



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
Centro de Artes e Comunicação
Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística
Coordenação da Graduação em Artes Visuais

Trabalhos de Conclusão do Curso de Licenciatura em Artes Visuais/UFPE

Recife, 2017

Sumário

Mediação Cultural: Inquietações do Mediador no Espaço Expositivo de Arte

Mayele Maria Souza de Oliveira

A Cidade Onde as Coisas Acontecem: Mapas Afetivos de Crianças

Maria Beatriz Lima

A Retomada do Corpo: Tereza Costa Rego e o Nu Feminino

Márcia Cristina Lins Cavalcanti

Dentro de toda Pele

Cecília Galindo Cornélio

Caminho Para O Sol: uma Travessia sobre (Re)Invenção

Ariana Nuala Reithler

Nascedouro: da Terra ao Útero

Lana Paes Barreto Pinho

Espaços Impessoais: o Estranho à Deriva.

Rafael Cabral de Vasconcelos

Autorretrato: Descobertas de Si

Dayana Pereira

Quando o Jogo Digital vira Arte: o Conceito de Arte nos Jogos Digitais

Thiago Jacó Arraes Aragão

Valores do Passado: um Olhar Fotográfico do Coral Edgard Moraes no Carnaval de Pernambuco

Marco César de Oliveira Brito Filho

A Importância da Arte na Terceira Idade

Amanda Priscila Santos de Souza

O Ensino do Desenho de Moda: um Estudo de Caso

Dayane Danubia Monteiro

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
DEPARTAMENTO DE TEORIA DA ARTE E EXPRESSÃO ARTÍSTICA
CURSO DE LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

MEDIAÇÃO CULTURAL:

INQUIETAÇÕES DO MEDIADOR NO ESPAÇO EXPOSITIVO DE ARTE

MAYELE MARIA SOUZA DE OLIVEIRA

MAYELE MARIA SOUZA DE OLIVEIRA

MEDIAÇÃO CULTURAL:

INQUIETAÇÕES DO MEDIADOR NO ESPAÇO EXPOSITIVO DE ARTE

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Artes Visuais, sob orientação da Prof.(a). Dr.(a). Maria Betânia e Silva.

RECIFE/ PE

2017

MAYELE MARIA SOUZA DE OLIVEIRA

**MEDIAÇÃO CULTURAL: INQUIETAÇÕES DO MEDIADOR NO ESPAÇO
EXPOSITIVO DE ARTE**

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Maria Betânia e Silva - Orientadora

Prof.^a Dra. Luciana Nunes Borre – Examinadora Interna

Prof.^a Ms. Maria Juliana Sá – Examinadora Externa

Dedico este trabalho, sobretudo a Deus, à minha família, em especial à minha mãe, irmã e namorado, aos bons professores e amigos de curso que me instigaram a aproveitar essa Licenciatura e, por fim, dedico este trabalho aos colegas e amigos que encontrei nos estágios em espaços expositivos.

AGRADECIMENTOS

A Deus e minha Nossa Senhora Aparecida pela imensa força que eles me deram e por nunca terem me abandonado durante todos esses meses de escrita árdua.

A minha mãe que apesar de tudo sempre torceu pela minha vitória.

A minha irmã que nunca vai deixar de ser minha alma gêmea, literalmente, e que não me deixou cair durante toda a minha vida.

Ao meu namorado, Kleryton, por estar comigo em momentos alegres e tristes dessa e de tantas outras caminhadas.

Aos meus amigos de início de graduação Juninho, Ray e Martinha, que mesmo longe estão em meu coração desde o primeiro período e para sempre estarão.

Às amigas de longas datas Michele e Jéssica por estarmos sempre juntas há quase 10 anos.

Aos colegas de graduação por muitas vezes me instigarem a continuar.

Nadilson Júnior por me fazer sorrir sempre e me incentivar até do outro lado do Oceano Atlântico.

À Simone Oliveira por ser uma grande mulher e me fazer feliz em muitos momentos.

Aos professores dessa graduação e principalmente a professora Betânia por toda ajuda, ensinamentos e disponibilidade até o presente momento.

Ao governo federal, gestão da Presidenta Dilma Rousseff, pela bolsa recebida durante os dois anos (2012 a 2014) para realizar parte de minha formação na Universidade de Évora, Portugal. Essa experiência, proporcionada também pela professora Renata Wilner, proporcionou-me muitas

aprendizagens culturais, artísticas não somente dentro da Universidade de Évora, mas também em todo o contexto extra, que me impulsionou, de certa forma, a ver o curso de Artes Visuais no Brasil de outra maneira e me aproximar um pouco mais dos contextos informais de educação.

Aos colegas do MAMAM que me abriram as portas e fizeram enxergar arte do jeito que eu sempre sonhei.

A Jones, Marília, Polly e Raíza por serem meus eternos mediadores do MAMAM.

Aos colegas da Galeria Rio Mar, principalmente Lunara e Rebecka que me aturaram por um semestre inteiro e me deram a oportunidade de conviver com pessoas tão maravilhosas.

E, finalmente, agradeço a todos, perdoem se esqueci de alguém, que esteve ao meu lado, nem que tenha sido de passagem, nessa longa caminhada que ainda vou percorrer.

“...Não existe essa conversa de que o caminho das artes é reservado aos bem dotados, para os que têm “jeito”. A educação pela arte não quer dizer apenas a capacidade de expressão pessoal”. Marcos Vinícios Vilaça – Jornal do Comércio – Recife – 23/03/03.

RESUMO

De certa maneira quando estamos numa licenciatura as vertentes profissionais muitas vezes se resumem a estar numa sala de aula, ministrando aulas direcionais. Então, a partir dessa pesquisa espero poder trazer mais uma possibilidade de pertencimento e de alternativas na educação artística. De certa forma, pretendo direcionar os olhos dos leitores para as percepções e, sobretudo, as inquietações do mediador cultural nos espaços expositivos de arte. Através de alguns autores, na maioria deles ex-alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e Universidade Federal de Pernambuco, foram observadas algumas questões pertinentes à pesquisa, acerca dessas inquietações que os mediadores me apresentaram e das minhas experimentações nesses espaços. Considerando minhas observações, outros diálogos informais entre os próprios mediadores e as relações desenvolvidas com o setor educativo desses espaços, podemos entender melhor a associação do tema com as experiências dos mediadores, que foram um dos instrumentos de pesquisa. A partir daí, surgiram abordagens que permearam desde a importância do museu como espaço não formal de educação, trazendo referências relacionadas com o seu ensino de arte, as analogias com as Organizações Não-Governamentais e com as políticas públicas de incentivo à cultura até a influência do arte educador dentro dos espaços expositivos, considerando ainda a profissionalização e a mediação como instrumento de ações educativas.

Palavras-chave: Museu; Mediação Cultural; Mediador.

ABSTRACT

In a way, when we are in a degree, the professional aspects are often limited to being in a classroom, giving directional classes. So, from this research I hope to be able to bring one more possibility of belonging and of alternatives in the artistic education, in a certain way I intend to direct the eyes of the readers to the perceptions and above all the restlessness of the cultural mediator in the spaces of art exhibitions. Through some authors, most of them former students of the Postgraduate Program in Visual Arts of the Federal University of Paraíba and the Federal University of Pernambuco, there were some questions pertinent to the research about these concerns that the mediators presented to me and my experiments in these spaces. Considering my observations, other informal dialogues between the mediators themselves and the relationships developed with the educational sector of these spaces, we can better understand the association of the theme with the experiences of the mediators, who were one of the research instruments. From that point of view, approaches have emerged that have permeated the importance of the museum as an informal educational space, bringing references related to its teaching of art, analogies with non-governmental organizations and public policies to encourage culture to the influence of art Educator within the exhibition spaces, considering also the professionalization and mediation as an instrument of educational actions.

Keyword: Museum; Cultural Mediation; Mediator.

SUMÁRIO

Justificativa.....	11
1.O PAPEL DO MUSEU COMO ESPAÇO NÃO FORMAL DE EDUCAÇÃO..	17
1.1 Espaços não formais de educação.....	18
1.2 O ensino de Arte em espaços não formais de educação.....	25
1.3 O museu também é escola.....	31
2.A IMPORTÂNCIA DO ARTE EDUCADOR NOS ESPAÇOS EXPOSITIVOS DE ARTE.....	37
2.1 A mediação é inerente ao mediador.....	38
2.2 O arte educador nos espaços expositivos de arte.....	42
3.EXPERIÊNCIAS E NOVOS CAMINHOS PARA MEDIAÇÃO EM ESPAÇOS EXPOSITIVOS DE ARTE.....	47
3.1 Um pouco sobre o MAMAM e a Galeria RioMar.....	48
3.2 Projetos educativos do MAMAM	51
3.3 Experiência dos mediadores e exposições do MAMAM de Novembro de 2014 a Abril de 2016.....	55
3.4 Projetos educativos e experiências de mediadores na Galeria RioMar	73
Considerações finais.....	82
Referências.....	86
Apêndice.....	89

JUSTIFICATIVA

Após quase dois anos do início desse Trabalho de Conclusão de Curso me sinto tão mais leve com a possibilidade de vê-lo finalizado. Não tanto pelo fato de fechar a quantidade de páginas ou terminar esse ciclo de estudos, mas por ter conseguido enxergar o meu lugar na Arte educação, que de certa maneira não foi e nem tem sido fácil.

Primeiramente, desde o terceiro semestre, me vejo apaixonada pela arte na educação infantil, mas pelo contato com outras temáticas e vivências me senti um pouco perdida em trabalhar mais arduamente com esse tema.

Logo depois, em uma das aulas na disciplina de “Estudo das Artes”, ministrada pela professora Vanda Gorjão, na Universidade de Évora em Portugal, descobri um tema que me fascinou e me fez viajar pelo tempo. Vanda falava sobre a historiografia dos museus e como isso repercutia diretamente nas representações artísticas da Europa.

Após essa aula fantástica na qual anotei tudo com um grande frenesi, tive a oportunidade, ao retornar ao Brasil, trabalhar por quase dois anos no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM), onde me apaixonei mais ainda por essa brecha, fora das salas de aula, que o Museu e a Arte educação me proporcionaram.

Ainda mais me aproximei desse campo na Galeria RioMar, onde tive contato com públicos e temáticas diversas e em especial Arte Popular brasileira e Arte Africana.

Posso afirmar que o que me levou a pesquisar esse assunto foi a curiosidade em saber se compartilho das mesmas percepções dos colegas de estágio. Além de saber como isso pode ser problematizado incluindo o

sentimento de pertencimento que tanto o MAMAM quanto a Galeria RioMar me proporcionaram ao longo das mediações e das discussões acerca de Arte e do meu desenvolvimento enquanto Arte educadora nesses espaços artísticos.

Para além dos apontamentos pessoais dessa investigação, pude perceber que através do levantamento de temáticas, relativas ao campo de mediação cultural, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) não encontrei, dentre as seis dissertações pertinentes a esse tema, entre os anos de 2010 a 2015, nenhuma contribuição direta acerca do mediador como fonte de inquietações e percepções do espaço expositivo artístico. Assim, em todos esses estudos o mediador aparece ou bem como produtor de conhecimento, como é o caso da dissertação “Visitas mediadas no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães - MAMAM” escrita por Ana Carolina de Paula Felix Santos, ou como condutor à emancipação do público em relação às exposições e obras de arte, como foi muito bem escrito e articulado na dissertação “Aspectos da mediação cultural como ação politizadora na Galeria Vicente do Rêgo Monteiro” de Marília Paes de Andrade França.

Também é importante salientar a participação do mediador no desenvolvimento dos espaços não formais de educação e no processo de inserção da arte nesses espaços. Essas questões são citadas de forma incisiva no livro “O ensino de artes em ONGs” de Lívia Marques Carvalho - 2008, que traz a análise da percepção dos dirigentes, dos educadores e dos educandos sobre o papel da arte na Casa Pequeno Davi na cidade de João Pessoa (PB), na ONG Daruê Malungo na cidade do Recife (PE) e na ONG Casa Renascer na cidade de Natal (RN), que se dedicam ao desenvolvimento pessoal e social de crianças e jovens marginalizados urbanos.

Considerando essas observações meu estudo de alguma maneira irá contribuir com outras questões no campo de conhecimento da Arte educação e dos espaços expositivos artísticos, assim como alguns já iniciaram essa caminhada.

A pesquisa também insere a sociedade como participante no que se refere ao contexto das experiências museais, porque sendo a sociedade o público-alvo dos espaços expositivos está intimamente ligada ao processo de ensino aprendizagem dos mediadores e, sobretudo, do processo de formação crítico-artística do próprio público. Desse modo, a pesquisa acaba trazendo um olhar acerca da cobrança em processos educativos que sejam capazes de romper o que já é inerente à exclusão social e, também, processos voltados para ajustar-se a necessidade e possibilidades específicas de determinados setores ou comunidade.

Diante das questões pessoais, acadêmicas e sociais surgiram várias problematizações acerca do mediador e dentre elas estão: como os mediadores se comportam em relação à produção de conhecimento dentro dos espaços expositivos artísticos? Quais as pertinências artísticas e educativas que esses espaços consideram relevantes para a formação profissional desses mediadores? Como se dá o acompanhamento do setor educativo diante das inquietações dos mediadores?

Perante essas questões, esta pesquisa teve como objetivo investigar quais são as percepções e inquietações dos mediadores dentro dos espaços expositivos do MAMAM e da Galeria RioMar.

Para a realização da investigação utilizei a experiência profissional de cinco mediadores, onde três foram/ mediadores do MAMAM e outros dois foram mediadores da Galeria RioMar. Esta investigação foi conduzida para esses dois espaços por terem sido também minhas experiências profissionais em mediação cultural.

Em relação à metodologia, a pesquisa de caráter qualitativo teve como instrumento de coleta de dados um questionário com oito perguntas aplicadas para os cinco mediadores, onde três (M1, M2 e M3) atuaram entre os anos de 2014 a 2016 no MAMAM nas exposições: “Angelo venosa - Outubro a

Novembro de 2014”, “Viajante – Experiência em São Miguel das missões – Outubro a Novembro de 2014”, “SORTERRO CAP. 5 – Dezembro de 2014 a Fevereiro de 2015”, “Brainstorming – Dezembro de 2014 a Fevereiro de 2015”, “O trabalho gira em torno – Dezembro de 2015”, “Xilográfico 1985 a 2015 – Março a Maio de 2015”, “Ocupação Aloísio Magalhães – Maio a Julho de 2015”, “Mensagens sonoras – Maio a Julho de 2016”, “Moderna para sempre – Agosto a Outubro de 2015”, “Inimigos – Agosto de 2015 a Fevereiro de 2016”, “Clube de arte moderna – Novembro de 2015 a Janeiro de 2016”, “Olinda Cerzida – Janeiro a Abril de 2016”, “Abril pro Rock – V Mostra de Pôster arte design – Março a Abril de 2016” e “Um dedo de prosa – Março a Abril de 2016” e outros dois mediadores (M4 e M5) atuaram entre os anos de 2016 a 2017 na Galeria RioMar, nas exposições “LIRAMARTES – Agosto a Fevereiro de 2017 e “LIRA AMAR ÁFRICA – Novembro de 2016 a Fevereiro de 2017.

Em relação aos processos educativos e de formação dos mediadores, podemos ressaltar que no MAMAM, desde os anos 2000, com a mudança de postura frente as propostas educativas, em todas as exposições citadas, houve a preocupação em estabelecer diálogos, na maioria das vezes, abertos com todo o educativo. Atualmente apesar de proporcionar habitualmente a participação e autonomia dos mediadores em vários eventos, lida com a diminuição de investimento do Governo municipal na área cultural para manter as atividades e os projetos.

Já na Galeria o processo educativo, para as duas exposições vigentes, esteve restrito às leituras de textos, às poucas conversas com o Colecionador Carlos Augusto Lira, os diálogos informais entre os mediadores e o setor educativo e a efetivação de algumas ações educativas, como a formação de jovens do Instituto JCPM no contexto de mediação cultural. Tudo isso e a relação com o espaço, ao qual a Galeria pertencia, causou uma lacuna que ocasionou várias inquietações e desconfortos.

Sendo assim, realizei nessas entrevistas um levantamento de respostas em relação às percepções que esses mediadores tiveram sobre os espaços em que trabalharam.

Percebi que nas respostas há uma grande semelhança em boa parte dos depoimentos e minhas concepções acerca das experiências em mediação nesses espaços. A partir dessas falas eu dialoguei e trouxe ao texto apontamentos que têm relação com as minhas inquietações e as questões que abordo em toda a pesquisa.

Esta pesquisa está estruturada em três capítulos. No primeiro capítulo, trato sobre o papel do museu como espaço não formal de educação, baseando-me em Carvalho (2008), em Vieira (1997), em Santos (2012) e em Vilela (2010). O objetivo deste capítulo foi conduzir melhor o entendimento do museu e/ou espaços não formais de educação, através de algumas leituras sobre a história, a estrutura funcional dos espaços não formais de educação, principalmente as ONGs e os museus, como em Carvalho é citado muito explicitamente sobre as Organizações Não Governamentais, e em Vieira e Santos que versam sobre a história e o funcionamento dos museus no Brasil e no mundo. Além de apresentar propostas políticas nacionais para assegurar o acesso à cultura. Somente dessa forma será possível introduzir no texto o mediador como parte desse espaço museal.

No segundo capítulo, apresento discussões em torno da importância do Arte educador como profissional imerso nos espaços expositivos e ao mesmo tempo chamo atenção da mediação como algo inerente ou não a esse mediador. Esta reflexão se faz necessária porque a dinâmica que a mediação exige para cada mediador, independente da área de atuação, cria expectativas em relação ao comportamento dele no espaço expositivo e ao trabalho junto ao público, que acaba causando uma inerência e uma importância desse profissional nas instituições.

E finalmente, no terceiro capítulo apresento as experiências dos cinco mediadores, suas inquietações, os caminhos e propostas que a mediação pode trazer para difundir a Arte. O objetivo principal deste capítulo é fazer com que, observando as percepções dos mediadores e os novos rumos que a mediação vem tomando, possamos refletir sobre alguns assuntos como, a mediação cultural não só como referência independente e eficaz para a aprendizagem, mas também como objeto de vinculação à temáticas abordadas em sala de aula e a maneira como o mediador reflete sobre suas atividades de acordo com o público e todos que fazem parte dos equipamentos culturais.

CAPÍTULO I:

O PAPEL DO MUSEU COMO ESPAÇO NÃO FORMAL DE EDUCAÇÃO

Iniciamos essa pesquisa direcionando o enfoque para o papel do museu como espaço não formal de educação, trazendo um diálogo entre o museu e as Organizações Não-Governamentais para que percebamos como funcionam esses espaços não formais, como eles contribuem para a aprendizagem e como o museu se destaca nesse contexto.

1.1 Espaços não formais de educação

Quando falamos sobre museu, galeria de arte, ONG, organizações voluntárias ou qualquer outro tipo de equipamento cultural, social ou educacional, sempre nos deparamos com perguntas referentes ao papel educativo desses espaços no cotidiano das pessoas. Dessa forma, conhecer um pouco do trabalho dos espaços não formais de educação é imprescindível para entender como os espaços expositivos de arte estão inseridos nesse contexto.

A luz dessas questões iniciais, podemos citar, como exemplo de espaço não formal, as ONGs no Brasil, que de certa forma fomentaram a participação e influência social na aprendizagem e em alguns aspectos da vida escolar, que estão para além da educação formal e dos incentivos governamentais. As Organizações Não Governamentais aparecem num contexto de lacunas não preenchidas e se transformam em uma ferramenta extremamente necessária para emancipar e oferecer outras alternativas de educação e economia à sociedade.

Sobre isso podemos citar Livia Carvalho (2008, p. 23), que menciona as Organizações Não Governamentais como colaboradoras para estabelecer a ideia, cada vez mais generalizada, de que não se pode contar apenas com o Estado e o mercado para solucionar problemas tão complexos. Para reduzir os problemas provenientes de distorções e desequilíbrios que vêm-se acumulando ao longo da trajetória de nossa civilização e os gerados pelo processo de globalização, precisamos de ações diferentes das tradicionalmente propostas pelo Estado. É assim que aparece uma nova força que provém das

organizações da sociedade civil, sobretudo das ONGs. Para Listz Vieira (1997, p. 111-112),

A constituição das ONGs no mundo tem permitido a emergência de um ator imprescindível ao processo de globalização: a *sociedade civil*. Estamos nos referindo aqui à multiplicidade de organizações que, seja em nome dos direitos de determinados grupos sociais, seja dada noção de bem comum, não se submetem nem às razões do Estado nem aos mecanismos de mercado – sobretudo as ONGs e os movimentos sociais, que vêm se articulando mundialmente. A articulação transnacional da sociedade civil consiste hoje numa das poucas formas de resistência aos desequilíbrios gerados pela globalização, pois seus princípios éticos apontam para a instituição de direitos a serem universalmente reconhecidos.

No Brasil as ONGs se instituíram de maneira pouco linear e sua trajetória pode ser dividida em três fases. Primeiramente, durante a ditadura militar (final dos anos 1960 e início dos anos 1970) surgiram entidades de estreita relação com as associações, com os sindicatos, com as universidades e com a igreja católica, que tinham ações comunitárias junto ao campesinato ou as camadas mais pobres da população. Nesses espaços as pessoas enxergavam uma forma possível de resistência e de acolhimento frente à política opressora (CARVALHO, 2008).

Logo após a ditadura, a década de 1980 trazia a transição do autoritarismo para a democratização política. A partir desse contexto a sociedade acabou tendo maior participação e influência nas questões pertinentes à própria sociedade, mas ao mesmo tempo a crise econômica e social se instaurou e tornou mais presente o quadro de desigualdade social.

Muitos dos movimentos sociais, com a crise, acabaram por não continuar a caminhada de lutas, mas diferente dos movimentos sociais as

ONGs têm em seu cotidiano uma estrutura bem fundamentada e organizada. Isso acabou levando-as ao centro das atenções e viabilizando investimentos, que antes eram ligadas às reivindicações de moradores de favelas, de bairros, etc, para problemáticas muito mais gerais, como questões ligadas à moradia, à fome ou ao desemprego.

No livro “O ensino de artes em ONGs” (CARVALHO, 2008), a autora dá uma atenção especial para o ensino de crianças e adolescentes em situação de risco e que se encontravam em situação de pobreza, pois ela percebeu que nesse público acolhido é onde o ensino de arte e práticas artísticas se desenvolvem mais frequentemente. Então, por quais motivos a arte é importante para integrar socialmente crianças e adolescentes em situação de risco?

Começemos pelo fato de que em muitas dessas comunidades em que as Organizações desenvolvem seus trabalhos, as crianças e por consequência os adolescentes não frequentam regularmente a escola. Isso de uma maneira muito significativa é um reflexo de problemas econômicos e sociais, que levam à privação de muitos direitos fundamentais desde à primeira infância. Dessa forma, é importante salientar que o trabalho das Organizações acabam por ser direcionado e incrementado a partir da necessidade local e das ferramentas que cada uma possui para dar sentido ao contexto educativo e social das pessoas que integram essa iniciativa.

Com base na experiência de Lívia Marques, a autora do livro citado, na Casa Pequeno Davi, podemos perceber que em todas as experiências contadas há, em cada tarefa cumprida ou pela reação do público-alvo na realização das atividades propostas por essa instituição, uma importância dada ao que a arte pode fazer em relação ao pertencimento desses novos cidadãos à sociedade, ao mercado de trabalho, ao retorno para família e aos resultados que a arte de alguma forma levou a realizar na vida dos profissionais e das

crianças e adolescentes que ali tiveram muitas experiências não somente artísticas.

A fim de fazer com que entendamos como funciona minimamente uma ONG, Livia traz também um pouco dos planos pedagógicos e das muitas atividades da estrutura organizacional desse tipo de instituição, que não são folhas soltas ao vento, ao contrário, são bastante planejadas e cheias de significados. Então, para Livia Carvalho (CARVALHO, 2008, p 63),

A estrutura organizacional das ONGs teve uma grande influência na realização de coleta de informações para a realização deste trabalho. As que recebem apoio financeiro de grandes grupos necessitam estruturar e fundamentar muito bem seus projetos, a fim de tê-los aprovados ou renovados. Têm que cumprir, ainda, com uma série de exigências. Entre outras medidas, elas devem ter dados atualizados, organizados, sistematizados, produzir relatórios, planejar suas ações a médio e longo prazo, efetuar avaliações, medir o impacto de seus projetos. Para tanto, é imprescindível que o quadro de pessoal seja capacitado para atender adequadamente à sua atividade-fim, às demandas externas e ainda seja criterioso com as questões gerenciais.

Pensando ainda sobre os espaços não formais de educação também podemos ter os museus como exemplo. Assim, da mesma forma que as ONGs tomaram outros rumos dentro do contexto histórico, os Museus não ficaram de fora e acabaram por ser espaços alternativos de aprendizagem, que favoreceram e ainda favorecem a constituição do ser humano como cidadão.

Os museus também foram se adequando a metodologias próprias e buscando oferecer ao público condições de aprendizagem diferentes das finalidades iniciais. Em relação a representação e autonomia dos museus como

espaços educativos, podemos ressaltar que nem sempre inserir espaços não formais de educação foi algo construtivo e incentivado.

Segundo Santos (2012) o fato que deu início a origem dos museus e mais intimamente como espaço de galeria está ligado ao hábito das pessoas colecionarem objetos e designá-los como importantes e de valor. Assim, um dos exemplos mais importantes para esse tipo de atividade são os *Gabinetes de Curiosidades*, advindos durante o período da renascença na Europa. Estes gabinetes não eram considerados museus, mas fazem alusão ao início da construção de espaços de pesquisa e preservação do patrimônio cultural da humanidade. Nesse mesmo contexto, apenas convidados do dono do gabinete, geralmente membros da família, amigos e pesquisadores podiam visitar.

A restrição de público também se seguiu pelo tempo e em alguns casos, como o Ashmolean Museum, em Londres, liberou a visitação de seus espaços apenas aos especialistas da área artística e historiográfica e aos estudantes universitários no ano de 1983.

Ainda no contexto europeu, também se destacaram as coleções particulares francesas dos séculos XV, XVI e XVII que antes eram contempladas somente por familiares, amigos e proprietários, mas após a Revolução Francesa muitos desses objetos foram doados e até confiscados, se tornando acervos institucionais abertos ao público. Assim, podemos destacar um dos museus mais famosos do mundo, o Louvre, que foi criado em 1793 e era aberto ao público somente a cada três dias em dez para apreciação de objetos históricos, culturais e artísticos. O espaço dava ênfase à educação da sociedade francesa de acordo com os valores clássicos greco-romanos.

Após o aparecimento dos museus como espaço público exclusivo da classe dominante economicamente, também houve a promoção de ações divulgadoras do conhecimento na intenção de expandir a frequência de visitantes. Nesse contexto, podemos refletir um pouco em relação à prática

educativa nos museus, que de certa forma coloca a educação como mecanismo de mudança na sociedade, inclusive de dar voz à sociedade dominada.

É esse tipo de reflexão que torna a intencionalidade educativa dos museus para com a educação mais incisiva.

Para os órgãos competentes, que preservam e partilham o patrimônio cultural da humanidade, tais como o ICOM e o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM),

[...] os museus hoje são considerados instituições de caráter público e do âmbito da difusão cultural e, como estão inseridos no contexto do modo de produção social capitalista, são marcados pelos antagonismos, contradições e conflitos inerentes a este modelo. Significa dizer que, se os museus cumprem a função de manutenção da cultura e das relações sociais dominantes, podem também contribuir para a sua transformação, ao buscar possibilidades de construir [...] propostas e situações educativas que favoreçam a construção de relações sociais voltadas para um tipo de sociedade (SEIBEL-MACHADO, 2009, p.11).

Com base em todo esse contexto europeu há uma ligação muito íntima com a história dos museus brasileiros, porque logo com a colonização do Brasil surgiu no século XIX, com D. João VI, e mais expressivamente a partir de 1808, com a chegada da família real ao Brasil, uma grande transformação na colônia e no âmbito social e cultural do país.

No primeiro momento podemos citar o Museu Real, criado em 1818, que tinha muito embasamento nos moldes artísticos europeus, como primeiro espaço para visita de estudantes, cientistas e curiosos das altas classes

sociais e para acervo de animais empalhados e minérios trazidos por naturalistas em expedições.

Nesse contexto nacional destacamos, além do Museu Real, o Museu do Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico de Pernambuco (1862) e o Museu Paraense Emílio Goeldi (1871), que foram criados no final do século XIX e início do século XX e proporcionavam ao público a organização e exibição dos acervos, mas não dispunham de mediação e nem acompanhamento especializado.

É importante salientar também que a definição mais recente do ICOM (2001) para museus inclui também os centros culturais, as galerias não comerciais, os parques naturais, os sítios, os monumentos naturais, entre outros. Os museus são destacados como: “Instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade [...], aberta ao público e que [...] expõe os testemunhos materiais do homem e de seu entorno para educação e deleite da sociedade” (VILELA 2010 p. 28).

A partir dessa pequena contextualização internacional e nacional como e de que forma os museus começaram a oferecer serviço especializado para agregar conhecimento ao público que os frequenta?

É importante perceber que com o desenvolvimento histórico dos museus há uma relação bastante forte com o público e com as ferramentas utilizadas para que houvesse um diálogo entre essas duas partes importantes. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que percebemos a restrição de público também aparece ao longo do tempo certa democracia e preocupação com profissionais interessados em não apenas lidar com questões de organização museal, mas além disso profissionais preocupados com questões sociais e educativas.

Considerando essa mudança profissional dentro dos espaços expositivos, o Louvre em 1880, na França, aparece como o primeiro museu a apresentar um setor educativo permanente. “De acordo com Luciana

Sepúlveda (2003), pesquisadora do campo da Educação em Museus, ao promover o acesso ao grande público, os gestores do museu encararam o seguinte problema: a falta de preparação dos professores dos liceus franceses em utilizar os instrumentos que o museu disponibilizava, quando eles optavam por ampliar o acesso de seus estudantes aos bens culturais, através de visitas guiadas; e a dificuldade dos gestores em transmitir seu conhecimento a uma plateia não especialista. Assim sendo, a criação de seu setor educativo justifica-se também para resolver estes impasses” (SANTOS 2012, p. 27).

No Brasil somente a partir da década de 1920 começou a existir essa intervenção educativa, que tinha como referência o Museu Nacional do Rio de Janeiro, que criou a *Divisão de Educação*, divisão essa comprometida com o atendimento específico às escolas dentro dos espaços expositivos.

Logo após muitos museus de renome, como o MASP, o MAMAM-PE, o MAC-USP, o MAM-RJ e tantos outros espaços espalhados pelo Brasil intensificarem as propostas e direcionamento para a aprendizagem e principalmente para o público, conseguimos perceber que eles transmitem conhecimento de maneiras diferentes, mas com semelhantes objetivos, seja no intuito de fazer o público refletir criticamente partindo de temas específicos ou simplesmente sensibilizar esse mesmo público a reconhecer e decodificar cada exposição a sua maneira e tempo.

1.2 O ensino de Arte em espaços não formais de educação

Nas organizações Não Governamentais (ONGs), o ensino de Arte tem sido tomado como elemento fundamental ao processo de reconstrução pessoal e integração social (CARVALHO, 2008, p. 11).

Não somente nas Organizações não Governamentais, pesquisadas por Livia, essa inserção da arte é muito bem vista, mas em todas as Organizações que lidam com ações, que mesmo sendo direcionadas a grupos específicos, têm por finalidade exercer um papel positivo para uma sociedade mais justa e igualitária.

A arte nas ONGs voltadas para crianças e adolescentes tem se mostrado bastante significativa e fundamental em seus programas educativos, vem se mostrando para a sociedade ser um campo forte na educação não formal e na atuação de professores de artes.

Para além disso, nas Organizações Não Governamentais as atividades artísticas são mais voltadas para a realização de oficinas, que na maioria das vezes não demonstra preocupações em seguir as diretrizes oficiais de ensino de arte nas escolas porque tudo é feito de acordo com o que é conveniente para a instituição e seus habitantes.

Pelo que eu sei muitos projetos educacionais alternativos como os de ONGs usam arte com bons resultados. A intenção não é arte pela arte, mas arte como instrumento para desenvolver uma série de coisas, como a auto-estima, capacidade de autonomia, espaço de criação e expressão pessoal (CARVALHO, 2008, p. 73).

Em relação à citação é interessante mencionar que a aplicação das mais diversas linguagens das artes proporciona aos habitantes desses espaços benefícios coletivos ou individuais como, por exemplo, o fortalecimento da autoestima e a visibilidade frente à comunidade escolar, a família e os vizinhos.

Outro ponto importante é a maneira como os habitantes dessas instituições podem se utilizar da aprendizagem criativa para transformá-las em

renda, o que é muito incentivador porque a maioria deles vivem em baixa situação financeira.

Para além dessas atribuições, podemos citar a arte em ONGs como uma maneira de promoção à inclusão social, à democratização do acesso à arte, ao conhecimento específico das artes, ao desenvolvimento da capacidade cognitiva, ao favorecimento à obtenção de atitudes e comportamentos mais aceitos na sociedade, à habilidade e competência da produção artística, à inserção no mercado de trabalho e ao oferecimento do prazer no sentido de também favorecer o cumprimento dos direitos de todas as crianças e adolescentes.

Lembrando dessa questão da efetivação dos direitos ao público-alvo em ONGs, é muito importante perceber como essas Organizações se valem do ensino da arte para de fato efetivar os direitos desse público. Muitas vezes não estão em consonância com a essência somente da arte, que está posicionada principalmente no ensino da arte como disciplina independente, mas mostra uma complexidade muito grande, onde geralmente a contextualização do meio e dos educandos se mostra mais interessante e eficaz, porque a arte nesse caso acaba fornecendo a capacidade de concretizar ideias e habilidades.

Na maioria das vezes que ONGs para o público infanto-juvenil integrou em seu discurso a efetivação de direitos, houve uma forte preocupação com o protagonismo no sentido da autonomia, o pertencimento, o empoderamento e a cidadania. Todas essas preocupações estão inter-relacionadas e para Livia Carvalho (CARVALHO, 2008, p.93)

são dimensões integradas que compõem o tecido democrático e permeiam a noção de cidadania e inclusão. São dimensões que, quando vivenciadas habitualmente, concorrem para agregar os indivíduos ao meio social. E esse é o cerne das ONGs. As atividades artísticas, quando realizadas de maneira

significativa, integrando emoção e cognição ajudam os educandos a se expressarem bem artística e verbalmente, a desenvolverem o pensamento analítico e podem concorrer para o fortalecimento da identidade social ou grupal.

Por outro lado o ensino de arte nos museus tem sido algo muito intenso desde o seu surgimento na Europa. Desse modo, é bem sabido que ver arte com cunho educativo nem sempre foi o objetivo dos espaços expositivos, mas aos poucos o acesso à arte e à cultura para a maioria da população brasileira tem crescido e precisa ser cada dia mais incitado.

O ensino de arte nos museus neste trabalho será direcionado principalmente à mediação cultural e especialmente neste tópico é importante que saibamos de quais maneiras esses espaços conduzem o ensino de arte.

Primeiramente, é imprescindível lembrar que através da mediação os espaços expositivos começaram a perceber melhor a necessidade de uma profissionalização especializada para de fato estar de acordo com uma proposta de educação não formal.

Segundo Vilela (2010) o histórico de ações educativas no Brasil eram atividades não pontuais, pois ocorriam de maneira não sistemática, uma vez que, geralmente até a década de 1990, as visitas não recebiam incentivos nem das escolas nem dos espaços expositivos.

Dessa forma, podemos citar alguns exemplos de ações educativas realizadas no Brasil, que tinham características de “visitas guiadas”, “visitas aos museus”, “visitas das escolas” e “visitas participativas” e foram de muita relevância para a história do ensino de arte no Brasil.

Como exemplo de ação temos, segundo Vilela (2010), “O Retrato do Brasil pelas suas Crianças”, que fez parte do projeto da Escolinha de Arte do

Brasil. Esse projeto educativo teve como autor Augusto Rodrigues, em comemoração aos vinte anos da Escolinha de Arte do Brasil em 1968.

Esse projeto englobava as cidades de Ouro Preto (MG), Igarassu (PE) e Salvador (BA) e tinha como objetivo incentivar a expressividade das crianças a partir de imagens do próprio Brasil. Para além disso, essa ação educativa em Recife trouxe visitas e releituras dos pontos turísticos mais conhecidos da cidade de Igarassu.

Ainda em relação ao projeto da Escolinha observamos uma preocupação acerca da consciência da necessidade de preservação do patrimônio artístico e histórico da comunidade dessas crianças, o que não foje dos objetivos atuais de alguns museus. Também é de grande valia nesse projeto educativo, o trabalho voltado para técnicas de desenho e pintura que eram desenvolvidos nessa ação.

Outro exemplo de ação educativa, segundo Vilela (2010), ocorreu na Escolinha de Arte Cândido Portinari (EACP), no Rio Grande do Norte, em 1968, onde era bastante recorrente a visita das crianças da Escolinha às exposições de artes visuais. Como resposta a esse tipo de estímulo houve uma exposição no saguão da Empresa dos Correios em Natal- RN, que deixava claro o quanto a percepção de imagens e obras em exposições influenciavam o repertório criativo das crianças.

Saindo um pouco da relação das escolas com os espaços museais, tocamos num ponto, que na maioria das vezes não é tão conhecido ou identificado pelas próprias instituições educacionais e seus colaboradores. A mediação, ou a participação desses profissionais, os mediadores, no ensino artístico dos museus, vem sendo discutida de maneira bem enfática e incisiva no sentido de entender o papel do mediador no espaço, a própria exposição, quais discursos circulam pelo espaço, quais os materiais didáticos, etc.

Aos poucos a mediação foi se mostrando uma grande aliada dos museus principalmente para promoção da arte e sobretudo da cultura. Assim, no âmbito museal a possibilidade de hibridização de linguagens tem sido bem ampla e oferecido ao público a intencionalidade de tornar o momento no espaço em algo bastante coerente ao ensino-aprendizagem de arte.

Diferentemente dos espaços de ONGs, os museus têm um relacionamento com seu público de maneira muito mais fugaz no que diz respeito a permanência e formação de público. Essa questão é extremamente pertinente porque o ensino de arte lida com pessoas, de diferentes áreas profissionais, o tempo inteiro, e dentro dos museus a relação interpessoal, na elaboração de propostas educativas, é muito forte e não se vale apenas de conceitos de arte educação formal. Há uma dinâmica complexa, que muitas vezes se confunde com promoção apenas do entretenimento.

De modo geral, a aplicação do ensino da arte em espaços expositivos oportuniza o desenvolvimento de novas estratégias para o relacionamento entre os espaços, as obras e o público, mas depende intimamente do público que frequenta esses espaços, revelando muitas vezes a desigualdade social e educativa e tolhendo a democratização do acesso às artes, que é direito de todos.

Esse contexto de inclusão social aparece em meados da década de 1960, e se fortifica, até a atualidade, com o investimento em ações educativas que de fato englobe grande parte da sociedade que tem autonomia para visitar exposições ou aquela parte que somente comparece mediante a participação da escola. Tudo isso porque os investimentos em torno desse tipo de educação não formal requer a participação e o diálogo frequente com educadores de espaços formais, educadores de espaços informais e pessoas do círculo educativo em geral.

As ações dos programas educativos dos espaços expositivos são importantes quando comprometidas com um “projeto didático com formação de mediadores, preparação de materiais e, geralmente, com amplo apoio à formação de professores”. Isso contribui para que as visitas às exposições façam parte de um “planejamento cuidadoso de complexos processos de estudo e pesquisa”, envolvendo “públicos de todas as idades, mediadores, artistas e outros especialistas da área de Artes Visuais” (FRANZ, 2007, p. 1186).

1.3 O museu também é escola

Estar dentro de uma sala de aula como aluno muitas vezes limita a apreciação do mundo por outra ótica e acaba por restringir ou potencializar a autonomia dessa parte da sociedade frente aos problemas e soluções que não somente a escola, mas todo o seu círculo de relações apresenta. Por isso, é relevante que haja o diálogo dessa mesma parcela da sociedade com outros ambientes educativos. É nesse contexto que aparece o museu como complemento da escola. Mas, por que não pensarmos em algo mais autônomo e eficaz para tais espaços?

Inicialmente, e de forma bem rasa, quando pensamos em educação, pensamos diretamente em espaços formais de educação, nas escolas mais especificamente, mas sabendo que os espaços educativos não se restringem a somente escolas e com a inserção dos espaços museais na produção de aprendizagem conseguimos discernir e fazer a sociedade também reconhecer outras alternativas tão eficazes quanto as escolas. No entanto, é fundamental entendermos que ambas as instituições, escolas e museus, tem características, funções e papéis sociais bem distintos nos processos educativos.

Sabendo disso, de acordo com Siebel Machado (2009), o discurso da educação pública, a criação e ampliação de espaços para integrar a arte e a indústria, para divulgar produtos industriais e feitos científicos junto a um

público mais amplo – incluindo as classes trabalhadoras – representaram importantes mecanismos da “pedagogia do progresso” para produzir e alimentar a esperança de dias melhores por meio do progresso. Neste contexto, a escola e o museu desempenham importante papel na produção de consenso em torno dessa esperança. E é este cenário que marca a concepção e a estruturação dos primeiros setores educativos de museus e as ações educativas que desenvolveram (CAMPOS, 2012, p. 28).

A partir da concepção de Siebel entendemos que juntamente com a escola a representação dos setores educativos nos museus são mecanismos importantes para a divulgação de produção cultural e que não somente desempenham esse papel na sociedade. E por que, de fato, o museu tem sido motivo de aprendizagem e também se relaciona com a escola?

Segundo Bourdieu e Darbel (2007, p. 98), em meados da década de 1960, no cenário europeu, “as crianças originárias dos meios desfavorecidos não visitam museus a não ser por intermédio da Escola”. Já no Brasil, segundo Franz (2001) os dados são bem semelhantes à Europa, pois educandos provenientes de meios socioculturais mais desfavorecidos visitam os espaços expositivos por intermédio da escola.

Em relação a isso percebemos que uma ação em parceria entre a escola e os espaços expositivos é de grande valia para promover a acessibilidade cultural. Essa hipótese é apoiada em teorias como a da pesquisadora Peixoto (2003), que aponta a educação escolar como uma via importante para a democratização do acesso à arte e à cultura. Nesse mesmo sentido, Wilder (2009, p. 106) considera a escola a “instituição mais qualificada” para promover a visitação aos espaços que oferecem essas exposições.

Para além dessa necessidade e qualificação que Peixoto e Wilder relatam também se faz necessário perceber que outras ações fora da escola também podem contemplar a acessibilidade do povo à cultura e fortalecer a autonomia educativa dos museus e espaços expositivos. Um exemplo são as

políticas públicas voltadas para a diversidade cultural que se referem às ações que determinam o padrão de proteção social implementado pelo Estado, voltadas, em princípio, para a redistribuição dos benefícios sociais visando à diminuição das desigualdades estruturais produzidas pelo desenvolvimento socioeconômico.

Essas políticas públicas educacionais percebidas que são pensadas e elaboradas dentro de um processo complexo e que envolvem organizações burocrático-administrativas, deixam de ser, assim, uma atividade fácil de colocar em prática.

A implantação das políticas públicas no Brasil tenta de alguma forma ressignificar e valorizar a diversidade cultural presente na nossa sociedade. Um exemplo é a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional n.9394/96, considerando o primeiro documento da educação brasileira que aborda a questão da diversidade, estabelece, como base nacional comum nos currículos dos ensinos fundamental e médio e assegura o ensino dos conteúdos culturais nas escolas.

Voltados para a incorporação da diversidade cultural no cotidiano pedagógico, os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), elaborados pelo Ministério da Educação (MEC), reconhecem a necessidade de uma educação multicultural. O documento aponta como um dos objetivos do ensino fundamental conhecer e valorizar a pluralidade do patrimônio sociocultural brasileiro, bem como aspectos socioculturais de outros povos e nações, posicionando-se contra qualquer discriminação baseada em diferenças culturais, de classe social, de crença, de sexo, de etnia ou outras características individuais e sociais. Porém, esse avanço traz o fato de os PCNs tratarem a diversidade cultural como tema transversal, ou seja, para que realmente houvesse a conscientização sobre essa temática é preciso que se trate disso no interior de todas as áreas, bem como no trabalho relativo às representações sociais dos docentes.

Além dessas políticas públicas mais conhecidas no meio educacional, ainda há a Proposta de Diretrizes Curriculares de autoria da Comissão de Especialistas de Ensino de Pedagogia em seis de Maio de 1999, que propõe a formação de pedagogos tendo em vista o trabalho com os povos indígenas e à inclusão dos portadores de necessidades especiais. Além disso, a Conferência Nacional da Educação Básica, que é outra iniciativa onde é mostrada a necessidade de formular e implantar políticas que viabilizem e garantam a todos o acesso e a permanência com sucesso, à educação de qualidade, articuladamente com as demais políticas sociais, políticas públicas, que garantam a efetiva universalização da escola.

Outro meio importante para viabilizar o investimento em cultura vem do Ministério da Cultura (Minc), que através do Plano Nacional de Cultura (PNC) tenta se voltar para a proteção e promoção da diversidade cultural brasileira. Diversidade essa que se expressa em práticas, serviços e bens artísticos e culturais determinantes para o exercício da cidadania, a expressão simbólica e o desenvolvimento socioeconômico do país.

Os objetivos dessas políticas públicas giram em torno do fortalecimento institucional que assegure o direito constitucional à cultura; a proteção e promoção do patrimônio e da diversidade étnica, artística e cultural, a ampliação do acesso à produção e fruição da cultura em todo o território nacional, a inserção da cultura em modelos sustentáveis de desenvolvimento socioeconômico e o estabelecimento de um sistema público e participativo de gestão, acompanhamento e avaliação das políticas culturais.

A lei que criou o PNC prevê metas para área da cultura a serem atingidas até 2020. As 53 metas desse Plano foram estabelecidas, segundo dados do Minc (2014), por meio da ampla participação da sociedade e gestores públicos. Vale salientar que o sucesso do PNC só ocorrerá com o envolvimento de todos os entes federados, por meio do Sistema Nacional de Cultura, mas é indagável a democratização desses meios políticos, porque como a população

pode participar desse sucesso se nem ao menos grande parte dela participa de tais metas e planejamentos?

Nesse sentido, segundo dados do Minc (2016), trazer a atuação do governo também através do próprio Minc e projetos como o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), que foi implementado pela Lei Rouanet (Lei 8.313/1991), mostra a preocupação em estimular a produção, a distribuição e o acesso aos produtos culturais, proteger e conservar o patrimônio histórico e artístico e promover a difusão da cultura brasileira e a diversidade regional.

O Programa estabeleceu os seguintes mecanismos de apoio à cultura: Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart), Fundo Nacional da Cultura (FNC) e Incentivo Fiscal. O primeiro consiste na comunhão de recursos destinados à aplicação em projetos culturais e artísticos, de cunho comercial, com participação dos investidores nos eventuais lucros, mas, até o momento, não foi implementado.

Dessa forma, o Pronac possui atualmente dois mecanismos ativos: o FNC e o Incentivo Fiscal.

O FNC é um fundo de natureza contábil, com prazo indeterminado de duração, que funciona sob as formas de apoio a fundo perdido ou de empréstimos reembolsáveis, com prioridade para realização de seleções públicas com comissões representativas, independentes e específicas, habilitadas a avaliar o mérito artístico-cultural das propostas concorrentes.

Já o Incentivo Fiscal, também chamado de renúncia fiscal ou mecenato, é uma forma de estimular o apoio da iniciativa privada ao setor cultural. O proponente apresenta uma proposta ao setor cultural ao Minc e, caso seja aprovada, é autorizado a captar recursos junto a pessoas físicas pagadoras de Imposto de Renda (IR) ou empresas tributadas com base no lucro real visando à execução do projeto.

Segundo M2 e M3, dois dos mediadores questionados na pesquisa, o museu hoje também funciona como um espaço de formação complementar à construção educacional, profissional ou pessoal do público que visita, podendo esse ser agendado ou espontâneo. Então, é importante esse tipo de política pública para que haja uma formação que vai além das exposições. Assim, é função do governo investir no educativo dos espaços museais para que as ações educativas se tornem uma porta de conhecimento.

Assim, para facilitar a democratização e acesso à cultura aos espaços museais é interessante que esses espaços sejam insistentes e provoquem uma intensa comunicação, estando não só de portas abertas para o público, mas ser acessível a ele, não se tratando apenas de acessibilidade física. Nesse contexto, percebemos um espaço expositivo diferenciado e mais integral, no sentido de se preocupar com diversas relações e englobar a sociedade. Isso tudo nos leva a perceber uma concepção mais atrativa do museu, que não apenas se refere a um tipologia de espaço cultural, uma vez que isso também pode enriquecer a compreensão da importância da comunicação como meio, junto com os outros processos de musealização para tornar o museu um instrumento fundamental para o papel que a sociedade dele espera e precisa: não como um conjunto fechado, completo em sua clausura, mas como ponto singular de uma linha que não se fecha em contornos, e sim possibilita percursos, processos (SOUZA, 2013).

CAPÍTULO II:

A IMPORTÂNCIA DO ARTE EDUCADOR NOS ESPAÇOS EXPOSITIVOS DE ARTE

Neste capítulo saímos apenas do contexto geral dos espaços informais de educação e do museu, especialmente, e vamos perceber mais intimamente qual a importância do arte educador nos espaços expositivos de arte, considerando a mediação enquanto instrumento de ensino e identidade profissional, o que muitas vezes estabelece inerências e saberes específicos.

2.1 A mediação é inerente ao mediador

Quando há uma *mediação*, nasce o que Espinosa (2008) chamava de *bom encontro*. Uma relação como mediação e bom encontro nunca é composta apenas de dois, mas de três: entre os amigos, a amizade; entre o professor e o aluno, a educação; entre o juiz e o réu, a justiça; entre aqueles que se amam, o amor; entre o museu e o público, a exposição. É o que está “entre” que torna cada parte que se encontra unidas pelo elo: este abre cada parte ao encontro de um todo que não é forma, mas processo, produção. Quando uma relação é reduzida a apenas dois, surge a possibilidade do domínio, ou do duelo, ou da submissão. O comum não é meramente semelhança. O que faz dois amigos terem a amizade como o comum que os liga não é usarem roupas semelhantes, ou ostentarem posses semelhantes, tampouco terem opiniões semelhantes. O comum faz nascer elos pela diferença (SOUZA, 2013, p. 6).

Trazendo o espaço não formal de educação como aporte para esse capítulo, é extremamente importante inserir a figura do mediador ou educador nesse tipo de ambiente. Então, a partir da ideia de que o museu ou espaço expositivo está atualmente interligado a prática da mediação cultural, começamos por uma breve explanação sobre essa prática no contexto educativo considerando o excerto acima.

Mediação no sentido literal nos apresenta o encontro entre dois contextos diferentes, que visa estimular esclarecimentos, resolução de

problemas, esclarecer através de aproximações e acordos desenvolvidos entre as partes dessa dinâmica.

Essa palavra, de acordo com Barbosa (2006), é designada primeiramente pelo campo do direito, onde na situação de conflito ou interesses diferentes entre as pessoas é possível a compreensão entre ambas partes, na esperança de cessar esse conflito.

Além do campo do direito o termo mediação está presente também em outras áreas, mas para essa pesquisa nos restringimos ao uso do termo apenas em espaços expositivos de arte. Desse modo, o termo ganhou maior visibilidade quando, na cidade de São Paulo- SP, houve a exposição “Labirinto de Moda - uma aventura infantil”, em 1996, com curadoria de Gláucia Amaral.

A pertinência dessa exposição para a divulgação posterior do termo “mediação” está no investimento em como a exposição estava disposta para o público no espaço, pois estimulava a interatividade dos visitantes com a experiência sensorial das obras. Essa proposta reforçou e voltou à atenção para ações educativas que focam nas vivências do público porque permite um envolvimento intenso com o espaço, com os profissionais e obras de arte.

Aliás, no que concerne à preparação de monitores, o “Labirinto da Moda” foi um divisor de águas. Antes, a ideia era preparar os monitores para explicarem a exposição que estava sendo apresentada. No “Labirinto da Moda”, a ideia era preparar os monitores para a compreensão da Arte e funcionava como um curso muito bem planejado com reuniões de discussão de textos e aulas por profissionais da Arte, ao longo do tempo em que a exposição estava em cartaz e não apenas reuniões de discussão dos problemas pontuais da exposição (CAMPOS, 2014, p. 38).

Em relação ainda ao termo, observamos que há uma falta de consenso único para designá-lo porque este assume diversas características quando é posto em diferentes áreas de conhecimento, ou seja, se levarmos ao pé da letra a designação literal do que seja mediação, provavelmente, não há um comportamento linear para descrever, em práticas artísticas, o que seja estar em diálogo, e não somente isso, com o outro.

Há uma diferença entre os termos “mediação” e “midialização”. Este último advém de “mídia”, canal; já a “mediação” está ligada à união, pontes e interfaces e possui considerações nem sempre concordantes, como já foi dito anteriormente.

Falando nessa midialização, lembro-me da pressão que eu, como mediadora, sentia em não ser apenas um canal para meus visitantes, mas quantas vezes me tornei ora mídia e ora mediadora? Penso que essas aplicações são muito relativas e se confundem quando estamos lidando com pessoas.

Podemos falar de mediação também a dividindo em uma pequena tipologia. Assim, começemos pela mediação técnica, que está atrelada, segundo Davallon (2010) a uma dinâmica de transmissão de dados de um ponto a outro como, por exemplo, um telefone. Esse tipo de mediação pode ser concedida àqueles profissionais que exercem a função de mediador em um conflito de interesses e não se torna apenas um canal ou um meio entre as partes do conflito, entretanto ele também faz esse papel imparcial através da determinação de comportamentos das partes.

Há também a mediação pedagógica que, além de ser técnica, ocorre quando se tem formação específica e realiza a ação de mediar com um público que não tem formação. De maneira mais geral, é como a relação de aprendizagem entre o professor e o aluno. O professor seria o mediador e o aluno seria o público-alvo, onde não há um conflito de interesses e sim a união entre os interesses de ensino aprendizagem.

Na mediação pedagógica o mediador pretende apresentar um contexto geral no qual todos os participantes deveriam ser partes ativas desse processo. Entretanto, mesmo o mediador se colocando como detentor do conhecimento é importante tornar o momento construtivo e lidar de maneira consciente com suas habilidades didáticas e humanísticas.

E, por último, citamos a mediação cultural, que tem a comunicação como seu embasamento principal. Assim, mais do que mediar conflitos, a mediação cultural se alimenta da perspectiva que, embora diferentes, fazem parte do mesmo processo.

Este último é o termo mais propício para o que estamos falando porque, sabemos que os espaços expositivos de arte lidam com infinitas possibilidades de linguagens e públicos. Eles são um importante meio para fazer com que as pessoas possam refletir acerca de contextos nunca vistos ou nunca pensados de outra forma. A mediação cultural engloba de maneira mais completa o universo educativo desses espaços, que precisam de profissionais dialogando com o público sobre os conflitos fomentados ali, colocando assim o mediador e o visitante no mesmo processo de ensino-aprendizagem.

Então, através de toda essa contextualização, podemos entender que a mediação é algo muito dinâmico, fluído e que, muitas vezes, não designa de modo regular a ação educativa de cada profissional, seja ele mediador, com formação em artes, ou em outra área afim.

Falando desse dinamismo que a mediação traz, muitas vezes os mediadores se sentem desconfortáveis quando relacionamos a atividade de mediar com a abordagem aos visitantes. Buscando embasamento nas experiências relatadas na pesquisa, podemos dizer que quatro, dos cinco mediadores, sentem esse desconforto, que os limita a não apresentar iniciativa com o público espontâneo ou pode restringir as ações educativas aos diálogos de falas prontas, que não dá autonomia de aprendizagem e criticidade.

Também podemos discernir a mediação como algo mais despreendido de um profissional, como relata M3, quando fala que sem a participação direta de um mediador físico é necessário a influência de uma arte-educação, que pode ser transfigurada em um objeto de arte-educação ou algo parecido com um “jogo” de mediação como um meio de aprendizagem para o público.

Ainda sobre a inerência da mediação ao mediador, concordo com M2 que defende, tomando como “mediador” tudo o que faça a função de mediação da exposição, que a mediação é inerente ao mediador. Seja esse uma pessoa que estudou e se preparou para exercer essa função, seja um atividade realizada no momento em que se visita a exposição ou até mesmo o próprio público, que pode exercer essa função servindo de mediador para outras pessoas.

Enfim, entender a inerência da mediação ao mediador como algo positivo significa apontar certa qualificação para esses profissionais, que acabam amparados por base legal de direito por seguirem procedimentos ligados à profissão, mas perceber essa inerência como um ponto negativo significa também certo engessamento desses profissionais frente às atitudes e comportamentos com o público. Isso nos leva à pensar um pouco mais sobre a flexibilização de atitudes e comportamentos que talvez seja mais conveniente para o público e para os próprios mediadores. Em relação a isso, quem trabalha com arte e público sabe muito bem o quanto heterogêneos eles são, que todos os dias as exposições trazem coisas novas e que as aprendizagens são constantes tanto com os visitantes quanto com o espaço em si e a equipe de trabalho.

2.2 O arte educador nos espaços expositivos de arte

Considerando a atuação profissional do arte educador dentro dos espaços expositivos, podemos fazer um breve estudo acerca de um assunto

baseado, geralmente, nas percepções dos profissionais e de como eles atuam em seus espaços de trabalho.

Temos, a partir de uma visão global, concepções acerca da identidade dos sujeitos participantes desses espaços. Assim, podemos diferenciar inicialmente, à luz dos apontamentos de Hall (2006), a identidade do “sujeito Iluminista”, que está relacionada ao indivíduo como elemento central e detentor desde a infância de seu núcleo identitário imutável; a identidade do “sujeito sociológico”, que está ligada ao indivíduo como elemento central, mas que permite ao longo do tempo a interação desse indivíduo com a sociedade, e por fim o “sujeito pós-moderno”, aparece com a identidade constituída de modo integrado, porque os indivíduos podem assumir diferentes identidades, dependendo de como eles querem se comportar culturalmente na sociedade. Esse último sujeito aparece com a identidade muito próxima aos arte educadores de espaços museais. Isso porque o espaço cultural denota de atividades diversas e multidisciplinares, que ora se relaciona com atividades educativas específicas em artes e ora há uma necessidade de interrelacionar os conteúdos artísticos com questões que se enquadrem no contexto museal.

Para Maffesoli (1996), “a lógica da identidade é algo inteiramente relativo, que não é, de modo algum, constante nas histórias humanas, e que se pode, portanto, considerar que assuma hoje outra forma”.

Então, diante dessas questões, acerca de identificação profissional dos educadores, os processos de socialização, segundo Dubar (2005) são construídos a partir da convergência entre os “atos de atribuição” e os “atos de pertencimento”. Os atos de atribuição são caracterizados pelo modo como o indivíduo é definido por outro na sociedade. Já os atos de pertencimento estão ligados a como os indivíduos se sentem envolvidos a determinados grupos, etnias, etc. Sobre isso também podemos citar que a prática profissional é uma parte imprescindível para a formação e criação da identidade. No universo da

mediação cultural a mudança na criação da própria identidade profissional muda constantemente e conta diretamente com a influência do público.

Dentro dessas questões torna-se necessário entendermos quais seriam essas identidades simbólicas nos espaços museais que são assumidas pelos profissionais. Nesse caso, a abordagem de tipologia só permeia pelos termos “guia” ou “monitor” e “mediador” ou “mediação cultural”.

Primeiramente, definimos o termo “guia” ou “monitor” como uma atividade desenvolvida no espaço expositivo, onde não há diálogo acerca do que está sendo proposto no próprio espaço. Isso de maneira bem informativa e hierárquica muitas vezes faz parte do cotidiano de muitos arte educadores nos espaços. Mas, de algum modo permeia, seja por formação profissional, por aperfeiçoamento ou até mesmo em prol da fruição do público para com as obras. A estagnação de ser guia não sugere somente concepções negativas, mas, pode determinar e até diferenciar a proposta educativa de um arte educador e de um turismólogo, por exemplo.

Em outra ótica temos o termo “mediador” ou “mediação cultural” que podem ser definidos, diferentemente do guia, em uma perspectiva epistemológica, onde a postura conceitual que ele assume durante os processos de educação se relaciona com espaços diversos que estão ligados aos objetos culturais. Dessa maneira, percebemos aí a importância do arte educador em espaços expositivos especificamente, pois, de modo bem generalista, o arte educador, lida com arte como prática pedagógica e acaba se distanciando um pouco dos professores de arte. Esses, por sua vez, são oficialmente habilitados para exercerem a licenciatura em Artes e muitas vezes se limitam a espaço comum da sala de aula, mas essas características singulares nem sempre definem o perfil do educador dentro dos espaços expositivos ou do professor dentro da escola. Sendo assim, não é interessante delimitar fielmente as nomenclaturas de identificação profissional em cada respectivo espaço, porque essa questão de identidade vai muito além dos

espaços profissionais, elas falam mais da postura do profissional frente as suas necessidade e as do seu público-alvo.

Nesse subtítulo, de forma bem incisiva, a figura do mediador está estreitamente ligada ao arte educador por entendermos que a educação não formal, como já dito anteriormente, está bastante flexível às práticas educativas formais e necessita, segundo Everson Silva (2010), de sujeitos qualificados que trabalhem profissionalmente com processos de ensino e mediação de conhecimentos artísticos, nos diferentes contextos de educação formal e não-formal, tais como Organizações Não-Governamentais, hospitais, galerias, museus, escolas, universidades, associações comunitárias. Em geral, esses arte/educadores possuem formações diversas, sejam elas acadêmicas ou não.

Essa reflexão nos traz uma inquietação acerca da falta de especificidade da função de arte educador na prática profissional da educação não formal, pois, frequentemente, profissionais de áreas diferentes são chamados de arte educadores, até mesmo quando não estão inseridos no processo de ensino de arte.

Isso é bastante curioso se percebermos a exigência de habilitação em licenciatura nas escolas e a não exigência em espaços não formais. Porém, é preciso considerar que as características, funções e papel social de cada um dos espaços educativos são bastantes distintos uns dos outros. Embora, entendamos que há certa relatividade em relação a essas questões sobre formação acadêmica, porque a educação em si é o principal objeto de profissionalização dos educadores dos museus e a formação de profissionais em educação poderá acontecer em diferentes contextos, não negando a importância da formação acadêmica. Sendo assim,

[...] entende-se que há uma tensão nessa relação que tem a ver, primeiramente, com as diferentes formas de contratação, vínculos ou nomenclaturas utilizadas por aqueles que lidam seja com o público agendado ou espontâneo. Usar ou deixar

de usar os termos “mediador”, “guia”, “monitor”, “orientador”, “animador”, “arte-educador” ou outros do gênero, pode representar, conjuntamente, o compromisso com a contratação desse trabalhador e a concepção do que seja ou deva ser o trabalho educativo no museu (OLIVEIRA, 2015, p.70).

Enfim, diante de todas essas questões é importante compreendermos que a identificação profissional nos espaços expositivos, principalmente nos museus, forma-se de modo bastante dinâmico. Dessa maneira, é imprescindível distinguir dois tipos de identificação profissional destes sujeitos.

A primeira identificação refere-se às tipologias as quais citamos ainda nesse subtópico, que são assumidas pelos profissionais no próprio processo educativo. Assim, essa identificação é oscilatória de acordo com o modo como se conduz a ação educativa.

Já a segunda está relacionada ao profissional que se identifica no momento em que ele está delimitado por uma área profissional de atuação e é respaldado por seus benefícios específicos.

Qualquer que seja a identificação do arte educador, mediador ou professor de arte, dentro dos espaços expositivos, sobretudo, nos espaços artísticos, é muito importante a formação inicial em educação, seja artística ou de outras competências afins e, principalmente, estar em formação contínua para que ações e intervenções tenham consistência e realmente atendam as especificidades do trabalho para cada público.

[...] apenas os conhecimentos acadêmicos são suficientes para determinação da identidade de educador, pois a prática profissional influencia na constituição desta identidade. Todavia, os conhecimentos em educação são essenciais como uma formação inicial que norteará o desenvolvimento das ações educativas, caso contrário, a intuição torna-se o

elemento central do processo educativo no museu (OLIVEIRA, 2015, p.80).

CAPÍTULO III:

EXPERIÊNCIAS EM MEDIAÇÃO CULTURAL NOS ESPAÇOS EXPOSITIVOS DE ARTE

Este último capítulo traz mais nitidamente os instrumentos de pesquisa que sustentam todas as abordagens comentadas até o momento, estando os tópicos direcionados a um pouco dos históricos e projetos de ações educativas de cada espaço expositivo pesquisados e a percepção de alguns mediadores acerca dos seus respectivos espaços.

3.1 Um pouco sobre o MAMAM e a Galeria RioMar

Antes de adentrarmos nas questões acerca dos instrumentos de pesquisa e mais especificamente nas percepções dos mediadores em relação aos espaços expositivos de arte é interessante que saibamos um pouco sobre os dois espaços citados nesta pesquisa (MAMAM e Galeria RioMar).

Primeiramente, segundo Santos (2012), o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM) é um espaço cultural da Prefeitura do Recife. Está situado num casarão do séc. XIX, de arquitetura eclética, onde inicialmente abrigou o clube internacional do Recife. Logo após, esse mesmo espaço se tornou, entre as décadas de 1930 a 1970, a própria Prefeitura do Recife, que decidiu transferir o espaço para um prédio mais amplo e deixar o casarão como espaço artístico.

A transformação denominou o espaço como Galeria Metropolitana de Arte do Recife, inaugurada no dia 23 de março de 1981 e tinha como objetivo valorizar de forma pontual obras em tela, cerâmica, madeira e aquarela de artistas pernambucanos. Essa transformação deu, neste época, à Galeria o título de terceira maior galeria de arte do Brasil e a primeira do Norte-Nordeste.

Em 1982 a Galeria foi renomeada em Galeria Metropolitana de Arte Aloísio Magalhães, em homenagem ao artista plástico, designer e ativista cultural pernambucano, falecido naquele mesmo ano e no dia que, coincidentemente, fez a defesa de Olinda como patrimônio cultural, através de gravuras feitas por ele.

A mudança do espaço de galeria para museu só aconteceu em 1997, destacando-se como um centro de referência da produção e divulgação das Artes Visuais, moderna e contemporânea no Brasil.

O MAMAM tem uma área construída de 1800 m² com sete salas de exposição divididas em três pavimentos com piso inconfundível em madeira. Além disso ainda possui o pequeno espaço expositivo Hélio Oiticica, chamado informalmente por Aquário, uma biblioteca especializada em Arte moderna e contemporânea, uma reserva técnica muito rica em obras, uma sala de atividades educativas, uma sala administrativa, um auditório, uma cafeteria desativada atualmente e um depósito para acomodação de material museográfico.

Em relação à Galeria RioMar ressaltamos sua criação, segundo o documento da proposta de mediação da LIRAMARTES, dentro do espaço privado do Shopping RioMar, na antiga loja Daslu, no piso L2 com o objetivo de investir em arte e transformar o espaço privado do shopping center em espaço educativo artístico tanto para o público diverso que frequenta o shopping quanto para as comunidades circunvizinhas ao RioMar.

De acordo com o site institucional do Shopping, O RioMar está estrategicamente localizado entre as zonas norte e sul do Recife, destaca-se pela beleza e conforto e tem seguramente contribuído com o crescimento urbano, aprimorando o comércio e gerando cerca de oito mil empregos.

Na estrutura total de 295.000 m² de área construída há 101.000 m² de área de lojas (ABL), estacionamento com 6.200 vagas (70% cobertas), duas unidades do Valet Parking, um misto de 380 lojas, sendo 17 âncoras e 13 megalojas.

Em relação aos serviços tem 12 restaurantes, complexo com 12 salas de cinema, teatro com 700 lugares, parque de diversões eletrônicas com boliche, academia de ginástica, Expresso Cidadão, Espaço Ecumênico, Espaço Gourmet e Boulevard de Restaurantes.

No projeto inovador percebe-se arquitetura sofisticada, corredores amplos, de fácil circulação e iluminação natural.

O Shopping também lida intimamente com o compromisso socioambiental, onde possui 40.000m² de área verde implantada, além de monitoramento e renovação do ar, economia de energia com utilização de iluminação natural, 70% dos resíduos destinados à reciclagem e compostagem, economia de 50% na utilização de água.

O Shopping RioMar faz parte do grupo empresarial JCPM, de propriedade de João Carlos Paes Mendonça, que desde sua origem tem como perspectiva oferecer às pessoas os melhores serviços.

De acordo com o Blog Mais Cultura e Notícia (2012), em 1966 foi inaugurado o primeiro supermercado Bompreço, também de propriedade de Paes Mendonça, no bairro de Casa Amarela, com o slogan “Uma loja em Casa Amarela, servindo a cidade inteira”. A partir daí, a rede foi crescendo, expandindo-se, e novas lojas foram construídas em bairros do Recife, como Afogados, Casa Forte, Boa Viagem, Benfica, Ipsep e Caxangá. Tudo com muito trabalho, afinal, toda história começou com uma pequena mercearia em Serra do Machado, pequeno povoado do interior de Sergipe.

Mas o tempo foi passando e o empresário Paes Mendonça decidiu mudar o rumo dos seus negócios no ano 2000, quando vendeu o Bompreço ao grupo holandês Royal Ahold, que posteriormente vendeu a um grupo americano, o Wal-Mart, que até hoje é proprietário da rede. Depois de vender o Bompreço, o empresário sergipano passou a apostar no ramo de shoppings centres e no segmento imobiliário. Hoje, João Carlos preside o Grupo JCPM, que detém acções em diversos shoppings no Brasil e que também atua com empreendimentos imobiliários e uma empresa de comunicação, que possui emissoras de rádio, um jornal, duas emissoras de TV, além de um portal online.

Quase sessenta anos depois, o maior shopping center da cidade é inaugurado, com centenas de lojas, cinema, teatro, academia, restaurantes,

bancos, mercados, onde “a felicidade é a melhor escolha”. E, acompanhando tendências internacionais, se destaca, mais uma vez, ao se apresentar à cidade, segundo o *Marketing* do Shopping, como espaço de divulgação das artes. O shopping center acaba não sendo apenas um local de consumo, mas um local do lazer, da diversão, da apreciação das artes, em suas diversas formas e origens, possibilitando nos perceber semelhantes.

Esse discurso do Marketing do RioMar em relação à percepção da semelhança dos públicos no espaço, trouxe certa inquietação tanto para o próprio público de classe social menos favorecida que frequenta o espaço, e que muitas vezes não se sente confortável em adentrar várias lojas de grife ou conviver com outros públicos mais favorecidos economicamente, quanto para a totalidade dos mediadores da Galeria, pois em muitos momentos percebi a dificuldade em trazer para a Exposição determinados visitantes pela localização na L2, um corredor somente de marcas luxuosas e grifes e que afastava de certa forma alguns públicos, e principalmente pela própria experiência como visitante do Shopping.

3.2 Projetos educativos do MAMAM

Para além de todo esse contexto abordado até o momento. Nesse capítulo, e em especial nesse subtema, discuto as inquietações dos mediadores do MAMAM e da Galeria RioMar em relação aos espaços que trabalharam, entre Novembro de 2014 a Fevereiro de 2017, com mediação cultural. É importante salientar que a análise das experiências foi baseada nas formações para cada exposição, nas conversas informais, nos diálogos com o setor educativo e no questionário elaborado e sobre os quais os mediadores puderam opinar livremente.

Fiz o pedido de colaboração para cinco mediadores responderem o questionário elaborado, mas apenas três se disponibilizaram. Ao longo do texto abaixo aponto as observações mais relevantes dos questionários em relação às experiências entre Novembro de 2014 a Abril de 2016.

Consideremos de maneira mais específica a dimensão educativa do MAMAM ainda pelos olhos de Santos (2012), que direcionou sua pesquisa para as experiências vividas no próprio MAMAM.

No início, ainda como Galeria Metropolitana Aloísio Magalhães (1990) tinha-se a preocupação com práticas da cidadania. A Galeria priorizava o serviço à sociedade entendendo a instituição e a sua construção coletiva, de modo que se tornava um espaço que além de coletar, conservar, restaurar e expor, ainda se comprometia com a intensa participação da sociedade.

Conforme Campos (2014), esse comprometimento, que a Galeria visava junto à sociedade tinha cunho inovador e pretendia didaticamente estabelecer leituras das coleções do acervo, promover cursos, palestras, salões, festivais de arte, recitais, exibição de filmes e realizar programas com escolas e oficinas de “trabalho prático de educação através da arte”, são todas práticas educativas preservadas até hoje no espaço.

Mesmo que os dirigentes da Galeria e, posteriormente, do Museu tentassem fazer acontecer essas ações relacionadas com educação e sociedade, somente nos anos 2000, na gestão de Moacir dos Anjos foi que o MAMAM começou a desenvolver, de maneira sistemática, um conjunto de ações educativas. Foi nesse ano que o Museu expôs obras de arte de Auguste Rodin e instituiu o setor educativo contando com funcionários e atividades específicas do educativo.

A partir daí, foram planejadas todas as ações educativas do MAMAM, pois seus dirigentes defendiam que as ações pedagógicas possuem uma função muito importante na participação e garantia de acesso à cultura para todos, como cita Santos (2012). Isso tudo mediante o conhecimento e investigação prévia acerca dos objetos de mediação e do público heterogêneo que frequenta o espaço.

Ao longo dos anos, o educativo vem se renovando tanto no que tange a seu quadro profissional quanto nas ideias para constituição do público e mediação das exposições e reconhecimento do espaço museal e das Artes Visuais como formadores de cidadãos pensantes.

Podemos dizer que o educativo do MAMAM é um setor muito atuante na formação cultural dos públicos visitantes, como também de uma parte da população de Pernambuco que não tem assiduidade nesse tipo de espaço.

Existem algumas ações, descritas no Blog do MAMAM, que visam a maior participação do público espontâneo, do corpo profissional e das escolas, como:

- 1) Oficinas de férias: Entre os meses de Janeiro e Fevereiro o MAMAM oferece pelo próprio Educativo e parcerias feitas com artistas, professores universitários e outros contatos, algumas atividades para públicos específicos, que promovem a relação com o espaço e com as Artes.
- 2) Visitas agendadas
- 3) Visitas espontâneas
- 4) MAMAM na estrada: Essa ação é um projeto de circulação de atividades de arte educação pelo estado de Pernambuco (Triunfo, Serra Talhada, Carpina, Vitória, Caruaru, Gravatá e Fernando de Noronha), que conta com o apoio do Governo do Estado, através do Funcultura.
- 5) Professor parceiro: É um projeto do museu que promove encontros voltados para os professores, onde são realizadas experiências educativas sobre as exposições em cartaz no MAMAM.

O programa busca desenvolver experiências educativas através de visitas mediadas pelos educadores do museu, artistas ou convidados. O professor parceiro prepara ainda uma mediação centrada nas necessidades do professor, concedendo apoio às pesquisas através do acervo da biblioteca do MAMAM e fornecendo material educativo desenvolvido para cada exposição. Propostas de atividades, sugestões de leitura e outras formas de interação com as obras serão incentivadas.

- 6) Atena Paraurora: É um evento promovido pelo Educativo MAMAM tem como objetivo dar visibilidade a jovens artistas e atrair a população para usufruir do equipamento cultural, oferecendo lazer, ações artísticas, serviços e muita música.
- 7) Mediação para os funcionários: O projeto tem como objetivo fortalecer as relações entre os funcionários e mostrar, através da mediação e das atividades posteriores, como eles podem se posicionar frente as exposições em cartaz com os visitantes e refletir sobre arte.
- 8) Carta ao vizinho: No intuito de aproximar as instituições públicas e comércio circunvizinho, o educativo sai as ruas para conversar com esse público e chamar atenção para o espaço cultural gratuito que está bem próximo e pode trazer vivências além do descanso da hora do almoço.

Sabendo um pouco de como funciona o Museu, seu educativo e suas ações educativas é possível entendermos, através das análises dos questionários, quais seriam as demais inquietações que os mediadores têm em relação ao espaço expositivo de arte, elencando minhas concepções e outros diálogos durante as exposições que sucederam.

3.3 Experiência dos mediadores e exposições do MAMAM de Novembro de 2014 a Abril de 2016

As exposições *Ângelo venosa* de Ângelo Venosa e *Viajante – Experiência em São Miguel das missões* de Carlos Vergara, que aconteceram de Outubro a Novembro de 2014 foram a minha primeira experiência de mediação e foi onde conheci boa parte das práticas de mediação juntamente com alguns dos mediadores questionados. Dessa forma, para aproximar o educativo dos contextos abordados nas exposições o setor educativo sugeriu a observação de outros mediadores mais experientes, a leitura de textos escolhidos pelo próprio setor e uma conversa informal entre os artistas e os mediadores do educativo.

Quando falamos sobre pontos positivos no contexto de mediação o primeiro mediador, M1, fala abertamente quando questionado sobre os pontos positivos e negativos da experiência no MAMAM nessas duas exposições. Ele descreve que no início ficou um pouco retraído e com certo receio de não saber como fazer as pessoas conseguirem entender o que seriam todas aquelas peças, o que poderia ser ressaltado, mas depois percebeu que mediar não é seguir um roteiro de explicações e descrições somente embasadas no trabalho do curador, mas sim possibilitar uma facilitação de aprendizagem naquele espaço.

Dentre as experiências , M1 relata lembrar de uma mulher, que tinha em média uns 40 anos, e disse em meio as grandes peças negras de Ângelo Venosa: - Isso é arte, é? Obviamente que M1 fez a intervenção de maneira que ela “entendesse” o porquê daquilo também ser arte nos dias de hoje. Ele entrou na questão de suportes diversos e temáticas intensas da arte contemporânea, fazendo com que a visitante visse com simplicidade as experimentações do artista.

Em relação as visitas agendadas, tivemos muitas escolas do entorno, dentre elas a Escola Municipal Ana Rosa, da qual prevemos algumas

situações e traçamos um pequeno roteiro de como poderia acontecer o acompanhamento desse grupo.

Segundo M1, as crianças, muito agitadas como de costume, foram conhecendo o espaço e daí para o início da mediação durou mais tempo do que o normal porque eram 50 crianças divididas em dois grupos de 25. Assim, mesmo havendo a divisão, ficou um pouco difícil de direcionar todas as crianças para algumas obras porque além deles estarem dispersas no espaço tinha o deslumbramento de estarem num equipamento cultural nunca visitado e muito diferente da escola.

Em todas as paradas que fizemos, tanto na exposição de Ângelo quanto na de Carlos, as crianças sugeriram muitas ideias, muitas interpretações e entraram no ritmo do educativo MAMAM, que sempre tenta deixar o público reconhecer e conhecer realidades próximas ou distantes da sua vivência.

Nessa vivência, um ponto que me chamou atenção e que me deixou inquieta, foi driblar o carinho que as crianças tinham comigo para poder abordar alguns pontos importantes sobre arte contemporânea e as duas exposições que eles estavam vendo.

Posteriormente, *SORTERRO CAP. 5* de Juliana Notari, *Brainstorming* de Sophie Wethnall e *O trabalho gira em torno* de Lourival Cuquinha, foram exposições que estiveram em Cartaz no MAMAM de Dezembro de 2014 a Fevereiro de 2015.

Em um contexto bem presente de arte contemporânea as três exposições tinham suporte artístico bem semelhantes e trabalhavam com vídeo arte. Dessa vez, além de conduzir as pessoas a perceberem o espaço, na exposição de Cuquinha o educativo era chamado a atrair os espectadores a interagirem com a obra, que era parte de uma instalação.

No geral, foi um pouco complicado trabalhar a peça interativa do Cuquinha, artista olindense, porque ela é parte de outra exposição bem maior, que não aconteceu no espaço MAMAM, e parecia sempre estar destacada, solta.

A partir do estudo prévio sobre a peça foi constante a tentativa de fazer com que as pessoas se interessassem pela peça não só pela dinâmica das “bicicletas”, como também pela crítica que o artista fazia e pelo que podia ser aproveitado ao simplesmente sentar, descansar nos assentos.

Segundo M3, direcionar esse interesse foi um pouco cansativo porque a maioria dos visitantes queria apenas “andar de bicicleta”, ou sentar e olhar a paisagem do vídeo. Daí, se algo é tão simples assim, então levar a simplicidade que o artista sentiu nas ruas de Londres, ao pedalar por diversas paisagens e contextos, era um caminho que podia ser percorrido por quem queria saber “o que eram as bicicletas dentro de um museu”, ou pra quem só deseja refletir sobre a vida.

Chamou muito atenção a quantidade de jovens que não frequentam os espaços museais, que conseqüentemente não entendiam a arte como algo tão acessível, mas que sentaram e pedalararam nas *Rickshaws* de Cuquinha... Muitos acharam um máximo essa possibilidade de participar da dinâmica de uma peça artística, e principalmente essa ideia que a arte contemporânea traz.



Ilustração 1 - Instalação de Rickshaws – O trabalho gira em torno de Lourival Cuquinha

Não muito distante das abordagens que foram ditas até agora, a exposição em vídeo-arte da Belga Sophie Whetnall chegou até o público espontâneo com um quê de desconfiança e admiração, porque não se tratava de uma exposição com peças concretas, quadros, etc, mas sim de uma mídia próxima a todos, que de certa forma atinge todos os públicos.

Quando digo que era uma mídia próxima a todos, estou me referindo à formação da cultura visual das pessoas, a influência da TV, do cinema, da internet, da atualidade em si. Desse mesmo modo, os vídeos de Sophie, quando contemplados em sua totalidade ou não, sugerem interpretações, trazem memórias e fazem com que as pessoas fiquem mais a vontade para participar da própria aprendizagem em relação à Arte, sendo essa aprendizagem espontânea o ponto mais importante quando falamos em arte contemporânea e mediação.

Chamou minha atenção o fato de que todas as pessoas que mediei tiveram mesmo um *Brainstorming*, ou confusão/tempestade de ideias, em qualquer parte que acompanhavam os vídeos.

Outro ponto interessante foi a dificuldade que tive em conseguir assimilar toda a exposição e encontrar pontos de facilitação entre o público e os vídeos, porque a maioria deles não percebiam que vídeo também é arte e, conseqüentemente, arte contemporânea.



Ilustração 2 - Parte da exposição *Brainstorming* de Sophie Wethnall

Um ponto negativo acerca dessas exposições foram as formações do educativo não seguirem uma linearidade no processo de mediação, o que levou muitas vezes à insegurança de alguns mediadores e afetava inicialmente a abordagem ao público.

A exposição *Xilográfico 1985 a 2015* de Rubem Grilo ficou em cartaz no espaço do MAMAM de Março a Maio de 2015 e contava com mais de 170 obras, entre xilogravuras, colagens e desenhos, da trajetória artística entre os anos de 1985 a 2015.

Essa exposição trouxe Rubem Grilo, um dos mais importantes xilogravadores brasileiros, a Recife, como curador da própria exposição, nos fazendo refletir junto ao setor educativo e as palestras oferecidas pelo artista sobre o papel do curador nos expositivos de arte, como se dá a relação desse profissional com os artistas e suas obras de arte, sobre arte moderna, gravura e técnicas mistas.

É interessante salientar que as relações do educativo com a exposição em si foram bastante facilitadas pelas conversas com o próprio artista e o acompanhamento mais aproximado da organização e conceito expográfico. De todo modo, foi significativo perceber que a maioria dos estudantes de Artes Visuais, todos da UFPE, sentiram a necessidade de estar mais próximos àquele contexto tão habitual nos primeiros períodos para nós. Isso não afastou, segundo M1, a colocação de cada um em relação às preferências estéticas que, no MAMAM, variavam entre arte moderna, no caso dessa exposição, e arte contemporânea.

Outra exposição oferecida pelo MAMAM foi a “Ocupação Aloísio Magalhães” do acervo do Itaú, aberta de Maio a Julho de 2015. Nesse contexto, foi um grande presente poder estar mais próximos à história do patrono do museu, o artista plástico, designer, mestre de bonecos e patrimonialista.

A exposição, segundo o Jornal do Comércio, trouxe 70 obras divididas em três momentos da carreira do pernambucano, que foi designer em primeiro plano, foi também um homem de uma complexidade difícil de ser enquadrada numa só categoria. Mais do que o pioneiro e fundador do moderno design brasileiro, Aloisio pode ser considerado um dos construtores do que hoje entendemos como Brasil contemporâneo.

Essas múltiplas faces de Aloisio Magalhães foram aliadas no que diz respeito à produção de material educativo, que até a atualidade são utilizadas nas ações educativas promovidas no espaço. Além disso, a formação dessa exposição foi muita intensa e ampla e as visitas espontâneas ou agendadas cresceram de forma significativa. Durante toda a exposição aconteceram rodas de conversa, palestras e atividades promovidas pelo educativo e pelo Itaú Cultural.



Ilustração 3 - Entrada da exposição Ocupação Aloisio Magalhães do Itaú Cultural



Ilustração 4 - Parte gráfica da exposição Oupação Aloísio Magalhães do Itaú Cultural

Responsável pela identidade cultural de empresas continentais como a Petrobrás e a Rede Globo (foi dele a primeira marca da emissora, que era uma estrela de quatro pontas), por exemplo. Aloísio foi também o criador da identidade visual de uma série de famílias monetárias brasileiras. Criou, entre outros, o projeto gráfico de notas do cruzeiro novo, ou seja, as pessoas lidavam com as obras de Aloísio o tempo todo, mas nem se deram conta desse tipo de relação. Então, como participante do educativo, eu também tinha a missão de inserir e mostrar ao público essa aproximação que existe entre arte e vida.

Outro fator relevante nas mediações, segundo todos os mediadores questionados, eram os *cartemas*, termo que o filólogo Antonio Houaiss cunhou para se referir a uma série de imagens geométricas que o designer fez por meio da colagem de cartões-postais e que tem uma das representações no Hall de entrada do MAMAM.



Ilustração 5 - Mediação com cartemas para Escola Estadual de Pernambuco

Como observa Souza Leite, curador da exposição, “sendo pintor, designer ou formulador de políticas públicas, Aloisio foi, como sempre dizia, um “projetivo” – alguém inteiramente consciente do que e de como projetar”.

Mensagens sonoras de Paulo Meira foi uma exposição aberta no Museu de Maio a Julho de 2016 e lidava mais uma vez com arte contemporânea e vários suportes artísticos.

O projeto de pesquisa artística, segundo Paulo Meira no Blog do MAMAM, foi premiado no “Programa Bolsa FUNARTE de Estímulo a Produção Artística 2014, e apresentou uma série de obras, cuja proposta conceitual, de natureza ficcional, era direcionada à investigação científica que buscava lançar luz à conhecida lenda sobre certa comunidade de albinos instalada nos confins de um dos locais mais inóspitos do Brasil – o Raso da Catarina.

Essa exposição dividiu muito a opinião do público, que na maioria das vezes ficava perdido com a quantidade de peças e a aparente desconexão entre elas. Em algumas mediações M2 descreve a dificuldade em estabelecer um diálogo para facilitar a compreensão dos visitantes, falando que a exposição poderia ter um melhor conceito expográfico, mas ressalta a abertura que a exposição trouxe ao fazer as lendas e vivências dos visitantes se tornarem semelhantes ao contexto das *mensagens sonoras*.

Em uma das mediações com uma Escola Municipal de Recife, as crianças se encantaram com as projeções de “cinema” e interagiram bastante com as lendas e histórias que conduziam cada mediação. Foi interessante como o educativo se posicionou como equipe frente às 50 crianças, mas logo após esse episódio percebemos a necessidade de saber lidar melhor com o público infantil e com as questões que nos causavam desconforto.



Ilustraç

ão 6 - Mediação para crianças de Escola Municipal do Recife na exposição Mensagens Sonoras de Paulo Meira



Ilustração 7- Mediação no piso superior para Escola Estadual de Pernambuco da exposição Mensagens Sonoras de Paulo Meira

Em relação à participação do setor educativo como aporte para formação dos mediadores, podemos ressaltar que até o final da exposição não foi tão efetivo, apesar das constantes visitas do artista e do prévio conhecimento do projeto, o modo de fazer as pessoas se apropriarem do espaço e se relacionar com o projeto de Paulo Meira.

Moderna para sempre do acervo do Itaú Cultural e *Inimigos* de Gil Vicente foram exposições que aconteceram de Agosto de 2015 a Fevereiro de 2016, esta última instaurando uma das temporadas mais polêmicas do MAMAM.

A coleção com 130 fotografias do movimento fotoclubista brasileiro, de 29 artistas, foi trazida pelo Itaú Cultural e instalou-se nos dois andares do Museu. O curador Iatã Cannabrava trouxe obras modernistas consideradas raras, como a *Bailarina do Balé da Juventude UNE*, Rio de Janeiro realizada

por Thomas Farkas em 1947, exposta pela primeira vez fora do instituto. Entre outras obras que atestam este acervo como o mais importante em registro modernista brasileiro, estão um conjunto de dez fotografias abstrato-geométricas de Ademar Manarini, a obra *Arabescos em Branco* (1960) e *A folha Morta* (1953), de Gertrudes Altschul, rara representante do gênero feminino no fotoclubismo da década de 1940.

Na abertura da exposição *latã Cannabrava* recebeu o pesquisador e curador da Fundação Joaquim Nabuco, Moacir dos Anjos, para um encontro aberto ao público chamado *Outras Modernidades*. Eles falaram sobre as fotografias presentes na mostra e na coleção Itaú Unibanco, bem como alguns desdobramentos contemporâneos do estilo modernista e a remontagem que a exposição apresentou sobre a entrada dos artistas brasileiros na discussão acerca dos limites da arte fotográfica mundial. Esse evento foi um dos embasamentos teóricos mais importantes proporcionado pelo setor educativo, onde os mediadores tiveram bastante material teórico para desenvolver as atividades com o público visitante.

Já a exposição *Inimigos* do artista Gil Vicente, pela primeira vez, dispôs todas as peças juntas no salão térreo do Museu. Nesse sentido, as peças dessa exposição adquiridas pelo MAMAM, através do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça/ Funarte 2014 para acervos públicos do Brasil, do qual foi vencedor. A mostra foi composta por dez desenhos em carvão sobre papel, considerando algumas personalidades conhecidas nacional e mundialmente em cenas polêmicas.

Os retratos da série contam com imagens nas quais Gil Vicente aponta uma pistola para a maioria de representantes políticos ou religiosos. Entre eles está o Papa Bento XVI, ou outras personalidades, como os ex-presidentes Fernando Henrique e Luíz Inácio Lula da Silva, ou os ex-governadores Jarbas Vasconcelos e Eduardo Campos, este último morto em 2014.

Houve muitos entraves e desconfortos por parte do educativo pela extrema polêmica que os *Inimigos* causaram. Primeiramente, o cartaz externo, com o retrato do ex-presidente Lula, que sempre foi instrumento de divulgação do Museu, foi rasgado ao meio logo no primeiro dia de exposição. Isso de alguma forma mexeu com o educativo, que percebeu como as pessoas se relacionam com a Arte e o quão difícil seria estabelecer um diálogo com o público mais parcial político e religiosamente.

Conseguimos ter muitas conversas com o artista e houve algumas oficinas de desenho e palestras sobre a técnica de arte em carvão e as questões levantadas a partir dos retratos.

Em uma das mediações, M3 fala da tentativa em estabelecer contato com uma visitante e acaba sendo desconsiderada, mas não desiste e acompanha a visitante sempre tentando dialogar sobre as obras. Da mesma forma, foram os debates entre nós e as turmas agendadas de faculdades, universidades e alunos das escolas públicas e particulares de Pernambuco. Sempre existiam momentos de tensão, porém, o fato de o educativo sempre se ajudar e ter uma boa relação com a coordenação foi aos poucos amenizando parcialmente essas inquietações.

Nesse contexto, entendemos ainda que a relação do público com as exposições é muito singular e depende especialmente de como a arte o provoca. No caso citado acima, pudemos entender que a desconsideração da visitante para com o mediador não era apenas pela fruição estética dos retratos, mas tinha também cunho político social que a deixou extremamente indignada. Isso nos leva a refletir sobre o sentido mais importante na constituição do museu, que é a provocação e reflexão que a arte traz não somente para o público visitante como também para os mediadores e educadores desse tipo de espaço.



Ilustração 8 - Uma das obras da
exposição Inimigos de Gil Vicente

Clube de arte moderna ocorreu entre Novembro de 2015 a Janeiro de 2016 com o objetivo de instigar a apropriação do museu e trazer a história do espaço.

Essa iniciativa, segundo o site da prefeitura do Recife, pretendia promover encontros e diálogos das Artes Visuais, da gastronomia e da música. A exposição contou com a iluminação de Gustavo Albuquerque e ainda com texto de Wilton de Souza sobre a história e os causos do prédio, desde o Clube Internacional, passando pela sede da Prefeitura, Galeria de Arte e, finalmente MAMAM.

O público pôde desfrutar de uma ambiência sonora que ocupou os salões superior e inferior, que no passado foram espaços de realizações de festas. Esses ambientes foram propostos pelos Djs Dolores, Evandro Q, Renato L, Mabuse e o próprio Educativo MAMAM.



ação 9 – Ação educativa com os funcionários na exposição Clube de Arte Moderna

Dessa maneira, Beth da Mata, atual diretora do Museu, caracterizou todo esse universo criado como uma associação do espaço físico do Museu a um ambiente sonoro e ao ato de comer, em mais uma das edições do Sexta da pesada, através de um ritual elaborado por artistas das mais variadas linguagens, estimulando sensações e percepções no público e transformando o MAMAM num lugar de encontros social, musical e performático.

O conceito expositivo de modo geral, segundo todos os mediadores questionados, acabou sendo uma forma de preencher a falta de investimento da Prefeitura do Recife e fortalecer os laços entre o museu e os artistas pernambucanos legitimados. Pensou-se até em colocar em prática a ideia do Educativo de promover novos artistas jovens com outro tipo de apropriação do

espaço, que de fato ficou “vazio” durante essa exposição, mas nenhuma das propostas foi considerada pela diretoria do Museu. Assim como a insatisfação e a dificuldade em mediar sobre o clube de Arte Moderna, o investimento na formação do educativo ficou bastante vago e restrito a somente leituras de textos e execução de atividades, destacadas dessa exposição, com o público agendado.

A iniciativa dos artistas Aprígio Fonseca e Frederico Fonseca deu origem a exposição “Olinda Cerzida” , em cartaz de Janeiro a Abril de 2016. Essa exposição foi o resultado de um projeto realizado no município de Olinda durante quatro anos com intervenções artísticas no ambiente.

O projeto *Olinda Cerzida* foi iniciado em 2006, com o objetivo de registrar a cidade por outro aspecto. Para isso, intervenções foram sendo idealizadas e desenvolvidas até o ano de 2009. A mostra foi composta por 113 fotografias projetadas em vídeo no Aquário Oiticica.

Por ser um espaço pequeno e mais afastado dos salões principais do MAMAM, tivemos também que explorar os ambientes externos aos salões principais. Então, falar de algumas esculturas em cerâmica vitrificada, de Francisco Brennand, localizadas na parte posterior do Museu, foi essencial para o educativo aproveitar o espaço ao máximo e conduzir os visitantes para interagir com o video de Olinda Cerzida. Um ponto negativo foi convencer o público a se direcionar exatamente para o aquário e dialogar sobre contextos que o próprio educativo não recebeu formação.

“Abril pro Rock – V mostra de pôster arte design” e “Um dedo de prosa” de Marcelo Silveira foram exposições que aconteceram de Março a Abril de 2016 e trouxeram uma facilidade de aproximação com o público visitante porque lidavam com questões bastante próximas ao dia a dia dessas pessoas.

A V mostra de pôster arte design, segundo o evento no *Facebook*, ocupava os dois pisos superiores do Museu, sendo um deles inteiramente dedicado à Chico Science, em razão dos 50 anos que o artista completou nesse mesmo ano.

Para o acervo da mostra temática de Chico Science, foram selecionadas cerca de 60 peças, sendo algumas delas nunca mostradas antes para o grande público. Entre os destaques estavam o Disco de Ouro recebido pelo álbum *Afrociberdelia*; o cartaz de Montreaux Jazz Festival 1995, ano em que Chico Science e Nação Zumbi (CSNZ) tocaram com arte assinada pelo cantor David Bowie; cartazes de festivais americanos e europeus que CSNZ participou. Também foram selecionadas gravuras inéditas de Ayam Ubráis Barco (BA), Revolback (SP), Soopa Colectivo (Porto/ PT), Alê Lopes, Victor Zalma, Paulo do Amparo, Kin Noise, Lanah Maia e J. Borges (PE), Jacaré, entre outros. Já o segundo piso do Museu recebeu a tradicional coletânea de cartazes. Eram cerca de 50 peças que traziam um recorte importante da música pop contemporânea, abrangendo festivais e shows importantes ocorridos na última década.

A exposição *Um dedo de prosa* girava em torno de uma instalação de um mobiliário, formado por uma mesa e quatro bancos, que antes de ser exposto no Museu foi levado para calçadas e praças de seis bairros de diferentes classes sociais do Recife, provocando reações diversas nos moradores e transeuntes. Toda a interação foi gravada em vídeo e áudio com posterior autorização dos participantes, que foram projetados durante a amostra no MAMAM.

A instalação teve incentivo do Funcultura e retratou temas atuais do cotidiano dos grandes centros urbanos, como mobilidade, individualismo e segregação social.

O educativo na exposição de Marcelo Silveira teve uma participação muito intensa no tocante à montagem do mapa da região metropolitana e

ilustrações de focos da cidade do Recife onde aconteceram as ações artísticas do próprio Marcelo e da Organizadora Cristina Huggins. A partir dessa interatividade foi mais fácil trazer o público para temas tão recorrentes no cotidiano e sugerir atividades de interação entre os visitantes e a obra. Dessa vez não tivemos uma efetiva formação do educativo fora das eventuais leituras e aproximação com o artista.

Assim, baseado no livro de assinatura dos visitantes, percebi uma queda de frequência de público no espaço, afetando tanto as visitas agendadas, que eram raras, quanto as visitas espontâneas que foram diminuindo. Enfim, desde o início das experiências no MAMAM, percebi que a formação de público é um dos problemas enfrentados, mas em especial a partir dessas últimas exposições não houve tão intensa participação e frequência do público. A utilização de instrumentos, como os livros de assinatura ou comentários, para promover a formação de público é um dos artifícios que os espaços expositivos de arte têm para perceber como podem melhorar o atendimento e quais dinâmicas podem ser interessantes para o público-alvo.

Em relação a todas as exposições é importante ressaltar que foram levadas em consideração as falas dos mediadores questionados e um pouco das minhas experiências em relação a todas essas exposições em que eu estava como parte do educativo, mas não incluí outras ações educativas além das mediações propriamente.

Em cada uma das exposições que estive em cartaz percebi o educativo muito ativo apesar dos entraves em relação à formação continuada dos mediadores, a uma melhor execução dos projetos educativos do museu e à visibilidade do MAMAM como espaço importante de cultura.

Acredito que, assim como os outros mediadores, sobretudo os que foram entrevistados, o MAMAM representa um espaço importantíssimo para divulgação das Artes e para um processo rico de aprendizagem, mas que precisa de maior incentivo governamental, entender e apoiar melhor o papel do

mediador que se molda constantemente, valorizar o espaço e o acervo que muitas vezes se torna invisível e pensar internamente com mais atenção nas possibilidades para além de artistas e projetos artísticos legitimados.

3.4 Projetos educativos e experiências de mediadores na Galeria RioMar

Em relação à Galeria RioMar podemos ressaltar que o projeto educativo da Galeria girava em torno de perspectivas bem semelhantes as do Museu, mas de modo bem pontual, pois não houve outras exposições itinerantes e o espaço foi resignificado apenas para a exposição LIRAMARTES e a posterior LIRA AMAR ÁFRICA.

O conceito expositivo da exposição LIRAMARTES foi criado pela antropóloga Ciema Melo, onde nele a mediação propõe a transformação do shopping center em espaço educativo direcionado para despertar em crianças, adolescentes e adultos o apreço pelas artes. A exposição LIRAMARTES possuía uma conotação nada desprezível, procurando se integrar ao atual momento brasileiro, no sentido de contribuir para o fortalecimento da ideia de que o projeto brasileiro é de permanecer republicano. O Brasil é um mosaico de culturas e um caldeirão de diversidades e, não obstante, é uno. Somos um em sendo vários. E a arte popular brasileira demonstra uma unidade que permeia a nossa diversidade e que é o alicerce da nossa nacionalidade.

Assim, a mediação na Galeria tinha como objetivo contribuir para a aproximação do público visitante não só ao conceito expositivo, mas ao universo único do colecionador Carlos Augusto Lira, ou seja, a ludicidade, à fantasia, ao sonho, ao que é vivo, ao que pulsa. Era o diálogo entre o visitante, as peças e seu colecionador.

Carlos Augusto Lira é arquiteto famoso em Pernambuco, principalmente, por fazer o carnaval de Recife por muitos anos e por ter a maior coleção de arte popular do Brasil. Ele possui relações de trabalho, como arquiteto, com a família de João Carlos Paes Mendonça e trazer a LIRAMARTES configura a

primeira vez que Carlos Augusto estende essa relação ao grupo JCPM, sobretudo para mostrar a arte popular no shopping. Toda essa coleção apresenta várias obras e técnicas de artistas famosos ou não do Brasil e do mundo. Nesse intuito, a exposição LIRAMARTES pretendia ampliar as oportunidades e a visibilidade para o trabalho dos artesãos brasileiros num espaço privilegiado do shopping.

Na LIRAMARTES o projeto de ação educativa tinha muitas atividades propostas, mas apenas quatro ações foram realizadas pela equipe. Nesse sentido, a inviabilização dos projetos ocorreu por dois motivos, o primeiro foi a indisponibilidade do próprio shopping frente à necessidade da Galeria como espaço de constante aprendizagem e em segundo lugar está a prioridade de interesses do shopping, ou seja, ter um espaço de arte, realmente, ativo não era uma das prioridades do shopping, que tratou a exposição apenas com espaço de entretenimento.

Como ação educativa a LIRAMARTES tinham os esquetes, que podem ser comparados a capsulas que contém temáticas que permeiam a exposição de forma breve e lúdica. Tinham por objetivo despertar nos visitantes novas percepções sobre a LIRAMARTES, facilitando a interação entre os mediadores e os visitantes. Seriam divertidas e, em alguns casos, inesperadas, boas-vindas. Essa ação pôde ser aplicada em situações ocasionais e se tornou em muitos momentos parte do diálogo com o público.

Outra proposta foi baseada na vivência de atividades, através de oficinas desenvolvidas pelos mediadores do educativo, dentro do Espaço Criança, que era uma parte da estrutura física da Galeria, no intuito de dinamizar as abordagens suscitadas na exposição. Em relação a essa proposta não conseguimos realizar nenhuma delas.

Também havia, no rol de ações educativas, a atividade de Formação de mediadores culturais com alunos matriculados em escolas da rede pública de ensino, localizadas no entorno do Shopping RioMar ou do Instituto JCPM, para

realização de atividades de mediação. Foram abordados, em menos de dois meses, conteúdos referentes à arte popular brasileira, a partir do acervo exposto na LIRAMARTES, além conceitos básicos de memória, patrimônio, artes e mediação cultural. Essa atividade foi realizada com sucesso, mas com alguns detalhes fora do programa inicial, porém me chamou atenção o fato dessa ação estender o conceito de mediação para além da profissionalização acadêmica, como foi comentado anteriormente no segundo capítulo.



Ilustração 10 - Ação educativa para formação de mediadores culturais

A peça do dia, como atividade educativa promovia a cada dia da semana, uma peça da exposição que ficaria em destaque junto a pinturas de artistas reconhecidos mundialmente – semelhante ao prato do dia nos restaurantes –, onde o diálogo entre a arte popular brasileira e a arte erudita seria evidenciado. As peças do dia foram muitas vezes condutores das mediações com o público espontâneo e agendado, isso porque a comparação entre as peças populares e as reproduções de telas de artistas famosos fazia com que muitos visitantes se interessassem, primeiramente, pelas reproduções e só posteriormente, com a intervenção dos mediadores, pela exposição como um todo.

Essa questão trazida acima era uma das minhas inquietações como arte educadora e mediadora do espaço. Quando conheci o projeto fiquei encantada pelas propostas que poderiam ser desenvolvidas num espaço museal tão diferente do que até o momento tinha vivenciado. Mas, é comum enquanto participante de um processo de aprendizagem, querer dar novas sugestões de ações e fazer com que os momentos de mediação sejam agradáveis e produtivos. Esse desejo acabou sendo um pouco reprimido pela distorção de compromisso do Shopping para com o espaço expositivo, como é bem frisado pelos mediadores questionados, M4 e M5, a seguir:

“a empolgação por estarmos num espaço tão diferente de exposição, acabou nem sendo tudo aquilo que eu esperava. O shopping não tem palavra quando trata das nossas ideias, que foram tão elogiadas no primeiro momento.” (M4, 2016)

“às vezes não consegui entender como faríamos a relação das peças do dia com as peças populares, mas ao longo tempo a gente aprender a relacionar tudo a tudo. Apesar de que na maioria das vezes ninguém percebia aquelas peças populares como Arte.” (M5, 2016)

Além disso, trazer arte erudita, como se dirigia o setor educativo às reproduções de telas famosas, não contemplou totalmente as expectativas de dar destaque às obras populares porque, da maneira que o conceito expositivo visual desdobrou esse diálogo, é como se mais uma vez a arte popular estivesse escondida por trás de todo o universo artístico reconhecido. Porém, como afirma M5 numa das respostas do questionário, “O fato de a temática das obras clássicas ser algo tão atual nas obras populares de Carlos Augusto, foi um ponto de partida bem interessante para a condução das mediações e acabou contemplando o que eu queria”.

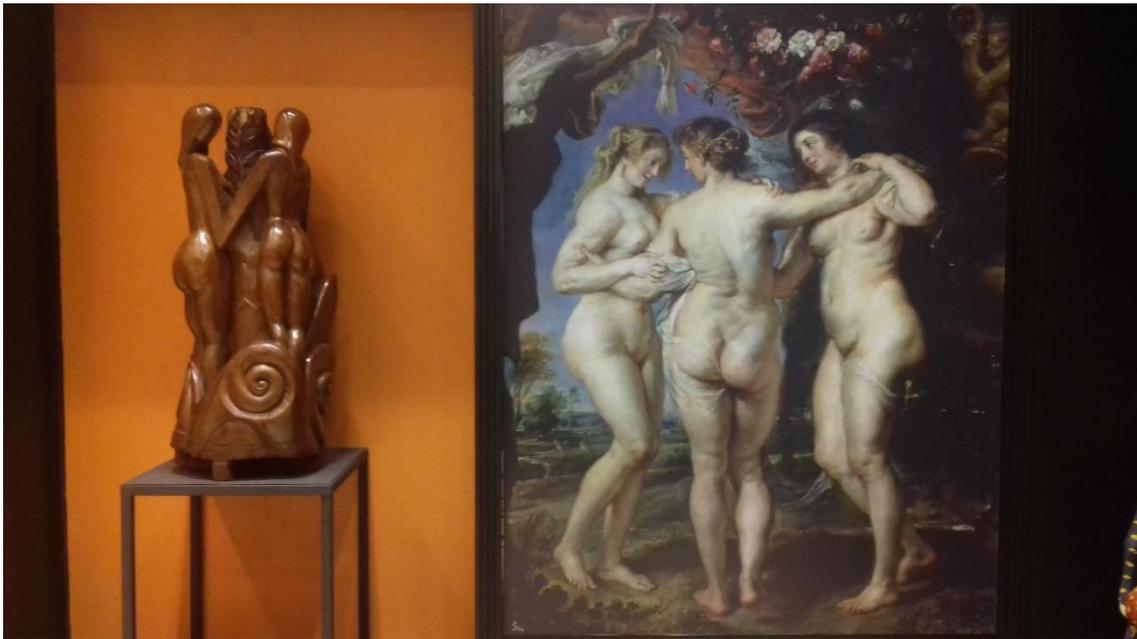


Ilustração 11 - Peça do dia - Reprodução de "As três graças" – 1635 - Peter Paul Rubens e Peça anônima

A ação de mediação “Café com terceiros” uma vez por semana, seria realizada uma recepção para funcionários terceirizados do Shopping RioMar para conversa descontraída sobre arte. O pretexto seria tomar um cafezinho e conversar sobre o cotidiano das pessoas e tentar relacionar essas abordagens com a exposição. Essa ação nunca foi desenvolvida no espaço expositivo da Galeria.

E finalmente a LIRAMARTES dispunha de uma trilha sonora que funcionava também como ação mediadora e contemplava expressões musicais de todo Brasil, contribuindo para a ampliação das possibilidades de interação entre os visitantes e o conceito expositivo, onde a arte é expressa de maneiras diversas, possuindo, porém, o elemento que as une: a brasilidade. Foram selecionadas variadas expressões musicais presentes em todo território nacional: carimbó, forró, pop, coco, axé, samba, soul. Havia músicas para agradar crianças, jovens, adultos e idosos, onde há espaço para Carmen Miranda, Dream Team do Passinho, Lenine, Patu Fu, Palavra Cantada, Jackson do Pandeiro. A trilha começava com a variação do Hino Nacional (em distintos ritmos regionais como frevo e batuque), e encerrava com uma canção

popular que retomava o mote da exposição, “Como uma onda no mar” de Tim Maia.

Logo após entrar em contato com a direção do Shopping, toda a equipe da LIRAMARTES se preparou para finalizar as atividades no espaço ainda no mês de Dezembro, porém, não tendo planejado com antecedência a permanência da exposição no espaço, ainda ganhamos a tarefa de estar a par de uma nova exposição “LIRA AMAR ÁFRICA”, que trouxe muitas peças africanas, dentre elas esculturas, pinturas e tapeçaria, de várias etnias africanas para compor o espaço. Apesar de desestabilizar a equipe tivemos muitos momentos de estudos, através de leitura de textos e vídeos, de sugestões de oficinas e circuitos de mediação, que enriqueceram bastante o repertório de saberes necessários para as atividades de mediação.

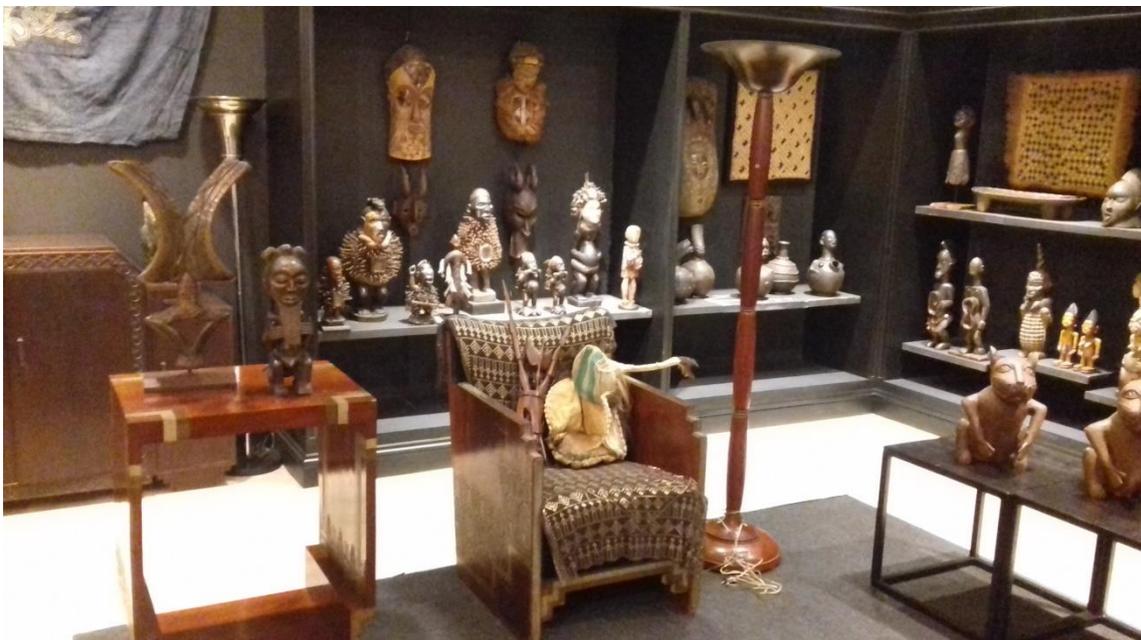


Ilustração 12 - Parte da exposição LIRA AMAR ÁFRICA

Segundo M4, a coordenação do educativo sempre tentava manter o diálogo com o Shopping, mas algumas vezes não resultou nos objetivos

esperados pela equipe, como já foi dito anteriormente. Tudo isso provavelmente devido a inexperiência do Shopping com esse tipo de espaço, com profissionais especializados em educação museal e a própria lógica mercadológica do local.

A exposições LIRAMARTES e LIRA AMAR ÁFRICA estavam situadas no Shopping Rio Mar e isso representou ao mesmo tempo um desafio e um aprendizado para a equipe inteira, como cita M4. Muitos visitantes não sabiam que o lugar se tratava de uma exposição, muitas vezes não queriam mediação e pensavam ser uma grande loja de artesanato. Então, a partir de várias inquietações que surgiram, a equipe tentou contornar e sustentar as atividades pedagógicas e por haver uma diversidade de áreas de conhecimento, foi muito rico o *feedback* entre toda a equipe.

A falta de planejamento do shopping e, principalmente, a inexecução de todas as ações de natureza educativa não ganharam notoriedade, sobretudo, no shopping e no espaço, que ao fim das duas exposições, em 28 de Fevereiro, acabou por fechar as portas. Nesse momento, tivemos a oportunidade de dar um retorno ao setor educativo e para melhorar a dinâmica entre os mediadores e o público, segundo M4 e M5, foram propostos a realização de oficinas com crianças e jovens (inicialmente atividades lúdicas potencializam o aprendizado e facilitam a aproximação com esse público), colocar mais em evidência os avisos sobre o funcionamento, localização do espaço e horário de funcionamento que são necessários para uma melhor convivência evitando situações desagradáveis, ações educativas voltadas para a conservação de peças museológicas e o espaço expositivo e a melhor interação do Shopping com a Galeria RioMar.

Parte da equipe teve a oportunidade de trabalhar com a desmontagem da exposição que tinha museólogos e profissionais experientes na área para conduzir a embalagem e conservação das peças.

Apesar de toda a experiência o Shopping avaliou como positiva a experiência com a equipe e pretende reabrir, em outra oportunidade, a Galeria RioMar noutro espaço do próprio shopping.



Ilustração 13 - Mediação para turma de técnico em administração do Grau técnico



Ilustração 14 -Mediação para turma de técnico em administração do Grau técnico



Ilustração 15 - Mediação para a turma de História da FAFICA

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foram quase dois anos buscando um tema que não me fizesse retroagir na escrita e que me desse tanto prazer quanto fazer mediação cultural. Não tive tanto prazer quanto. Mas, a partir daí, percebi que tinha mesmo que pesquisar e escrever sobre algo relacionado às minhas experiências profissionais.

Foi um pouco doloroso chegar a essas considerações finais, mas sinto que aprendi tanta coisa boa, tantos conhecimentos para aplicar no contexto educativo. Além disso, acho muito válido trazer para as pesquisas em educação, apontamentos relativos às experiências próprias.

Buscando perceber quais seriam as inquietações dos mediadores nos espaços expositivos de arte me deparei com questões as quais nunca pensei sobre, como por exemplo, o tópico que aborda sobre as identidades de cada profissional dentro do museu e como isso interfere no comportamento profissional de cada um.

Contudo, considerando toda a pesquisa e não somente as respostas diretas e indiretas, mas principalmente as respostas dos mediadores questionados, pude perceber que as inquietações de maior relevância giram em torno do comportamento deles em relação à abordagem aos visitantes, à inviabilização de ações educativas, à divulgação do espaço expositivo e à interação do educativo com o próprio setor educativo. Em relação a todos os pontos pertinentes às inquietações, posso afirmar que a intervenção dos setores educativos são de extrema importância para a formação e identificação das inquietações de todos os mediadores e educadores, mas que muitas vezes não conseguiram, considerando o MAMAM e Galeria RioMar, uma linearidade quanto às formações e preocupações apresentadas pelos mediadores semanalmente.

Em minha concepção, tudo que foi apresentado como resultado da pesquisa tem uma relação muito íntima e semelhante aos meus processos de profissionalização dentro dos dois espaços pesquisados. Isso de certa forma trouxe um olhar mais acentuado sobre as respostas do questionário aplicado, sobre todas as conversas que já tive com cada colega dos dois Educativos e sobre os diálogos com o setor educativo, pois tinha uma curiosidade imensa em perceber se todo aquele universo museal, que me trouxe tantas experiências negativas e positivas, trazia também para os outros mediadores questionamentos e inquietações posteriores, que não eram debatidas de forma pontual e construtiva.

Acredito que esse tipo de objeto de pesquisa juntamente com as formações contínuas poderiam estar mais próximo desses profissionais educativos, não só para aproximar o educativo e os outros colaboradores dos espaços, como também para lidar melhor com o fator principal dos mediadores nos espaços expositivos de arte, que é o comportamento com o público.

A partir desse tipo de reflexões podemos dar ênfase, em outra oportunidade de pesquisa, às relações do mediador com o educativo, às provocações que ele suscita ao público dentro dos espaços expositivos não somente artísticos, às próprias limitações e apropriações das identidades profissionais museais, etc. Todas essas reflexões podem aparecer como significantes e necessárias para o desenvolvimento de outras investigações e aprofundamentos acerca dessa temática.

Para tanto, enquanto mediadora sempre me cobrei demais no sentido de estar bem preparada emocional e teoricamente e ter uma boa conexão com os visitantes, mas nunca me reporte, por exemplo, sobre estar inserida numa categoria profissional fora da arte educação tradicional (professora de artes), ou melhor, ser apesar de todos os saberes e competências, “apenas” mediadora cultural.

Com esse trabalho pude concluir que a importância do mediador dentro dos espaços expositivos de arte compreende questões que vão além de projetos educativos e estudos teóricos, ou além de inerências do comportamento do mediador. Ser mediador requer tudo isso que citei no texto e mais tantas outras singularidades que são pertinentes a cada profissional de mediação. Requer assimilar tudo o que for válido ou não no sentido educativo e dialogar de forma simples com aquela senhora que entrou no espaço apenas para perguntar que horas são; com aquele grupo de adolescentes excitados e barulhentos que não nos deixam seguir o planejamento didático, ou ainda com aquelas crianças que só entraram no espaço porque os pais ou a escola trouxeram. Nenhum deles é indiferente, todos podem conversar sem compromisso e trocar conhecimento intencionalmente, como dizia Marcelo Silveira na exposição do MAMAM *Um dedo de prosa*.

Entendi que escrever sobre o que se sente ao trabalhar com pessoas é tão difícil quanto estar num salão expositivo a espera de visitantes para aplicar os projetos de ações educativas, mas que estar nesse mesmo espaço de viés cultural requer planejamento institucional, político governamental, requer a consciência de ser um profissional da educação, assim como um professor em sala de aula, mas que se permite, enquanto aprendiz, trocar de lugar o tempo todo com seus visitantes.

Termino essa pesquisa com uma pequena reflexão de Barbosa e Coutinho (2009), a primeira sendo uma educadora importantíssima para a minha formação, e que por vezes, sinceramente, não aguentava mais ouvir o nome nas aulas do curso de Artes, mas que sou imensamente grata por me fazer entender, desde o início dessa jornada, muita coisa sobre arte educação. Então, podemos compreender o arte-educador como um mediador, ressaltando, no entanto, que sua interpretação não pode ser a primeira, nem a única, nem a mais verdadeira sobre a imagem, e ele também não pode render-se à interpretação de curadores, críticos ou historiadores da arte. Compete a ele, por meio de uma atitude crítica, tomar os estudos desses profissionais como base da relação dialógica com a imagem, transformando o palco da

escola em palco de negociações entre diversos saberes e variadas culturas. Dessa perspectiva todas as interpretações são importantes, uma vez que revelam histórica e socialmente os sujeitos culturais envolvidos. Partindo desse princípio, o arte-educador democratiza a arte, sem perder de vista os desafios de sua própria formação continuada, pois de certo modo ele é também um aprendiz.

Essa reflexão resume, de certa forma, meus sentimentos em relação ao que assimilei do curso, das experiências profissionais e da vida.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Águida A. Relação de Respeito. Boletim IBDFAM, N. 38, ano 6. Maio-Junho, 2006.

BARBOSA e COUTINHO, Ana Mae e Rejane Galvão (Orgs.). Arte/Educação como Mediação Cultural e Social. São Paulo: ENESP, 2009.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. O Amor pela Arte: os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: Editora da USP; Porto Alegre: Zouk, 2007.

_____. Parâmetros Curriculares Nacionais: primeiro e segundo ciclos do ensino fundamental. Documento introdutório. Brasília: MEC, 1997.

_____. Parâmetros Curriculares Nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental. Documento introdutório. Brasília: MEC, 1998.

CAMPOS, Ana Carolina. Visitas mediadas ao Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães/ Ana Carolina Campos. – Recife: O Autor, 2014.

CARMO, Maria e VILAÇA, Marcos Vinícios. Mensagens a Marcantonio 2000-2005.

CARVALHO, Livia Marques. O ensino das artes em ONGs. São Paulo: Cortez, 2008.

DAVALLON, Jean. Comunicação e Sociedade: pensar a concepção da exposição. In: BENCHETRIT, Sarah Fassa; BEZERRA, Rafael Zamorano; MAGALHÃES, Aline Montenegro (org.). *Museus e comunicação: exposição como objeto de estudo*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010.

DUBAR, Claude. *A socialização: Construção das identidades sociais e profissionais*. São Paulo: Martin Fontes, 2005.

FRANZ, Teresinha Sueli. Novos territórios no ensino das Artes Visuais e sua relação com a formação dos futuros docentes. In: ENCONTRO ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 16., Florianópolis. Anais... Florianópolis: UDESC, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomás Tadeu da SILVA; 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MAFESSOLI, Michel. *No fundo das aparências* – Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

OLIVEIRA, Maria Juliana de Sá. Saberes e identidade profissional dos educadores de museus – Recife: O Autor, 2015.

PEIXOTO, Maria Inês. Arte e grande público: a distância a ser extinta. São Paulo: Autores Associados, 2003.

SEIBEL-MACHADO, Maria Iloni. O papel do setor educativo nos museus: análise da literatura (1987 a 2006) e a experiência do museu da vida. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2009.

SOUZA, Elton Luiz Leite. Comunicação e mediação cultural. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST - vol. 6 no 1 – 2013

SILVA, Everson Melquiades Araújo. *A formação do arte/educador: um estudo sobre história de vida, experiência e identidade* – Recife, 2010. 285p.

VIEIRA, Listz. *Cidadania e globalização*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

VILELA, Teresinha Maria de Castro. Ensino de artes visuais e espaços expositivos: limites e possibilidades nas escolas públicas de Cabedelo (PB) / Teresinha Maria de Castro Vilela. – João Pessoa, 2012.

WILDER, Gabriela Suzana. Inclusão social e cultural: arte contemporânea e educação em museus. São Paulo: Editora da UNESP, 2009.

<http://www.cultura.gov.br/editais-da-cultura> Acesso em 30/05/2017.

<https://blogmamam.wordpress.com/> Acesso em 01/06/2017.

<http://www2.recife.pe.gov.br/> Acesso em 01/06/2017.

<http://maisculturaenoticias.blogspot.com.br/2012/11/o-grupo-jcpm-e-trajetoria-do-bompreco.html> Acesso em 11/06/2017.

APÊNDICE

Roteiro de questionário com os mediadores culturais do MAMAM e da Galeria RioMar.

- 1) Qual o significado do museu/ galeria para você em relação à Educação?
- 2) Como esse tipo de espaço expositivo (galeria/museu) pode induzir o público ao ensino não somente das Artes?
- 3) Qual a importância do mediador para você nos espaços expositivos?
- 4) Na sua experiência a mediação é inerente ao mediador? Pode explicar?
- 5) Quais pontos positivos você pode citar na sua atuação como mediador?
- 6) Quais pontos negativos você pode citar na experiência como mediador?
- 7) Existe alguma inquietação sua em relação à vivência como mediador nesses espaços? Qual/quais seria/m?
- 8) Como a coordenação ou setor responsável pelo educativo tenta reduzir as inquietações relatadas no decorrer das mediações?
- 9) Mencione o que poderia ser elaborado no espaço em que você trabalha/trabalhou para melhorar a dinâmica entre o mediador e o público.

/ / / / / / / / / / / / / / / /

/ / / / / A / / / / / / / / / /

/ / / / / / C I D A D E / / / /

/ / O N D E / / / / / / / / / /

/ / / / / / / / A S / / / / /

/ / / C O I S A S / / / / / / /

/ / A C O N T E C E M / / / /

/ / / / / / / / / / / / / / / /

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
DEPARTAMENTO DE TEORIA DA ARTE E EXPRESSÃO ARTÍSTICA
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

Maria Beatriz Lima

**A CIDADE ONDE AS COISAS ACONTECEM:
MAPAS AFETIVOS DE CRIANÇAS.**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao departamento de Teoria da arte e Expressão artística da Universidade Federal de Pernambuco para obtenção de grau de Licenciada em Artes Visuais, sob orientação da Prof. Dra. Renata Wilner.

RECIFE, 2017

/// /// /// /// AGRADECIMENTOS /// /// /// ///

Primeiramente agradeço à todas as crianças que sonham com novas possibilidades de mundo e subvertem através da arte as visões pragmáticas de cidade. Elas fizeram este trabalho acontecer.

Dedico este trabalho aos grandes amores da minha vida que formaram quem eu sou e investiram na minha formação como ser humano, sempre incentivando a concluir o curso de Licenciatura em Artes Visuais: Ramona Carneiro da Cunha, Fernando Augusto e Leonardo Lima. Vocês são meu porto seguro!

A Raul Souza, que me faz enxergar o lado bom das coisas e me traz leveza.

Agradeço às pessoas que viabilizaram, participaram e acreditaram nas oficinas de mapas afetivos: Ariana Nuala, Isabela Stapanoni, Bruninha Leite, Prof^a Renata Wilner, Laís Domingues, Coletivo Diadorim (especialmente à Luiza Morgado pelo convite).

Às professoras da graduação: Renata Wilner - uma professora que me inspira, Vitória Amaral - por me fazer acreditar na arte educação, Bruna Rafaella Ferrer - por fazer eu voltar a desenhar e traçar meus próprios mapas, Maria Betânia e Silva - que despertou meu encantamento pela educação infantil, Maria do Carmo Nino - à bagagem teórica e artística que carrego comigo e Luciana Borre - por dar fôlego para concluir o curso.

Muito obrigada e #foratemergolpista.

*O olho vê,
a lembrança revê,
e a imaginação transvê.
É preciso transver o
mundo.*

Manoel de Barros

LIMA, Maria Beatriz. **A cidade onde as coisas acontecem: mapas afetivos de criança.** Trabalho de conclusão de curso na graduação de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2017.

Este trabalho surgiu de uma série de experiências arte educativas em espaços formais e não-formais a partir do tema mapas afetivos. Realizei entre 2015 e 2016 na cidade do Recife com crianças de idades e classes sociais distintas cerca de cinco vivências com este tema, porém foram escolhidas duas para compor esta pesquisa. A questão norteadora do trabalho é a investigação da relação da criança com a cidade e como isso reflete em suas emoções e memórias sobre os espaços que percorre. Foram usados como base para a pesquisa iniciativas e projetos semelhantes, assim como teóricos que discutem questões como grafismo infantil (Florence de Mèredieu, 1974 e Edith Derdyk, 1989), o habitar e o habitante do espaço (Gaston Bachelard, 1962), a relação da criança com a arte contemporânea (Stela Barbieri, 2012), a poética do caminhar (Francesco Careri, 2013) e a experiência no espaço (Yi-Fu Tuan, 1983).

Palavras-chave: Mapas afetivos; Cartografia; Memória; Cidade; Arte/educação.

Introdução	/ / / / / / / / / / / / /	12
A cidade onde as coisas acontecem	/ / / /	12
O que é Mapa Afetivo?	/ / / / / / / /	24
Cartografias	/ / / / / / / / / / / / /	28
Oficinas de Mapas afetivos	/ / / / / / / / /	28
Ocupe Passarinho	/ / / / / / / / / / /	42
/ / / / / / / / / / /	A Casa / / / / / /	52
/ / / / / / / /	A Rua / / / / / / / /	56
Considerações Finais	/ / / / / / / / / / /	60
Referências bibliográficas	/ / / / / / / / /	67

A / / / / / / / / / / / / / / / / /
/ / / / C I D A D E / / / / /
/ / O N D E / / / / / / / / / / /
/ / / / / / / / / / / A S / / / /
C O I S A S / / / / / / / / / / /
/ / / / / A C O N T E C E M / /

Logo no início das minhas pesquisas, propus à turma do infantil 3 (5-6 anos) da Escola Encontro que criassem mapas da cidade ou a representassem como elas a vêem no dia-a-dia. No final cada um escolheria um novo nome para a cidade. Davi falou que a dele era “A cidade onde as coisas acontecem”, achei tão espontâneo que resolvi intitular este trabalho com a mesma frase.

Ponto de partida / início / marco zero / largada: Como esta pesquisa se originou? Quais são as questões que me motivaram a escrever e fazer esta investigação cartográfica? Que questionamentos tive ao longo desse processo?

Experimentar artisticamente com as crianças me afeta. Causa uma reflexão no modo de ver o mundo, me tira do eixo para me colocar novamente num profundo estudo sobre eu, professora-pesquisadora e artista. Segundo Stela Barbieri (2012, p. 40) “O lugar do educador tem aspectos similares ao lugar do artista, porque ela lida com a possibilidade de criar novos sentidos(...)”. A professora também comenta em sua reflexão sobre o papel do educador que o instrumento de laboração é acima de qualquer material ou suporte, a imaginação das crianças e a subjetividade de cada um. É a partir dessa perspectiva que comecei a traçar dentro do planejamento de minhas aulas no meio formal e não-formal.

A produção das crianças, assim como as obras dos artistas, possibilita trocas de percepção, ideias, informações e conhecimentos. São verdadeiros momentos de experiências que podem ser compartilhadas. (BARBIERI, 2012, p. 43)

Essa efervescência de ideias e possibilidades em criar com as crianças me trouxe ao tema que culmina neste trabalho. O tema surgiu ao me deparar com a grande responsabilidade que tenho como educadora. Comecei a lembrar minha infância, de onde vim, como meus pais conduziram minha educação para que eu chegasse aqui.

Penso que um dos maiores prazeres em trabalhar numa escola é ficar no parque observando como eles brincam, como se relacionam com o espaço, sobre o que falam e o que gostam de fazer. Foi num desses momentos que me dei conta que eu queria me debruçar sobre a afetividade entre a pessoa e o lugar. Descobrir aquilo que nos faz sentir bem num ambiente e recuperar as lembranças de esconderijos e cabanas da infância. Então fui percebendo esse movimento dos corpos quando brincam e criando caminhos possíveis para explorar esses movimentos. Foi aí que a cartografia me inquietou quando percebi que é muito claro quando pergunto o que é um mapa para meus alunos. São poucos que sentem dificuldade em definir sua função. A primeira referência que surge é o do mapa do tesouro, muito frisada em desenhos e brincadeiras na escola. Mas entender os desdobramentos possíveis através desse tipo de representação/desenho é o que me traz aqui.

O desenho permeia muitos momentos de nossa vida. Ele é uma forma de pensar, de narrar, de planejar, de projetar, de inventar outros mundos, de organizar. O desenho é uma maneira de brincar com o mundo, pensar o mundo, de se comunicar. Quando você quer explicar o caminho para chegar até a sua casa, pode desenhar. (BARBIERI, 2012, p. 84)

Então os convido - você, leitor, e as crianças - a imaginar um mapa que represente nós mesmos, contendo desejos, memórias e criação de mundos fantásticos. É provável e muito comum que esses desejos surjam nos desenhos cotidianos das crianças, mas quando são provocados a criação de um novo mundo, a imaginação flui e eles se entregam facilmente a essa construção. É como fazer um jogo, onde eles escolhem as regras, os personagens, os desafios. Os obstáculos sempre aparecem no meio do caminho: Vulcões, buracos, montanhas e rios imaginários são presentes nessas abstrações de mundo. Ao compartilhar com colegas, de profissão, percebi que é um exercício comum nas aulas de alguns professores de Geografia para ressignificar as representações cartográficas do modo que é vista tradicionalmente. Porém, sinto que não há um olhar de investigação estética para os elementos que emergem no processo dessas produções.

Quando os vejo criando territórios, me lembro de quando eu era criança e brincava na rua em não pisar nas linhas da calçada, senão era como se eu perdesse o jogo, pois eu as imaginava como “larvas” de fogo. É mais ou menos assim que podemos enxergar os mapas afetivos que proponho como dispositivo de criação, são formas criativas e divertidas de enxergar o mundo à sua volta.

Foi caminhando que o homem começou a construir a paisagem natural que o circundava. Foi caminhando que, no último século se formaram algumas categorias com os quais interpretar as paisagens urbanas nos circundam. (CARERI, 2002, p. 27)

O ato de caminhar já nos sugere uma grande reflexão, e foi baseada no livro de Francesco Careri, que consegui enxergar o potencial do movimento dos corpos das crianças quando caminham na cidade. Sempre tendem a observar carros grandes (caminhão, bombeiro) e coletar objetos achados no chão, algo no andar que se perde quando nos acostumamos e passamos da fase de descobrir esse movimento. Os mapas afetivos vêm repletos de referências da vida delas, contendo signos que dão pistas do contexto social onde estão inseridas e como se relacionam com o espaço ao seu redor, seja ele público ou familiar.

Dentro desta perspectiva usei como estrutura de pesquisa teórica sobre as crianças na cidade, o livro de Arno Vogel, de um projeto realizado nas favelas do Rio de Janeiro e compiladas no *Como as crianças vêem a cidade*, onde ele inicia um trabalho sobre conscientização dos problemas urbanos estimulando as crianças a enfrentá-los, via participação comunitária. Foram organizados produtos resultantes do esforço desse projeto: folhetos didáticos, cartazes, exposição, o livro, etc. E a partir disso foram levantados temas como: moradia, poluição, paisagem, violência, etc.

Buscando atender a minhas inquietações sobre a relação das crianças e suas relações afetivas no contexto urbano, me proponho a pensar e relatar meus próprios projetos e práticas educativas que envolvem esta temática.

Trata-se de uma investigação embrionária do que em 1970 o geógrafo chinês Yi-Fu Tuan chama de *Topofilia*, que seria o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico.

Foi assim que cheguei a um dos textos também utilizados para esse estudo, os escritos sobre a Poética do espaço de Gaston Bachelard sobre as relações de intimidade que estabelecemos com a casa e com outros ambientes recorrentes em nossa vida, como o porão, a cabana, o ninho, a concha, o canto.

- - - - rotas iniciais - - - -

Neta e sobrinha de fotógrafos, o ofício do registro é familiar e intrínseco para mim, por isso desde cedo me interessei em capturar momentos. Nas minhas andanças, durante os últimos cinco anos, venho formando uma coleção particular de fotografias de fachadas de casas antigas - onde dou foco às platibandas (detalhe arquitetônico que serve de escoamento para a água da chuva)¹. Ao caminhar pela cidade, presto atenção na arquitetura, nos pontos invisíveis que elas escondem, nos desenhos que se formam em meio ao caos da urbe. Então venho acumulando um registro particular, sempre revisitando essas fotos e lembrando os lugares por onde passei.

Em 2015 comecei oficialmente minha trajetória como professora de artes em instituições formais, escolas. Assumi turmas de educação infantil e por isso tive que correr para estudar materiais, suportes e dispositivos para serem usados no ateliê da escola. Tive muita sorte por começar a trabalhar numa escola onde tenho total liberdade em desenvolver o que quiser com meus alunos. Um dos frutos amadurecidos nesses estudos de recursos foi o meu interesse por cartografias e como utilizar esse dispositivo para provocar a criatividade dos alunos, fazendo-os reviver, assim como eu, os lugares que existem dentro deles.

1. Depois desses cinco anos tirando essas fotos, me deparei com o trabalho de Anna Mariani intitulado “Pinturas e Platibandas”, onde ela registra mais de duas mil fachadas nos interiores do Brasil, realizadas ao longo de 13 anos.

Esse interesse tornou-se urgente quando percebi que meus alunos estavam alheios aos espaços urbanos, detectei uma relação muito superficial da parte deles com a cidade. Fui investigando o contexto social e constatando que a maioria morava em prédios, andavam apenas de carro e muitos passavam o dia na escola - em horário integral - pela impossibilidade das famílias de não ter com quem ficar durante o dia. Desde então dei início a uma série de experimentações com criações de mundos imaginários, ilhas e arquipélagos que representassem sentimentos e visões de mundo/cidade. O objetivo era provocá-los a pensar como estavam vivenciando a cidade que moram e verificar o quanto e como a conheciam.

A primeira experiência ao criar esta problemática foi com a turma do 2º ano do Ensino Fundamental 1 da Escola Mater Christi, onde eu trabalhava na época. Fizemos leituras de imagem com mapas de artistas e mapas tradicionais, criando um comparativo dos conteúdos e formas de cada um. Então coloquei a pergunta “Como começar uma cidade?” colada na parede (originada do material educativo da 20ª Bienal de São Paulo), os questionando o que aquilo provocava neles. Em seguida propus a criação de mapas de lugares imaginários, deixando livre para escolherem a forma que essa produção requer. Surgiram ideias incríveis e fiquei fascinada por aqueles desenhos, a forma que eles criavam e a rapidez que colocavam as ideias no papel, as cores que utilizaram e como nomearam suas ilhas. Os senti realmente envolvidos com a proposta e julgo que tive sucesso para um primeiro exercício de criação.

Porém, também me dei conta que era preciso provocá-los ainda mais a criar esse olhar menos enquadrado sobre o lugar onde habitam ou onde desejam habitar, por isso também fiz trabalhos corporais e sonoros. Como por exemplo, colocá-los em contato com os ruídos da cidade confrontando com sons da natureza. Ou até mesmo pedindo que representassem com o corpo o acelerar dos diferentes modais urbanos, ou fazer desenhos invisíveis das formas que eles observavam na rua. Portanto, para isso eu precisava me colocar nesse mergulho também, revendo meus conceitos de mapas e minha relação com o espaço urbano. Prolonguei minhas caminhadas de bicicleta para sentir a

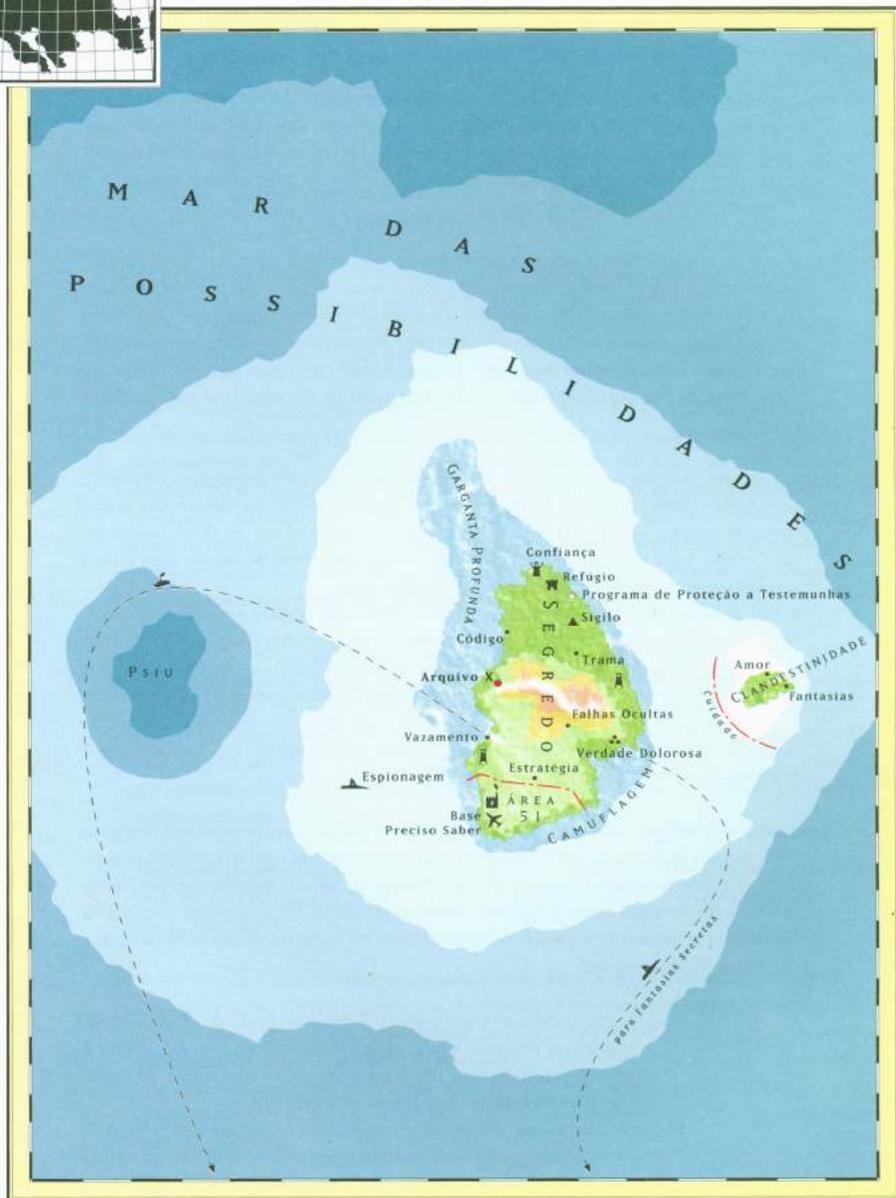


Mapa de João (8 anos). João fez a área do chocolate, praça do desejo e o “lugar dos hippie”. Arquivo pessoal, 2015.



SEGREDOS

I.



17

ESCALA 5 10 15 20 25

Atlas da Experiência Humana: Cartografia do Mundo Interior - São Paulo: Publifolha, 2004.

efervescência da cidade, provocando a mim mesma essa imersão o qual eu queria provocar nas crianças. Foi aí onde eu revistei alguns materiais que passaram despercebidos em minha formação os quais naquele momento cabiam perfeitamente.

Me lembrei de um material utilizado como recurso de mediação na época do meu estágio numa galeria, no qual falava sobre cartografias de sentimentos e memórias. O livro é Atlas da Experiência Humana: Cartografia do Mundo Interior de Louise Van Swaaij e Jean Klare, o qual indico fortemente a quem deseja explorar esse tema com as crianças. Neste livro eles demonstram de uma forma simples como transformar mapas geográficos num trabalho artístico e emotivo, contendo sensações e reinvenção de mapas convencionais. Foi através dele e de tantos outros materiais que mergulhei ainda mais na temática e na proposta de trabalhar os mapas com os alunos. Essas pesquisas também foram potencializadas através do livro “Mapping It Out: An Alternative Atlas of Contemporary Cartographies”, que trás diversas representações contemporâneas de mapeamento, com obras de artistas e estudiosos da área.

Percebendo a importância de sempre fazer a relação entre o trabalho de artistas que investigam esse tema, fui lembrando obras para usar como referência visual nas aulas e vivências. Uma dessas (re)descobertas durante o processo foi a obra de Isabela Stampanoni, artista plástica olindense a qual desenvolve um trabalho com referências visuais da urbe². Entre várias formas de exploração com esta temática, Isabela desenvolve um trabalho que transforma paredes descascadas em grandes mapas repleto de significados e simbologias, transfigurando as simples camadas coloridas de tinta em demarcações que delineiam ilhas, oceanos, montanhas e fronteiras.

Apropriando-se de um “defeito” estético geralmente reparado ao ser percebido na parede de uma casa, Isabela cria uma relação entre espaço físico e o imaginário. A artista utiliza-se das marcas criadas pela descamação da tinta para incorporar valor poético à obra.

2. É importante destacar essa referência de Isabela pois ao relatar minhas experiências com os mapas afetivos eu trago novamente o trabalho artístico desta artista para usar como instrumento pedagógico nas oficinas.



Set.2013, bairro de São José, Recife (série de mapas inventados espalhados por paredes descascadas dos bairros). Projeto Via Expressa. Disponível em:

<http://belaviaexpressa.blogspot.com.br>. (acesso em 01/05/17)

//////////Desenhe linhas aleatórias sobre o
papel em direções diferentes//////////Pense
nos lugares que você viu//////////Refaça o caminho
de casa //////////Perca-se em sua memória Ligue os
pontos//////////Crie linhas imaginárias
Construa cidades sensíveis//////////Nomeie
territórios, ou não//////////

/ / / / O / / / / / / / / /
Q U E / / / / / / / / / / / / / / /
/ / / / / / / / É / / / / / / /
/ / / M A P A / / / / / / / / /
/ / / / / A F E T I V O ? /

MAPA [do lat. *mappa*.] S. m. 1. Representação, em superfície plana e em escala menor, de um terreno, país, território, etc.; carta geográfica.

AFETO [do lat. *affectus*, us.] S. m. 1. Afeição por alguém; inclinação, simpatia, amizade, amor. 2. Objeto de afeição. 3. Psicol. O elemento básico da afetividade.

Esta é a primeira pergunta que me fazem, quando comento sobre a minha pesquisa. Não é tão simples definir esse tipo de mapa e nem pretendo limitá-lo a alguma definição. É uma representação totalmente livre, onde é possível evocar territórios os quais só nós sabemos que existem, reviver lembranças, visitar memórias e representá-las através de imagens. Trata-se também de se ver representado no espaço, percebendo como o mundo é grande e nós somos pequenos.

As linhas imaginárias sempre me intrigaram por me fazerem pensar nessa circunscrição de territórios. Como seriam as linhas que nos delimitam? Que espaços e lugares habitam em nós? O que é registrado pelo olhar quando caminhamos?

Os mapas afetivos podem vir à tona a partir de diferentes suportes e estímulos. Esta produção pode ser associada a um conteúdo no momento que aplicamos no espaço formal, mas no contexto não-formal ela tem caráter efêmero.

Tanto a educação formal quanto a não-formal, pela potencialidade de lidar e de se abrir para outros modos de fazer, de contribuir para e de construir o processo de aprendizagem e formação pessoal, favorecem e estimulam a ocorrência de experiências e de sentidos.(SIMSON, 2007, p. 15)

Acredito no processo muito mais do que num resultado final. A criança re-lê o mundo da sua própria forma, através de seus referenciais imagéticos e culturais. Por isso julgo tão importante criar um olhar exploratório sobre as representações cultivadas pelas crianças através das cartografias afetivas.

Acho importante destacar um projeto que se assemelha a esse tipo de reflexão sobre a releitura de espaços afetivos, que é o *Guia Comum do Centro do Recife*, mapeamento de lugares quase-invisíveis e procura colocar o leitor num reencanto com a cidade. Não é um guia turístico onde indica os lugares onde se deve visitar, é um provocador, leva àquele que lê a observar as paisagens que se criam ao caminhar numa cidade.

Compilar guias ou desenhar um mapa não deixa de ser trabalho artístico, porque cria abstrações. Todo território é subjetivo, já que foi submetido a linhas imaginadas pelo homem. Todo território é também insuficiente, ainda que sonhe e se declare completo. (RAFAELLA, et al., 2015, p. 03)

É importante para entender este trabalho lembrar que os urbanistas são as crianças e que para elas a visão de território, cidade, mundo, é muito mais amplo e complexo. Elas ainda não são enrijecidas como os adultos. Então essa fruição é multiplicada de acordo com a relação que a criança estabelece com o próprio desenho. Por isso os materiais advindos desse exercício carregam um grande potencial poético e artístico. De acordo com Florence de Mèredieu (1974, p. 06):

A “arte infantil” situa-se aquém da fronteira que dissocia a vida cotidiana da arte considerada como atividade de luxo; ela ignora esse corte que o adulto estabelece entre cultura e vida, corte que a torna um ser sempre mutilado, castrado de uma parte de si mesmo.

A partir dessa perspectiva, de criação lúdica destes territórios, me proponho a criar com as crianças os seus mapas afetivos. E a principal relevância dos trabalhos é o processo de singularização da criança que o produz. Trata-se dessa “grandeza afetiva” que Mèredieu (1974, pág. 43) cita em seu estudo sobre a construção de espaço das crianças, pois elas não se preocupam em respeitar proporções de objetos, apenas atribui valor afetivo a eles.

Enxergo os mapas como um mecanismo de chacoalhar essa caixa de memórias guardada dentro de cada um. Consequentemente procurando entender a relação da criança com o espaço de acordo com a perspectiva de cada lugar das vivências que realizei. Analisando os respectivos contextos sociais das crianças envolvidas e tentando compreender através do desenho a criação desse cordão umbilical com a cidade.

/ / / / C A R T O / / / /
G R A F I A S / / / / /

- - - - - Oficina de Mapas Afetivos - - - - -
- - - - - Amparo 60 - - - - -
- - - - - [espaço expositivo - galeria] - - - - -



Cartaz de divulgação da oficina de mapas afetivos. Desenho de Heitor, mãos de: Amanda, Maria e Letícia. Arquivo pessoal, 2015.

O gancho para criar o tema do trabalho de conclusão de curso foi o convite que recebi em 2015 para criar uma proposta de oficina na galeria Amparo 60, na zona sul de Recife. O acervo desta galeria é composto de obras de vários artistas pernambucanos. O intuito da proposta era de criar uma série de ações educativas e artísticas no espaço da galeria, um projeto contínuo durante os feriados e finais de semana do ano, o que infelizmente não aconteceu. No entanto, a experiência foi rica de trocas e significados para mim, me despertando a vontade de aprofundar as pesquisas e investigações sobre o tema.

Para que o projeto tivesse um raciocínio contínuo, incorporei o espaço expositivo na dinâmica da oficina como um mediador da vivência. O intuito era desconstruir a imagem de aquário com obras de artistas, tornando-o um lugar de criação. Desta forma, desenhei uma metodologia que envolvia os artistas do acervo como referência visual para a proposta. O objetivo era aproximar as obras dos artistas com a realidade das crianças. Criei como padrão para o projeto de oficinas a participação do adulto nas propostas, gerando a criação entre pais e filhos ou adultos e crianças, estimulando essa parceria de trocas de experiências. Naquele momento eu já vinha traçando a possibilidade de fazer o trabalho de conclusão sobre os mapas afetivos e seria mais um ponto de investigação agregado à pesquisa. Entendeu-se também como um convite aos adultos a se permitirem realizar trabalhos manuais/artísticos, pois sabemos que o hábito de fazer trabalhos dessa espécie vão sendo deixados de lado à medida em que as responsabilidades cotidianas vão nos consumindo.

Constatei que as crianças podem demonstrar a relação estabelecida com a cidade através dessas produções, expressando desejos, caminhos e externando fantasias sobre o espaço onde vivem. Para Edith Derdyk (1989) “O desenho é o palco de suas encenações, a construção de seu universo particular (...) é a manifestação de uma necessidade vital da criança: agir sobre o mundo que a cerca; intercambiar, comunicar(...)”.

Como essa vivência foi o despertar para o tema que seria protagonista desse trabalho de conclusão, procurei planejar bem essa ação para fazer o relato com mais segurança. Porém, eu não sabia que essa proposta seria apenas o ponto de partida para ações e investigações ainda muito maiores, formando um verdadeiro mapa dessa trajetória. A fim de compartilhar esse trabalho com mais profissionais da área e discutir a elaboração de propostas educativas relacionadas à criança e suas relações com o espaço urbano, trago aqui a estrutura idealizada para a oficina:

/ / / PLANO DE OFICINA

Arte & Educação na AMPARO 60

Objetivo: Impulsionar a produção e criação artística para público em geral, incentivando a produção coletiva entre crianças, jovens e adultos. Utilizando-se do acervo da Galeria Amparo 60 para criar um espaço de formação.

Metodologia: A partir do acervo da galeria Amparo 60, fazer uma curadoria independente e selecionar obras que possam dialogar com as vivências artísticas propostas.

Duração: 4H

Tema: “Mapas Afetivos”

3 a 7 anos. A proposta é que os pais ou adulto responsável façam as oficinas com as crianças, criando juntos.

Vagas: 10 crianças + o/a responsável. (20 participantes)

Artistas escolhidos: Isabela Stampanoni, Lourival Cuqui-nha.

Justificativa: Ambos artistas trabalham com o conceito de mapa em suas práticas artísticas e suas respectivas obras dialogam com a atividade proposta.

Cronograma:

1. Dinâmica de apresentação em grupo
2. Conversa com o(a) artista (se possível) antes da atividade, apresentação do trabalho e da vida do artista.
3. Leitura de imagens e discussão sobre o tema.
4. Dinâmica para apresentar os sentimentos/lugares/ilhas que serão representados no mapa de cada participante.
5. Produção e acabamento.
6. Compartilhar experiências sobre a produção dos mapas em forma de intervenção na frente da galeria.

Resumo da atividade:

A proposta é afetar, de forma lúdica e criativa, os adultos e as crianças a compartilharem seus sentimentos, sonhos, mundos imaginários e ideais através de produções de mapas. Estes podem ser construídos com suportes diferentes, o chão, o corpo e o papel são algumas possibilidades que podem ser exploradas.

Esses suportes serão discutidos através dos trabalhos dos artistas da galeria (Isabela e Cuquinha) e de outras referências visuais. Será feito um levantamento, através de uma vivência, do que cada um deseja trabalhar no seu mapa e em seguida a produção utilizando esses materiais diversos. Ao final da oficina a produção será exposta na frente da galeria, criando um diálogo com a cidade, colocando para fora os sentimentos e mundos de cada dupla.

Materiais:

Giz de cera, tinta guache, tinta corporal, papel madeira, giz de quadro negro, fita crepe, cola branca, papel colorido, sucatas em geral.

/// A oficina contou com a presença de Ariana Nuala como arte educadora auxiliar, a observação de Renata Wilner, professora do curso de Licenciatura em Artes Visuais e a parceria da artista plástica Isabela Stampanoni, que fez uma conversa sobre sua obra Mesa Recife, onde ela traça o mapa de Recife com nomes de ruas da cidade. ///

Lembro que ao chegar para organizar o espaço para a oficina, a galeria se apresentava toda desmontada, com obras no chão das salas expositivas. Algo que me preocupou naquele momento mas só depois percebi que na verdade o que aconteceu foi o oposto do imaginado, as obras ficaram na altura das crianças, tornando possível um contato mais íntimo com elas, aproximando-os dos detalhes das obras. Me recordo particularmente da reação diante da obra do artista plástico recifense José Patrício, onde haviam vários tipos de botões e as crianças ficaram intrigadas com as minúcias que encontravam neles. Elas apontavam para os adultos que também mostravam entusiasmo, pois de certa forma era uma nova configuração de espaço expositivo para eles também.

Percebendo a ausência de um dispositivo para fazer um contato inicial entre as crianças e o ambiente, um elemento convidativo, lancei o olhar para o canto da galeria e me deparei com um rolo de plástico bolha encostado na parede. Esse plástico foi estendido como um grande tapete no chão, assim como um dos Objetos Relacionais criados por Lygia Clark, tendo como objetivo, da mesma forma que a propositora (era como Lygia preferia ser chamada), a experiência corporal do receptor, o material serviu como elo provocativo a adentrar ao espaço.

Todas as crianças que chegavam eram convidadas para a brincadeira, pisar no plástico bolha, correr de um lado para o outro, rolar em cima e experimentar aquela sensação. Os adultos também se aventuraram no jogo, transformando-se em uma vivência coletiva entre os participantes e propositoras (eu e Ariana) - afinal o plástico bolha é um material multissensorial onde é possível explorar de diversas formas. Foi a forma mais interessante que achei para descontrair o clima da chegada na galeria. O plástico, que é utilizado no embrulho das obras de arte daquele ambiente, foi deslocado de sua função cotidiana para oferecer o primeiro contato das crianças e adultos com o novo espaço. Como já estava estendido, também foi ele que serviu como base para a produção dos mapas no chão da galeria.



O plástico bolha serviu de elo convidativo ao espaço e de base para proteger o chão.
Láís Domingues, 2015.

Ao todo, contamos com a presença de cinco crianças e cinco responsáveis. Três crianças de 5, uma de 4 e outra de 3 anos. Idades bem próximas mas foi possível fazer um recorte muito interessante a respeito dos desenhos. Um número muito bom considerando a redução do espaço por conta das obras do espaço expositivo. Isso nos favoreceu no momento de acompanhar os trabalhos mais de perto e dar suporte a todos. Deixamos num círculo alguns livros de mapas, atlas geográfico e outros para atizar a curiosidade e servir como um material de apoio ao tema proposto.

Primeiro fomos apresentados a Isabela e à sua obra Mesa Recife, gerando uma série de perguntas para as crianças e para os pais, tais como:

- Que rua você mora?
- Olha o nome dessa rua, que engraçado
- Alguém já passou por essa rua?

As crianças demonstraram interesse e ficaram surpresas com os nomes das ruas citados na obra. Percebi que todas já estavam bem familiarizadas com o que é um mapa e da vista superior de uma paisagem geográfica. Segundo Yi-Fu Tuan (1983, p.30)

As crianças muito pequenas dificilmente têm a oportunidade de supor uma paisagem vista de cima. Elas são seres pequenos em um mundo de gigantes e de coisas gigantescas que não foram feitas em sua escala(...).

Entretanto, o que constatei foi que essas crianças estão cada vez mais acostumadas com essas imagens. Talvez Tuan tenha afirmado isso em 80 porque nem o computador ainda era popularizado. Atualmente essas crianças estão localizadas dentro da chamada *Geração Touch*³. (Taman 3. Essa geração de jovens e adolescentes, incluindo crianças em tenra idade, cria comunidades virtuais, desenvolvem softwares, fazem amigos virtuais, vivem novos relacionamentos, simulam novas experiências e identidades, encurtam as distâncias e os limites do tempo e do espaço e inventam novos sons, imagens e textos eletrônicos. Enfim, vivem a cibercultura (FERREIRA; LIMA; PRETTO, 2005, p.247). [Citação extraída do artigo “GERAÇÃO TOUCH: REFLEXÕES SOBRE AS TECNOLOGIAS DIGITAIS E A CULTURA INFANTIL” de Gláucia Silva da Rosa.



Julia e seu pai criando um oceano. João faz garatujas e denomina de Ilha dos Dinossauros. Laís Domingues, 2015.



1. Detalhe da obra *Mesa Recife*. Disponível em: <http://belaviaexpressa.blogspot.com.br>. (acesso em 01/05/17)
2. Eu, Isabela Stampanoni, Ariana, Julia e Nara fazendo observações sobre a *Mesa Recife*. Laís Domingues, 2015.

bém denominados de Homo Zapiens) e por isso não sabem diferenciar a vida sem a internet. É o mesmo que imaginarmos que um dia não existia a luz elétrica, por exemplo.

Após a contextualização com os mapas e conversar com o trabalho de Isabela, as crianças e adultos foram apresentados à proposta e aos materiais. Estavam disponíveis tintas, sucatas, papéis, cola, linha, entre outros. A base para a construção cartográfica foi uma cartolina A2 de papel kraft. Ao longo da atividade, eu e Ariana fomos oferecendo ajuda às crianças e parentes nas demandas práticas. Durante as produções, os adultos discutiram com as crianças como seria o mapa, que lugar eles iriam construir. Não dei nenhum direcionamento em como deveria ser feito, deixei livre devido à faixa etária diversificada.

Julia e o pai fizeram uma praia com área para andar de bicicleta. Já Nara fez com sua mãe uma vizinhança repleta de casinhas, áreas verdes e até construiu um teleférico com sucatas. João, a criança mais nova, criou uma grande garatuja utilizando tinta e giz e criou a “ilha dos dinossauros”, fez colagens com sucata para representar a moradia dos dinossauros.

Pude observar que os adultos estavam sempre estimulando as crianças a pensar uma cidade sem prédios, com mais casas e parques, com faixa exclusiva para bicicleta, ou seja, uma cidade mais saudável.

A criança vive inserida na paisagem cultural do adulto. Seria necessária uma reflexão profunda sobre como esta paisagem interage e se relaciona com o mundo da criança, eternamente em transição. Crianças sempre haverá, mas nunca as mesmas. A criança da cidade vive em meio aos sedutores apelos da sociedade de consumo, inventora de necessidades. Cada vez mais a conduta infantil é marcada pelos clichês, pelas citações e imagens emprestadas. (DERDYK, 1989, pg 53)

Já que a intenção da proposta era realmente observar essa relação da criança com o adulto, a afirmação de Derdyk calha muito bem, constataando que é possível observar essa paisagem cultural do adulto inserida nos desenhos e nas brincadeiras dos pequenos.

É comum vê-los brincando de casinha e se baseando em profissões extraídas da vida dos adultos do cotidiano deles.

Todas as duplas se mostraram interessadas em construir um espaço de convívio saudável, me levando a perceber como é importante a construção coletiva entre adultos e crianças. Vi nos trabalhos uma necessidade em expressar o contato com mais áreas públicas e de convívio urbano. Espaços onde geralmente eles podem brincar livres e muitas vezes em contato com a natureza que ainda resiste no meio urbano. Depois de produzir os mapas, pedimos que cada criança falasse sobre suas produções. Perguntamos o que era cada espaço que elas tinham construído. Fiz questão de que elas falassem sobre o trabalho e convidei todos a ouvirem o que o outro tinha a falar.

Para o fechamento da oficina, fiz a sugestão - acatada por todos - de expor os mapas na frente da galeria, criando uma intervenção urbana. Um instrumento de potencial artístico que levasse os participantes a visualizar o trabalho sendo utilizado para confrontar a cidade. Foi também uma forma de discutir sobre desconstrução da imagem de galeria como sendo um aquário de observação, percebê-la também como um lugar de experimentações.

Procuo sempre fazer uma problematização crítica das minhas aulas e oficinas. Acho essencial o educador que pesquisa e está sempre revendo suas práticas. Nessa vivência eu senti uma certa apreensão ao estar com os pais presentes, mas tudo ocorreu melhor do que planejado, pois estavam todos muito envolvidos. Foi um grande desafio criar uma oficina com uma linguagem acolhedora para crianças e adultos. Depois fiquei refletindo se a proposta poderia fazer mais sentido se o mapa tivesse sido construído num único papel por todos, já que a ideia era expor na frente da galeria. Mas também avalio que a produção em dupla foi bem importante.



Participantes da oficina de mapas afetivos. Laís Domingues, 2015.

/ / / / C A R T O / / / /
G R A F I A S / / / / /

- - - - - Oficina de Mapas Afetivos - - - -
- - - Ocupe Passarinho - - - - -
- - - - - [espaço urbano - praça, rua] - - -

A segunda experiência vivenciada através de minhas andanças com os mapas, foi na comunidade de Passarinho⁴. Fui convidada para fazer uma ação no Ocupe Passarinho⁵ com a oficina de mapas afetivos. O evento pretendia fazer uma reflexão sobre o espaço urbano e a comunidade, então era um prato cheio para receber a proposta dos mapas.

No evento foram oferecidas várias atividades autogestionadas: oficinas de arte, rodas de diálogos sobre temas que envolviam a luta em construir uma comunidade mais humana e colaborativa. Desta forma, foram pensadas ações para as crianças, contação de histórias e outras atividades, incluindo a minha oficina de mapas. Nesse contexto, fui convidada pelo coletivo Diadorim o qual estava à frente do projeto junto às mulheres que encabeçaram o movimento do Ocupe Passarinho.

Para cada contexto, é importante criar uma metodologia a fim de alcançar a melhor forma de execução. Nesse caso, eu não tinha a certeza de nenhuma estrutura que pudesse ser utilizada para a vivência, pois o evento acontecia numa praça da comunidade. Se chovesse, por exemplo, a oficina não teria onde acontecer. Quando é possível fazer uma visita ao local antes é mais fácil criar essas estratégias. Eu só tinha certeza que a faixa etária de crianças, por ser num local aberto, seria bem diversificada. Por este motivo criei uma proposta bem ampla, onde crianças de diferentes idades pudessem se interessar e produzir.

4. Breve contexto da comunidade: Passarinho surgiu no final dos anos 80, a partir de uma iniciativa de moradores/as do Morro da Conceição, também Zona Norte do Recife. A comunidade foi construída com muito trabalho, principalmente, das mulheres. Quase 30 anos depois, a estrutura dos seus equipamentos públicos, como postos de saúde e escola, não acompanhou o crescimento do bairro. Faltam médicos, remédios, calçadas seguras para os pedestres, creches, áreas de lazer e saneamento básico. Cerca de 5 mil famílias da comunidade estão sob ameaça de uma ação de despejo, sendo acompanhadas por advogados populares.

5. O movimento Ocupe Passarinho é uma ação ativista pela luta do direito à moradia de 5 mil famílias da Vila Esperança, e por um bairro mais limpo, verde, bonito e iluminado. Trecho extraído do: <https://ocupepassarinho.tumblr.com/> , (acesso em 15/04/17).

As atividades de educação não-formal precisam ser vivenciadas com prazer em um lugar agradável que permita movimentar-se, expandir-se e improvisar, possibilitando oportunidades de troca de experiências, contato e mistura de diferentes idades e gerações. (SIMSON, 2007, pg. 23)

Completando esse raciocínio, SIMSON (2007) afirma que é importante observar que a educação não-formal exige uma atitude política do educador perante a realidade, essas propostas educacionais ampliam e oferecem espaços e conhecimentos para os sujeitos que compõem grupos sociais, sejam eles crianças, adolescentes, adultos, velhos, pobres ou ricos.

A seguir compartilho o plano da oficina de mapas afetivos no espaço Rua:

TEMA: Mapas afetivos

FAIXA ETÁRIA: A partir de 03 anos em diante.

OBJETIVO: Provocar nas crianças o senso de coletividade existente num território comunitário e trabalhar a percepção de espaço através dos mapas.

METODOLOGIA: Para atingir os objetivos, propus a criação de um grande mapa da comunidade de Passarinho criado a partir das residências das crianças. Primeiramente, pedir para cada um desenhar sua casa e quem mora nela. A partir disso criar caminhos para as casas vizinhas. Realizar construções com sucatas dos espaços almejados por eles: Parques, praças, áreas de lazer ou o que vier à tona. Fazendo-os refletir em como seriam esses caminhos, se seria iluminado, se teriam calçadas e faixa de pedestre, etc.

MATERIAIS: Papel grande (40kg), tintas, lápis de giz, papéis diversos - coloridos, texturizados, metalizados. cola, sucata, fita, cordão.

MATERIAL DE CONTEXTUALIZAÇÃO: "A Map of The World" da Gestalten.

O ambiente proporcionava um contato direto com a rua. Esse contato agregou um valor às produções das crianças pois estavam imersas no lugar que desenhavam. A oficina se deu em uma praça, embaixo de uma árvore - Paulo Freire já dizia que a melhor sala de aula era embaixo de uma árvore - onde escolhi aportar os materiais para realizar a vivência.

Eu e as meninas do coletivo Diadorim fomos o chão com tecidos. Dispus um grande papel como um tapete junto com os materiais - lápis de giz colorido, tinta, cola, papel - e as crianças se mostravam curiosas e perguntavam o que ia acontecer.

- Posso participar, tia?
- Deve! senta aqui.
- Vou ficar do seu lado.

De repente, várias crianças já estavam sentadas, esperando o que iam fazer, é aconchegante perceber essa espontaneidade que acontece no ambiente urbano. Gera um movimento que atira o olhar e causa curiosidade às crianças presentes no espaço, inclusive dos adolescentes que ficaram apenas no flerte com a produção dos mais novos, pareciam se julgar muito maduros para estar inseridos naquele momento, apesar do convite feito por mim.

Na conversa com as crianças, falamos sobre a comunidade de Passarinho, perguntando quem era vizinho de quem e onde moravam, eles explicavam com muitos detalhes as descidas e subidas de rua.

Alguns apontaram para as direções, explicando que era muito perto dali. Muitos eram irmãos, parentes e outros estudavam juntos, existia um elo entre a maioria presente.

Fizemos um pequeno levantamento das coisas que eles tinham em comum por morarem naquela comunidade.

Após colher essas referências, apresentei o livro *A Map of the world*, que apenas pela sua espessura já chamou atenção das crianças. Eles ficaram realmente fascinados com as ilustrações do livro e todos queriam tocar, mexer, folhear. Direcionei o foco para realizar a atividade, mas deixei o livro disponível para quem quisesse se inspirar. O primeiro encaminhamento foi desenhar a casa e quem morava nela. Colocar o máximo de elementos e descrever o mais detalhado possível.

Surgiu uma diversidade de percepções desse espaço, evidenciando detalhes chave para entender a noção de moradia naquele contexto urbano. De cara pude notar a diferença gritante em relação aos meus alunos da rede privada, a maioria das moradias eram casas e não prédios. Apareceram também animais como galo, galinha e outros. Ônibus com mais frequência do que carros, muitas áreas verdes, rios, canais e parques.

O espaço emocional traz para bem perto ou leva para bem longe os objetos dotados de afeto, independente de sua real posição física. O espaço emocional dita as hierarquias afetivas através da dimensão das formas. (DERDYK, 1989, p. 78)

Através desses desenhos foi possível constatar a dicotomia existente entre um bairro de classe média e um bairro periférico. Pelo fato dessas crianças de comunidade morarem em casas, elas conseqüentemente tem um contato mais intenso com o espaço urbano e áreas naturais (quintal, árvores, campinhos de terra). São acostumadas a andar na rua sem os pais e serem autônomas na relação com a cidade.

Esse vínculo é reforçado por morarem naquele local e são mais soltos, não criam uma barreira sólida entre a rua e a casa. O hábito de proporcionar às crianças o contato com espaços públicos e naturais vem sendo bastante discutido no Brasil através do projeto Criança e Natureza encabeçado pelo Instituto Alana⁶. Viver esses espaços estimula todos os sentidos da criança, os torna mais ativos e exploradores, favorece os vínculos sociais, inspira momentos de concentração e traz muitos benefícios à saúde.

É preciso que haja um equilíbrio destas atividades pois a falta desses estímulos pode acarretar sérios problemas no desenvolvimento da criança, e cada vez mais crianças, jovens e adultos estão passando por essa quebra de socialização em espaços abertos como praças, parques, praias, pequenas reservas, jardins, etc. Richard Louv denomina essa ruptura de *Transtorno do Déficit de Natureza*⁷, e associa esse estudo através de dados comprovados de que a sociedade é predominantemente urbana, mas as pessoas não se sentem seguras nas próprias cidades que moram.

A escola não prioriza momentos de fruição ao ar livre e as “novas” famílias estão deseducadas a ter esse olhar crítico para o desenvolvimento da criança, e além de tudo, enfrentam o desafio de dosar o uso excessivo da tecnologia.

6. O Alana é uma organização da sociedade civil, sem fins lucrativos, que aposta em programas que buscam a garantia de condições para a vivência plena da infância. Criado em 1994, a organização conta hoje com programas próprios e com parceiros e é mantido pelos rendimentos de um fundo patrimonial desde 2013. Tem como missão “honrar a criança”. Trecho extraído do <http://alana.org.br/> (acesso em 06/05/17)

7. Richard Louv, jornalista e fundador do Movimento Criança e Natureza, cunhou pela primeira vez o termo Transtorno do Déficit de Natureza (TDN) e chamou, assim, a atenção da comunidade internacional para o impacto negativo da falta da natureza na vida das crianças.



Crianças de Passarinho prontas para a oficina de Mapas Afetivos.
Luiza Morgado, 2016.

(...) a casa é o nosso canto no mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. (BACHELARD, 1993).

/ / / / / A / / / /
/ C A S A / / / /

Farei um breve desvio na rota deste relato para discutir a partir do tema casa - como moradia e primeiro território de construção social da criança. Esse desvio se dá pois a oficina tinha como objetivo observar essa relação entre o interno (casa) e o externo (rua).

Retomando ao raciocínio de Gaston Bachelard (1993) onde ele define a casa como o nosso primeiro universo, concluo que seria o motivo de ser um elemento recorrente nos desenhos infantis. O autor também pontua como esta ligações antropocósmicas, segundo ele mesmo define, ficam muito esquecidas quando atingimos a vida adulta. Bachelard ainda reflete que qualquer habitação, por mais modesta, vista intimamente, torna-se bela. Qualquer pessoa que tem contato com crianças sabe a recorrência destas representações das casa e mesmo sendo criadas por crianças diferentes e em contextos distintos, estas seguem um padrão na construção gráfica desses desenhos. As casas de telhado e chaminé - algo que não representa a realidade das edificações brasileiras - aparecem recorrentemente nos desenhos.

Os desenhos de casa podem dividir-se em duas categorias: primeiramente uma casa tradicional, de linhas mais ou menos geométricas, estilo de habitat totalmente codificado: casa de telhado pontudo, com chaminé fumegante, uma estrada que serpenteia (...). Logo que a criança dá livre curso à sua imaginação para evocar a casa de seus sonhos, ela inventa espaços radicalmente diferentes do habitat tradicional. (MERÈDIEU, 1974, p. 52-53)

Fico me perguntando de onde vem esse padrão que as crianças se baseiam. É um modelo de casa que transcende as gerações, apesar de hoje os livros infantis as representarem de outras formas. Ao contrário de um desenho aleatório, no momento da construção de mapas afetivos as crianças estão evocando a casa de seus sonhos, de acordo com Merèdieu. Elas assumem um papel de arquitetos da casa, do espaço em que vivem e/ou sonham em estar. Trazem à tona uma grande riqueza de detalhes às obras.





Sofia (página anterior) e o desenho de sua casa. Arquivo pessoal, 2016.

/ / / / / A / / /
R U A / / / / / /

Uma casa é um edifício relativamente simples. No entanto, por muitas razões, é um lugar. Proporciona abrigo; sua hierarquia de espaços corresponde às necessidades sociais; é uma área onde uns se preocupam com os outros, um reservatório de lembranças e sonhos. (TUAN, 1930, p. 184)

A outra etapa da construção dos mapas da comunidade foi representar o espaço público, a rua, criando caminhos até a casa dos outros participantes, utilizando os outros materiais oferecidos. Ao contrário da oficina na Galeria Amparo 60, as crianças não se interessaram tanto em explorar esses materiais. Estavam mais focadas no uso da tinta, um material que, segundo eles, é muito raro na escola da comunidade. Este tipo de relato também faz um recorte importante quanto ao contexto social delas e da escola onde frequentam. Nesse momento, trouxeram para o desenho elementos da comunidade e fizeram críticas sobre a violência em algumas ruas. Segundo Vogel (1995, p. 64):

Como nos mapas das cosmografias antigas ou nas representações cosmológicas dos povos primitivos, também as crianças concebem o mundo da violência urbana, com seus territórios, caminhos, continentes e recantos a partir de um centro que são elas mesmas, que é o seu lugar dentro da cidade.

Percebi nesta etapa do processo os elementos urbanos aparecendo: prédios, estradas, ruas, parques, sinais de trânsito, pontes, rios, carros, bicicletas, ônibus. Eles se deslocaram de seus lugares para conseguir desenhar as estradas, então isso movimentou a dinâmica e provocou um olhar para a casa que o outro desenhava.

Para o fechamento da proposta, fizemos uma intervenção no parque com o trabalho finalizado. Penduramos numa instalação para balanço que estava sem balanço, resolvemos usá-lo como moldura para o trabalho. Essa intervenção acabou provocando um olhar das pessoas para aquele objeto em desuso. As crianças não se deram por satisfeitas, pediram para produzir mais e dessa vez apenas com tinta. Fui disponibilizando papéis avulsos e potinhos de tinta para eles realizarem misturas, pintar o corpo e fazer intervenções na praça.



Fragmentos do mapa completo. Arquivo pessoal, 2016.



1. Intervenção em estrutura de balanço em desuso.
2. Experimentações com tinta nas mãos. A tinta foi um dispositivo sensorial para os mais novos. Arquivo pessoal, 2016.

///CONSIDERAÇÕES

//////////FINAIS

É difícil achar uma maneira de fazer uma conclusão de um trabalho que é resultado de seis anos de graduação, é um respiro profundo de tudo o que vivenciei e aprendi. Nesses anos entrei em contato com crianças de diversas idades e contextos sociais, vivi a realidade a partir de várias perspectivas e contextos. Hoje enxergo claramente meu interesse em me aprofundar no estudo da infância, do brincar, da relação da criança com o espaço.

As experiências com os mapas foram a grande motivação para despertar esse interesse em me desafiar como profissional, por isso mesmo, entre tantas outras em minha trajetória, eu escolhi compartilhar justamente estas. Sinto que foram as mais significativas e que me deram folêgo para acreditar na profissão.

Desta maneira, encaro a meu papel como arte educadora com mais maturidade que antes. Percebi a importância de pesquisar sobre temas e questões que suscitam reflexões e que servem de mote para a produção artística das crianças. No caso desta pesquisa, a cidade - Recife, Pernambuco - me trouxe para perto dos mapas afetivos. Os mapas afetivos me levaram para as casas, ruas, edificações e natureza urbana. Assim levei esta reflexão até as crianças, procurando que elas percebam esse potencial de modificar a realidade ao redor e modificar a elas próprias. Trata-se de uma pesquisa a qual posso estender sempre mais, ela vai se tornando uma grande cartografia que deve se desdobrar para ações mais ativas nos espaços urbanos.

Almejo que este trabalho de conclusão de curso seja apenas o começo de um projeto de vida maior. Além de ser o fechamento de um ciclo de seis anos estudando um curso onde o mercado de trabalho não valoriza, é também um estímulo para continuar essa investigação sobre a relação da criança nos espaços urbanos. Outra conclusão que este trabalho me levou a ter é que não preciso necessariamente estar numa escola para realizar minhas ações. Tenho um grande mapa em minhas mãos a ser percorrido e por isso mesmo não devo me ater somente aos espaços formais.

O papel do professor de artes é observar as pistas que as crianças deixam ao longo do percurso. Cada criança é um universo potente de expressão, que oferece alguns pontos de partida para o professor criar ações poéticas e momentos de interação (BARBIERI, 2012, p. 19).

Por isso em meus agradecimentos pontuo primeiramente as crianças que me trouxeram até aqui. Os desafios desta profissão - educador(a) - é nunca deixar que o tempo contamine a ação educativa, pois acabamos deixando de ouvir as crianças e perdemos a vitalidade que elas têm - o olhar curioso, a imaginação fértil, que desembocam em pensamento criativo (BARBIERI, 2012).

Acredito que este trabalho com os mapas afetivos tenham surgido por uma vontade de sempre buscar essa vitalidade nas ações com as crianças. Falar sobre o espaço em que elas estão inseridas e as linguagens que essa geração exige é um grande desafio para o educador do século XXI. É também um grande desafio fazê-los perceber o potencial de modificar a realidade a nossa volta, acreditando na transformação através da arte. É como Vogel (1995, pg. 8) evoca com ar de utopia: “O ideal seria que qualquer morador da cidade fosse capaz de distinguir questões relevantes e elaborar opiniões a respeito.” - sobre os fenômenos urbanos.

Outro fator que merece consideração é perceber os pontos principais a serem destacados sobre as vivências aqui relatadas. Quis trazer essas experiências, pois ocorreram em diferentes contextos sociais e diferentes espaços - galeria e rua. Existiram pontos semelhantes e diferentes:

OFICINA AMPARO 60:

Elemento convidativo: Plástico bolha

Contextualização: Obra de Isabela Stampanoni e livros sobre cartografia.

Movimento dos corpos do espaço: de dentro da galeria para fora, fachada.

Trabalho em conjunto, adultos e crianças.

Crianças de classe média.

Galeria de arte: Espaço naturalizado como de elite, faz um recorte social muito específico.

Materiais: os materiais foram comprados através de verba da galeria.

OFICINA OCUPE PASSARINHO:

Elemento convidativo: Evento promovido pelo movimento Ocupe Passarinho

Contextualização: Livro "A Map of The World"

Movimento dos corpos no espaço: fazer caminhos até a casa do outro, pendurar a obra no balanço em desuso. Trabalho coletivo, entre crianças. Crianças da periferia.

Rua / Praça: Espaço público.

Materiais: Sucatas doadas e materiais vindos da casa das pessoas.

Observo esses aspectos e vejo como eles influenciam na produção das crianças: Na primeira experiência, elas tiveram suporte ao produzir com os adultos e por isso também exploraram bastante os materiais oferecidos. Também tiveram uma estrutura mais confortável e tempo - uma tarde inteira - para produzir. Como a segunda proposta foi realizada num espaço aberto e aconteceu num tempo reduzido, isso afeta no resultado final. Porém, esse resultado final não é o que faz a diferença, afinal a produção foi totalmente efêmera em ambos os casos.

O importante na verdade é como chegamos ao resultado. A pesquisa se torna cartográfica e artística pelo processo que ela teve. O processo artístico tão explorado nas obras de arte contemporâneas. Esta pesquisa surge da investigação de trabalhar esses processos em espaços de educação distintos.

Considero essa uma das conclusões principais sobre o trabalho. Por isso, compartilho uma citação que eu não poderia deixar passar para o complementar o fechamento e entendimento da pesquisa deste trabalho:

Bento - filho de Bianca - sobre memória:

- Mamãe, nós temos dois lugares na cabeça para guardar as lembranças.

- É mesmo?!

- Sim! Um lugar é o cantinho. Lá a gente coloca aquelas lembranças horríveis, ruins, tristes... Deixamos no cantinho e com o tempo elas apagam! O outro lugar é especial. Lá a gente coloca as lembranças boas, felizes, que não queremos esquecer. Aí, sempre que queremos lembrar de um momento especial, vamos nesse lugar. É assim que funciona, você não sabia?

(TEXTO EXTRAÍDO DE UMA PUBLICAÇÃO NO FACEBOOK DA MÃE DE BENTO, BIANCA BERNARDO, 2015).

Esta fala contempla grande parte dos meus objetivos, que além de ser palavras vindas de uma criança, Bento diz tudo o que eu queria refletir.

Este documento é sobre cascavilhar esse lugar especial em que existem lembranças boas, felizes e que não queremos esquecer. É também sobre evocar esse lugar especial para o papel, para o corpo, para a cidade. A cidade reflete tudo o que nós somos, nós refletimos o que a cidade nos provoca. O medo, a insegurança, a falta de cuidado com os espaços públicos, o trânsito, os alagamentos, o rio que deixou de ser rio e virou esgoto. Todos esses aspectos também fazem parte do viver a cidade. Mas o *lugar especial* o qual Bento descreve é de onde podemos tirar a esperança que devemos cultivar para afetar as crianças. Demonstrar para elas que podemos modificar a realidade que nos afasta de viver tranquilamente na cidade. Este *lugar especial* pode vir a ser a nossa casa, a cidade, a escola, a galeria, a praça. E deve ser.



Rivane Neuenschwander, "Contingent," 2008.

//////REFERÊNCIAS

ANTONIOU Antonis & Gestalten (Edit.). A Map of the World: The World According to Illustrators and Storytellers. Gestalten, 2013

BACHELARD, G. A poética do espaço. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARBIERI, S. Interações: onde está a arte na infância? - São Paulo: Blucher, 2012, Coleção InterAções.

CARERI, F. Walkscapes: o caminhar como prática estética / Francesco Careri; prefácio de Paola Berenstein Jacques; [tradução Frederico Bonaldo]. -- 1. ed. -- São Paulo: Editora G. Gili. 2013.

CARMEN, D. R.; DOCTER, P. Inside Out (Filme - vídeo). Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studio. 1h42min. 2015.

DERDYK, Edith. Formas de pensar o desenho - desenvolvimento do grafismo infantil. São Paulo: Editora Scipione, 1989 .

_____ Disegno. Desenho. Designio. São Paulo : Editora Senac, 2008.

FREYRE, Gilberto. Guia prático, histórico e sentimental da Cidade do Recife. Rio de Janeiro : Livraria-editora José Olympio, 1942.

GONZAGA [et al.]. Ao futuro morador possível provável antigo morador da casa. Como convém. Recife: Editora Aplicação, 2014.

MÈREDIEU, Florence de. O desenho infantil. São Paulo: Editora Cultrix, 1979.

OBRIST, Ulrich Hans. Mapping it out: An Alternative Atlas of Contemporary Cartographies. Introdução Tom McCarthy. Editora Thames & Hudson. 2014.

PIORSKI, G. Brinquedos do chão: a natureza, o imaginário e o brincar - São Paulo: Peirópolis, 2016.

RAFAELLA, Bruna (Org.). Guia Comum do Centro do Recife. Recife: Livrinho de Papel Finíssimo, 2017.

RENNER, Estela. The Beginning of Life: The series. (Programa de TV). produção Estela Renner. 2016 .

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von et al. Visões singulares, conversas plurais. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

SWAAIJ, L.; KLARE, J. Atlas da Experiência Humana: Cartografia do Mundo Interior. São Paulo : Editora Publifolha, 2014.

TUAN, Y. Espaço e lugar: a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.

VOGEL, Arno (org.). Como as crianças vêm a cidade. Rio de Janeiro: Pallas, Flacso, UNICEF, 1995.

Universidade Federal de Pernambuco
Graduação em Artes Visuais
Márcia Cristina Lins Cavalcanti

A Retomada do Corpo – Tereza Costa Rego e o Nu Feminino

Márcia Cristina Lins Cavalcanti

**Recife
2017**

Universidade Federal de Pernambuco
Graduação em Artes Visuais
Márcia Cristina Lins Cavalcanti

A Retomada do Corpo – Tereza Costa Rego e o Nu Feminino

Márcia Cristina Lins Cavalcanti

A RETOMADA DO CORPO: Tereza Costa Rêgo e o Nu Feminino.

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para conclusão da disciplina de TCC 2 sob a orientação da Prof. Dra. Madalena Zaccara.

**Recife
2017**

A Retomada do Corpo – Tereza Costa Rego e o Nu Feminino

Aprovada em: ____/____/____

Comissão examinadora:

Dra. Madalena Zaccara

Programa de Graduação em Artes Visuais (UFPE)

Mestra Marcela Camelos Barros

Mestra e Professora de Arte (IFAL/ EBTT)

Dr. Mário Sette

Programa de Graduação em Artes Visuais (UFPE)

Recife, 27 de junho de 2017

SUMÁRIO

1. Primeiro convite à reflexão.....	09
2. O nu na arte.....	18
3. Tereza costa Rêgo.....	26
4. Imaginário do Bordel – o parto do porto.....	31
5. Considerações Finais.....	53
Bibliografia	

RESUMO

Esse trabalho visa conhecer e analisar o olhar de uma artista mulher sobre a representação do corpo, do nu e do feminino. O nu feminino é um dos temas de pintura e fotografia mais comuns em todo o mundo e em várias culturas, mas na grande maioria das vezes sob o ponto de vista masculino. Embora o corpo representado seja o da mulher, é o masculino que determina a ótica sobre como o nu será visto. Há séculos o homem se apossa do corpo da mulher, na arte, pra produzir suas obras; o feminino geralmente pertencia aos olhos e à mente do homem. O trabalho irá explorar a visão da artista Tereza Costa Rêgo sobre o corpo, o nu e o feminino, apresentando as particularidades dessa produção e a postura política por trás dessas representações.

Palavras-chave: olhar, artista mulher, nu, Tereza Costa Rêgo, feminino.

ABSTRACT

This work aims to know and analyse a female artist's gaze over the depiction of the body, the nude and the feminine. Female nude is one of the most common themes of art and photography around the world and in various cultures, but always under a masculine point of view. Although the body depicted is a female's, the male gaze defines how the nude will be seen. For centuries men has been taking over women's body, in art, to produce their works; feminine belonged to male's gaze and mind. This work will explore artist Tereza Costa Rêgo's gaze over the body, the nude and the feminine, presenting this production's particularities and the political stance behind those depictions.

Key words: gaze, female artist, nude, Tereza Costa Rêgo, feminine.

INTRODUÇÃO

A primeira vez que o nome Tereza Costa Rêgo surgiu foi numa tela de computador, vindo de uma pesquisa sobre a luta quilombola, pelos idos de 2010, 2011. Nada envolvendo trabalhos escolares ou acadêmicos, apenas uma pesquisa por curiosidade, despreziosa, só pra saber um pouco mais sobre um pedaço da História do Brasil, pra lembrar informações esquecidas. A curiosidade levou a um site com obras coloridas e intensas, uma imagética fantástica pra quem se interessava por arte. O nome sobre aquelas imagens era enigmático, “Sete Luas de Sangue”.

E quanto sangue corria naquelas imagens! Sangue, cabeças decepadas, mortes e massacres, tudo tão surreal e belo. Quem seria aquela artista excepcional, perguntei-me, que transformou o horror e a tragédia em beleza, em formosos memoriais para os que caíram nas lutas por liberdade, por igualdade, por voz? Memoriais para Zumbi dos Palmares, Antônio Conselheiro, Lampião e Maria bonita, que mesmo retratados depois da captura e morte ainda olhavam o espectador com olhos vivos, com a determinação e coragem que tinham quando caminhavam sobre essa terra? Quem era essa pessoa? A foto no topo da página mostrava uma senhora sorridente, bonita, de olhos brilhantes e vivos. Olhos que viam a beleza onde só parecia haver terror, olhos generosos que dividiam o que viam com o resto do mundo. Das “Sete Luas de Sangue”, ficou uma imagem mais forte que as outras: “O Ovo da Serpente” ou “Problemas da Terra”, uma denúncia, uma espécie de tradução, onde todas as palavras escritas sobre injustiça social e opressão se transformaram em imagem.

A curiosidade levou também ao “Imaginário do Bordel”, um lugar mágico e fascinante, com uma aura de calor e alegria. Poderia haver um bordel de contos de fadas? Se existisse, seria aquele. Outra vez a beleza brotava num lugar onde a tristeza e as dores costumam predominar; o abuso, a humilhação e a exploração deram lugar ao brilho e ao amor, ao gozo livre e ao afeto. E a nudez, que vinha tão naturalmente quanto a vestidura, parecia algo nunca visto antes. Por que uma jovem com pretensões de ser artista, que já estudava a história da arte antes mesmo de

começar um curso universitário, que já tinha algum conhecimento sobre o nu na arte e era familiarizada com várias obras do tipo de vários movimentos, olhava praqueles nus e pensava que nunca viu algo assim antes? O que havia de tão diferente naqueles nus feitos por aquela senhora de olhos brilhantes para os nus que já conheceu? A resposta era relativamente simples: a diferença era que os nus de Tereza nasceram de um olhar e de uma subjetividade totalmente femininos. Esse trabalho acadêmico visa aprofundar essas impressões de uma estudante com ambições artísticas, conhecer e analisar as produções da artista Tereza Costa Rêgo e como ela representa o feminino e o nu. Centra-se na série “Imaginário do Bordel” e toma como problemática principal examinar como a artista mulher vê e representa o corpo, o nu e o feminino, e também como essa representação se reflete nos seus ideais políticos e sociais.

Na construção desse trabalho, infelizmente não foi possível chegar diretamente às fontes primárias, uma vez que a artista exerce seu direito de não reviver produções antigas, preferindo concentrar-se e falar sobre o que produz e expõe atualmente. Então os recursos utilizados foram teses, dissertações, livros, revistas e jornais, muitos trazendo as palavras da própria artista sobre a série analisada. Textos, imagens, vídeos, entrevistas, depoimentos, notas e informes que fazem menção à artista foram extraídos de bancos de dados na internet. No final, formei uma biblioteca imagética que não seria possível sem o auxílio do professor mestre Adriano José de Carvalho. Todo recurso possível exceto pelo depoimento da própria artista foi pesquisado à exaustão, pois é de suma importância conhecer a história de vida de Tereza Costa Rêgo pra compreender sua produção. A maior parte dessa biografia foi obtida através de trabalhos acadêmicos para os quais a própria pintora cedeu seu tempo e suas memórias. A compreensão e a completa apreciação da arte de Tereza estão intimamente ligadas aos acontecimentos da sua história; a vida e a arte da pintora entrelaçam-se tão plenamente quanto os amantes representados em suas telas.

No primeiro capítulo desse trabalho, **Primeiro Convite à Reflexão**, revelo o que me motivou a escolher o nu feminino representado pela artista mulher como temática da pesquisa. Discorro sobre como os artistas homens que durante séculos monopolizaram a produção do nu veem a mulher e o feminino, e como esse olhar

pode ser nocivo, desumanizando a mulher e reduzindo-a a objeto para agradar o espectador; discorro também sobre como os padrões classistas e eurocêntricos de beleza excluíram representações artísticas de mulheres humildes, de várias etnias e classes sociais. Busco expor como a exclusão das mulheres na produção artística deu-se tanto por privação de oportunidades nos campos de estudo e profissional quanto pela imposição sutil do olhar masculino como norma e a consequente eliminação de pontos de vista alternativos criados pelas mulheres.

No segundo capítulo, **O Nu Na Arte**, faço um breve histórico sobre como o nu foi representado ao longo da História humana, e como as mudanças acompanharam a cultura e os valores de cada época e sociedade. Apresento as motivações por trás das mudanças de valores e gostos, das produções de nus e quais foram os artistas que revolucionaram de alguma maneira a produção artística de sua época. Também discorro sobre como as mulheres estudavam arte, os temas que lhes eram negados e como a censura e as pressões da sociedade limitavam o acesso feminino à educação artística.

No terceiro capítulo, **Tereza Costa Rêgo**, relato a vida da artista escolhida. O isolamento na infância, as conversas proibidas dos irmãos que escutava fingindo que dormia, os papéis tradicionais que assumiu e a ruptura com eles, o amor pelo companheiro, suas convicções políticas, o exílio, a volta, o momento em que decidiu se dedicar à sua arte.

No quarto capítulo, **Imaginário do Bordel – O Parto do Porto**, analiso as obras escolhidas entre as várias da série e procuro símbolos e significados nos ambientes, nas personagens, nas cores e nas cenas, explanando porque vejo tais significados e símbolos, dialogando com declarações de outros autores e procurando as diferentes interpretações que cada imagem pode conter.

A arte ainda é tomada por pontos de vista masculinos, e essas ideias masculinas continuam abarcando mais espaços que as femininas. O trabalho irá explorar a visão de uma artista mulher, pernambucana, radicada em Olinda, sobre o corpo, o nu e o feminino. Apresentará as particularidades dessa representação e colocará a visão feminina como válida e portadora de valor.

1. PRIMEIRO CONVITE À REFLEXÃO

Numa aula de Currículo e Cultura durante o 6º Período do curso de Licenciatura em Artes Visuais, a professora Dra. Luciana Borre exibiu aos alunos uma imagem do movimento “Guerrilla Girls” (fig. 1), um grupo de artistas anônimas que, mais de 100 anos após Emily Wielding Davidson se atirar diante do cavalo do rei pra chamar atenção para o movimento sufragista, se dedicam a combater o sexismo e o racismo no mundo da arte. O grupo surgiu na cidade de Nova Iorque em 1985, reivindicando como plataforma trazer igualdade de gênero e racial ao mundo das artes. Seus membros são conhecidos por usarem máscaras de gorila pra esconder sua identidade, por acreditarem que isso ajuda a focar diretamente nos problemas discutidos pelo grupo, e não nas suas identidades. A apresentação dessa peça na sala de aula levou à reflexão e à primeira conclusão de que esse cartaz traz uma realidade que é, ou ao menos deveria ser, incômoda.

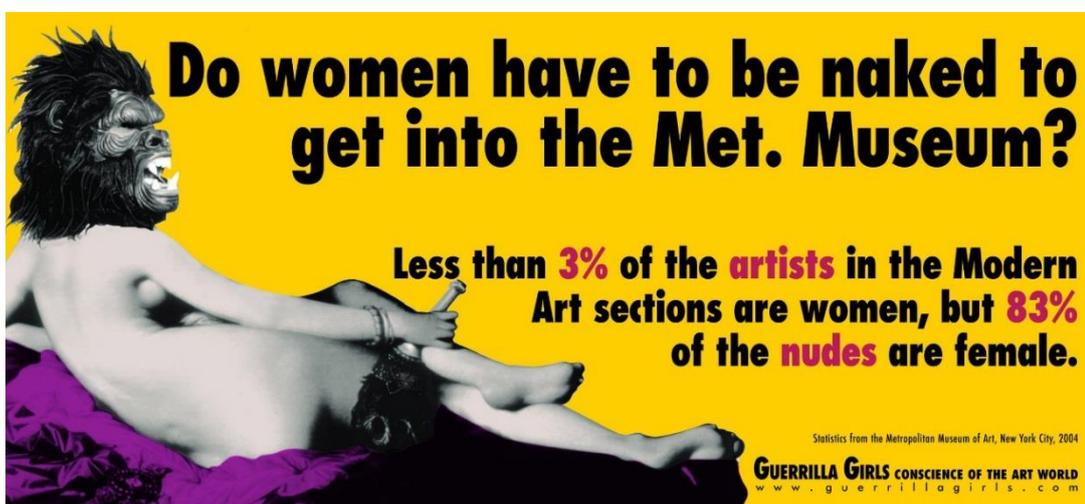


Figura 1, Guerrilla Girls, *Mulheres tem que estar nuas pra entrar no Museu Metropolitan?*

1989

Há séculos os artistas homens se apossam do corpo da mulher, na arte, pra produzir suas obras enquanto as artistas mulheres eram barradas de até mesmo aprender, nas Academias e escolas de arte, a representar o corpo humano despido. E, sob o olhar dos artistas homens, o corpo da mulher era frequentemente representado nu ou seminú, algumas vezes em poses pouco naturais que tornavam

a figura feminina mais atraente na visão masculina, e ao mesmo tempo uma imagem frequentemente passiva com função mística, decorativa ou de agrado ao olhar masculino. Uma visão objetificadora em que a mulher era responsável por embelezar a obra ficando passivamente no seu canto.

A pintura de Ingres baseada no poema de Ludovico Ariosto 'Orlando Furioso' que mostra a personagem da princesa Angélica sendo resgatada pelo guerreiro Ruggiero (Canto 10) é uma representação óbvia de como a mulher era vista pelo artista homem. Na imagem, Ruggiero, montado num hipogrifo, abate um monstro marinho pra resgatar Angélica. Enquanto o guerreiro usa uma imponente armadura dourada e capa, com expressão determinada e seu corpo se inclina de um modo realista e possível, a princesa está completamente despida, imóvel, apenas esperando ser resgatada e com o tronco e o pescoço torcidos de forma impossível pra um corpo humano, a fim de que o espectador possa ver o seu corpo nu numa pose considerada vulnerável e ao mesmo tempo ela possa olhar de forma suplicante para o seu salvador. A princesa também foi despojada de suas características étnicas e identidade originais pra que a imagem se encaixasse nos padrões de beleza da época. Em *Orlando enamorado*, de Boiardo, poema que começa a saga de Orlando, Angélica é apresentada como a filha do rei de Catai, que vem à corte de Carlos Magno com seu irmão Argália. Catai ou Cataio é um nome alternativo para a China, originário da palavra kitai, nome de um povo nômáico que fundou a dinastia Liao, e que dominou a maior parte do norte da China de 907 a 1125. A princesa Angélica representada na obra claramente não tem qualquer característica chinesa, possuindo em vez disso, traços físicos que os europeus do séc. XIX consideravam atraentes, como cabelos louros ondulados, corpo volumoso, seios firmes e olhos claros. A função da princesa nessa pintura é claramente servir como adorno, imóvel, silenciosa, esperando que o guerreiro venha resgata-la e exibindo o corpo nu num esquema de total objetificação que priva a mulher de uma condição de ser humano ativo.

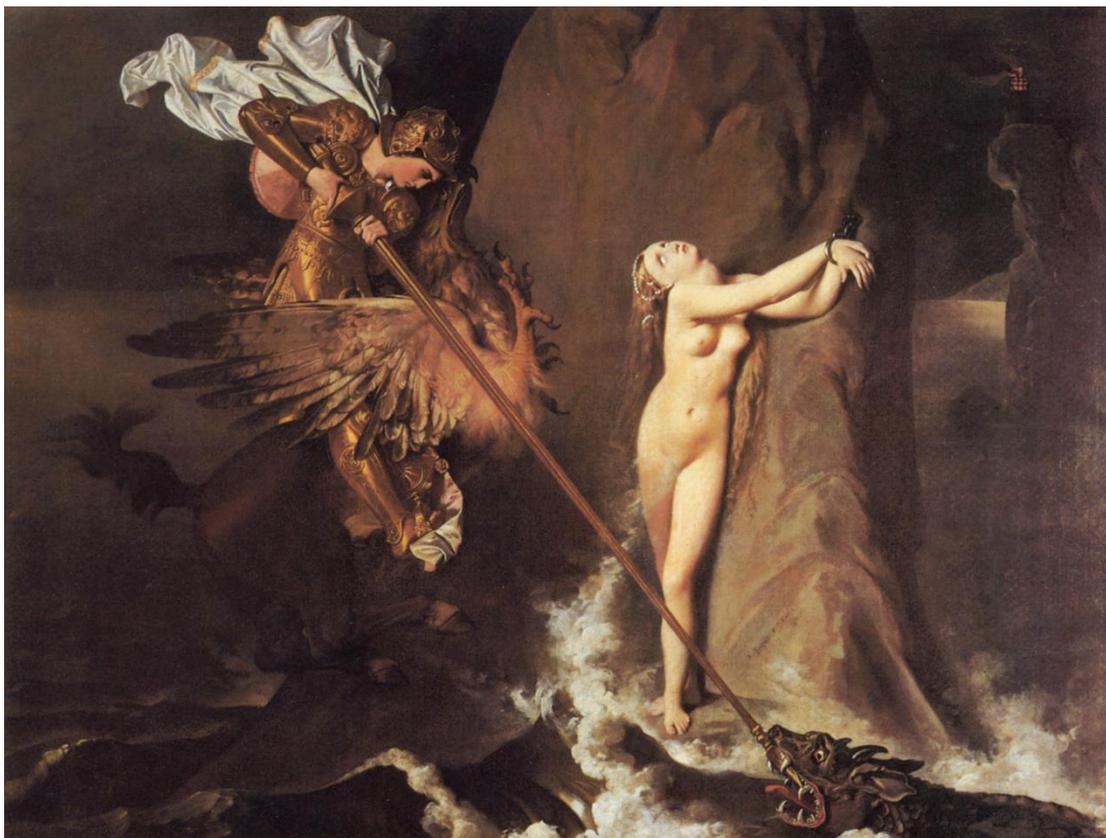


Figura 2, Dominique Ingres, *Ruggiero Resgatando Angélica*, óleo sobre tela, 1819

Tornar o ponto de vista masculino o único válido privou a mulher de humanização nas produções artísticas de muitos locais e épocas. Pierre Bourdieu exemplifica em sua obra que a dominação masculina não é feita apenas através de violência física e explícita, mas também de forma sutil, através da imposição do olhar e da vontade masculinos sobre várias áreas da vida e do cotidiano e da correspondente exclusão do olhar e das vontades femininos. Na arte, a dominação vem através da exclusão das mulheres na produção artística, impondo indiretamente o olhar masculino como o único.

Também sempre vi na dominação masculina, e no modo como é exposta e vivenciada, o exemplo por excelência dessa submissão paradoxal. Resultante daquilo que chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento. (BOURDIEU, Pierre, 2017 p 3)

O olhar do artista homem sobre a mulher e o nu pode terminar, então, sendo um olhar violento; à mulher é atribuída a natureza de um objeto material, desprezando completamente seu psicológico e seu emocional, sendo ela tratada como uma coisa inanimada, sem direitos, sem sentimentos, sem ideias próprias e cuja maior função é servir de mero agrado para o olhar masculino. A objetificação feminina reduz a importância e o valor da mulher à sua aparência e está presente nos mais diversos setores da sociedade e épocas, em todos os tipos de mídia, e a arte não é exceção. A objetificação também causa a exclusão e depreciação de mulheres que não atendem a esses padrões, algo que pode ser verificado na obra anteriormente citada: embora seja de origem chinesa, a princesa Angélica não tem qualquer traço étnico próprio do seu povo. Embora fosse um dos personagens principais dessa obra, a mulher chinesa, por não ser considerada bela de acordo com os padrões europeus, foi excluída da representação visual do canto 10 de Orlando Furioso e substituída por uma modelo que atendia a esses padrões – uma atitude comum da época em vários gêneros de pintura, inclusive em arte sacra, onde Cristo era representado louro e com olhos azuis apesar da sua origem judaica. Tudo que fugisse do padrão elitista europeu não era considerado belo nem tinha espaço na arte figurativa. Pelo mesmo motivo não são representadas mulheres de pele morena, magras, ou de cabelos curtos; a mulher bonita do período retratado era cheia e curvilínea, com cabelos longos e cacheados/ondulados, quadris largos e pele clara, características típicas das mulheres europeias ricas que tinham alimentação abundante e não precisavam trabalhar ao ar livre.

O padrão de beleza estabelecido vinha imbuído também de preconceitos de classe, restringindo a possibilidade de beleza às mulheres abonadas financeiramente e nascidas em solo europeu, com as típicas características físicas dos nativos da Europa – e, como numa sociedade machista o valor da mulher reside inteiramente na beleza, relega a uma condição muito inferior a maioria das mulheres do próprio continente e do mundo. Enxergar o corpo das mulheres como objetos de satisfação do desejo masculino arrisca tornar o olhar do artista homem sobre o corpo, o nu e o feminino um olhar infinitamente indesejável e cruel, que despoja as

mulheres de suas humanidades e pode chegar a ser, inclusive, criminoso. Aqui temos uma comparação entre obras de diferentes artistas que tratam da história bíblica de Susana, jovem esposa que foi assediada sexualmente por dois anciãos enquanto se banhava no jardim. A figura 3 foi produzida por um artista homem e coloca na tela sua visão particular da história de Susana.



Figura 3, Alessandro Allori, *Susana e os Velhos*, 202 x 117 cm 1561.

Na obra do artista Alessandro Allori (fig. 3), Susana está com o corpo torcido de forma não natural pra que o espectador possa ver ao mesmo tempo seu busto e suas nádegas, e parece completamente à vontade sendo agarrada e tocada pelos dois anciãos, flertando com e sorrindo para os dois. Embora na cena representada ela estivesse tomando banho, seus cabelos estão presos em um penteado elaborado, há frutas e bebidas esperando para serem servidas a possíveis

convidados de uma reunião, e um cachorrinho se deita completamente tranquilo ao lado dela como se presenciando um acontecimento normal e não violento.

A figura feminina parece acolher ao invés de repelir os anciãos, seus gestos e sua linguagem corporal denotam completa tranquilidade a respeito do contato com os anciãos e não há qualquer medo, desagrado ou repulsa na sua expressão. A cena foi representada por Allori como se a proposta para o sexo tivesse sido consensual, não forçada, e Susana estivesse apenas “fazendo charme”, expressão usada frequentemente em sociedades machistas pra classificar uma mulher que quer fazer sexo, mas “se faz” de difícil fingindo que não está querendo. Esse quadro traz um olhar tipicamente masculino sobre beleza feminina, restringindo o belo às aristocratas europeias como já mencionado, e sobre o assédio, um olhar que diz que violência sexual não existe e que as mulheres que dizem ‘não’ estão apenas fingindo não querer e que, portanto, o homem não precisa ouvir quando elas dizem uma negativa e pode fazer o que bem quiser com elas. É a típica expressão em pintura do discurso machista “Ela estava querendo” que muitas sociedades misóginas usam pra justificar o assédio e a violência sexual contra as mulheres, tirando-lhes o direito de dizer ‘não’ ao desejo masculino e novamente reduzindo-as a um objeto sexual de maneira totalmente criminosa.

Nessa visão tipicamente masculina, o corpo da mulher é propriedade pública sendo por isso passível de ter sua privacidade invadida de acordo com a vontade do homem. A Susana representada na obra de Allori está lá exclusivamente pra satisfazer ao olhar masculino, como um objeto decorativo para o espectador e como um objeto sexual para as figuras masculinas da pintura. O que ela pensa, o que ela sente, o que ela quer, mesmo em relação ao assédio sexual, não é importante na visão desse artista homem. A única função de Susana nessa peça é agradar ao desejo masculino. Sua humanidade lhe é negada e a objetificação chega ao extremo de tratar uma violência sexual como algo completamente natural, dotado de beleza e erotismo. O olhar masculino sobre o corpo e o feminino nessa obra é repulsivo e extremamente violento, mas ao mesmo tempo difícil de ser percebido como tal porque o ponto de vista masculino é aceito como norma, a norma pela qual as pessoas são ensinadas a ver e analisar a arte em geral. Essa agressão masculina sutil ao feminino é normatizada pela mesma dinâmica social que estabelece a visão

do homem como padrão pra enxergar e entender desde a beleza e a produção artística até as relações interpessoais entre os sexos no cotidiano.

O mesmo tema foi pintado pela artista italiana Artemisia Gentileschi. Filha mais velha do pintor toscano Orazio Gentileschi, Artemisia foi uma das únicas mulheres a serem mencionadas no ramo da pintura artística do barroco, sendo a primeira a possuir uma posição privilegiada. Dedicou-se a temas trágicos em que suas personagens femininas representavam papéis de heroínas, evitando as naturezas mortas que eram o tema mais constante nas obras femininas da época. Foi violentada aos 17 anos por Agostino Tassi, um assistente do ateliê do pai. Orazio Gentileschi denunciou o assistente e o levou a julgamento, durante o qual Artemisia foi questionada e torturada para conferir a veracidade de sua versão. Depois de viver alguns anos em um casamento de conveniência, Artemisia separou-se e foi viver em Florença, onde fez grande sucesso com suas obras e tornou-se a primeira mulher a entrar para a Academia de Arte de Florença. Na figura 4 temos a história de Susana representada sob o ponto de vista de uma artista mulher:



Figura 4, Artemisia Gentileschi, *Susana e os Velhos*, óleo sobre tela, 1.70m x 1.21m, 1610

Na obra de Artemisia (fig. 4), Susana está inclinada de forma natural e parece vulnerável, assustada e ao mesmo tempo revoltada pelos agressores, que se inclinam sobre ela de forma obscena e ameaçadora, visivelmente conspirando contra a jovem. Sua postura mostra claramente a repulsa que ela sente e como procura afastar de si os anciãos, sem preocupações por parte da artista em exibir o busto, as nádegas ou qualquer parte do corpo despido da mulher – de fato, o modo como o corpo de Susana está escondido o máximo possível pelos próprios braços e pela sua posição defensiva demonstram o desagrado e o medo, próprios de uma vítima de assédio, e a intenção de repelir os agressores. O nu está presente muito mais por ser relevante para a história representada do que pra agradar ao olhar do espectador. Não há qualquer objeto ou animal presente que insinue um convite para uma reunião ou uma normalidade na situação, e os cabelos de Susana estão soltos e desorganizados, exatamente como estariam no banho. A visão da artista mulher eliminou completamente a Susana sedutora ou receptiva ao assédio que era comum

nas pinturas de artistas homens, e trouxe à luz a jovem vitimada pela lascívia masculina que desumaniza as mulheres, reduzindo-as a corpos bonitos existentes unicamente pra satisfazer o desejo do homem. Na visão da artista mulher Susana não é um objeto, mas um ser humano, com direito a ideias, pensamentos, sentimentos e desejos próprios. É comum que a humanização da mulher na arte se dê muito mais pelas mãos de artistas mulheres do que por artistas homens. Nem sempre o artista homem terá um olhar agressivo e objetificador sobre o feminino, como é possível ver nessa obra de Anthony van Dyck (fig. 5) sobre a mesma história, onde Susana aparece assustada e tentando fugir dos assediadores, assim como nenhuma parte do seu corpo é exibida pra agradar o espectador, mas o olhar masculino que não desumaniza a mulher ou a enxerga apenas como adorno para sua obra é raro, mesmo na arte produzida em pleno séc. XXI. A artista mulher ainda é a melhor fonte de representações de mulheres humanizadas na arte.



Figura 5, *Susana e os Velhos*, óleo sobre tela, Antony van Dyck, 1622.

2. O NU NA ARTE

Estudo e representação artística do corpo humano sempre foram constantes em toda a história da arte, vindo desde a arte pré-histórica. O nu é um tema recorrente em várias mídias artísticas e tem diversas interpretações e significados, envolvendo mitologia, religião, estudo anatômico ou representação da beleza e ideal estético da perfeição, e sua representação variou com os valores sociais e culturais de cada época e cada povo. Um dos valores sociais que mais influenciam o nu artístico é o componente estético, um ideal de beleza que vai mudando com o tempo, segundo o gosto coletivo de cada época e cada povo, ou até mesmo o particular de cada artista/espectador. O nu na arte pré-histórica está presente muito mais nas esculturas que na pintura e é associado à fertilidade e seus cultos, sendo a Vênus de Willendorf a mais conhecida. Embora menos conhecidas, também são frequentes as representações de falos na arte pré-histórica, geralmente eretos, associados a um corpo ou em peça isolada, como a do chamado Gigante de Cerne Abbas - imagem gigante desenhada em giz próxima da aldeia de Cerne Abbas, na Inglaterra, que representa um homem nu, com o falo ereto, segurando uma clava.

O ideal de perfeição do corpo humano provém da Grécia clássica, e o corpo masculino jovem era considerado o padrão de beleza na época. O nu clássico era predominantemente masculino, com deuses, heróis mitológicos e atletas (kouros) frequentemente representados em movimento, enquanto os nus femininos normalmente representavam deusas e ninfas. Mulheres comuns (koré) eram representadas cobertas, com vestes esvoaçantes soltas ao vento. A arte romana é original na pintura e nos murais, e o nu romano preza menos pela idealização, retratando a simplicidade do cotidiano e o erotismo com naturalidade e sem rodeios.

Já na Idade Média o cristianismo impregnou a maior parte da produção artística medieval, restringindo a iconografia do nu a algumas poucas passagens da Bíblia – geralmente as que envolviam Adão e Eva no Éden, uma vez que a nudez antes da queda não teria qualquer conotação erótica, sendo “inocente”, natural e não maculada pelo pecado. Os nus eram escassos e geralmente envolviam figuras pouco realistas, deformadas, longe do ideal clássico, representando formas propositalmente feias numa expressão de desprezo pelo corpo.

O nu voltou a ser uma temática constante na arte da Idade Moderna, entre os séculos XV e XVIII. O nu renascentista inspirou-se em modelos clássicos greco-romanos com um caráter mais estético, mais vinculado a uma nova forma de entender o mundo, afastada de preceitos religiosos, tendo o ser humano novamente como centro do universo. O nu feminino teve um destaque maior durante o movimento, devido ao mecenato dos nobres e dos comerciantes ricos, que utilizavam a arte pra demonstrar sua posição privilegiada. Ao contrário da antiguidade clássica grega, onde o nu comumente era masculino e exaltava a figura do herói, durante o Renascimento o nu era puramente estético e predominantemente feminino, destinado a agradar o olhar dos proprietários - na maioria, homens-e conferir-lhes status. As mulheres nos nus atendiam aos padrões de beleza da época (cheia e curvilínea, com cabelos longos e cacheados/ondulados, colo amplo, quadris largos e pele clara) e eram retratadas em poses e atitudes consideradas femininas, geralmente passivas, imóveis, longe da “ação”. Sempre posando, nunca produzindo. À mulher cabia o papel de musa, e não de artista. O nu se tornou menos frequente no barroco, mas os femininos continuavam a predominar, nas mesmas condições que o nu renascentista: mulheres dentro dos padrões de beleza, passivas, em atitudes que não ameaçavam o espectador e agradavam o olhar masculino. A mulher era considerada e retratada como um objeto para o prazer do homem, tendo seu valor limitado à aparência física.

O nu do período rococó era mundano, irreverente e carregando um erotismo sutil, sem grandes pretensões de se encaixar na idealização clássica, retratando tanto personagens míticos em paisagens pastorais idílicas quanto pessoas reais desfrutando da vida cotidiana. O nu mais conhecido do período romântico é feminino, pintado pelo artista espanhol Francisco Goya, *A Maja*, que foi representada vestida e despida em telas irmãs. *Maja* e *majo* são termos usados pra definir pessoas de classes sociais humildes na Espanha, especialmente em Madri entre os séculos XVIII e XIX, que se destacavam pelo modo extravagante e colorido de se vestir e pelo comportamento atrevido, pessoas que se tornaram importantes símbolos culturais espanhóis. A pintura de Goya foi baseada numa mulher real e contemporânea do artista, a duquesa de Alba, que gostava de se vestir como uma *maja* e andar pelas ruas. As *Majas* de Goya são representadas reclinadas num leito,

sorrindo, encarando diretamente o espectador, e a Maja despida é um dos primeiros nus onde os pelos púbicos femininos foram retratados. A Maja, apesar de ser revolucionária pela temática (mulher real ao invés de ser mitológico) e pela fidedignidade na representação da penugem pubiana, sempre suprimida em obras clássicas e renascentistas, ainda se apoia na objetificação feminina e na sua redução a agrado para o olhar masculino, uma vez que ela está deitada, imóvel, sem participar de qualquer ação.

Uma obra revolucionária na temática do nu foi “A Origem do Mundo” (1866), de Gustave Courbet. A pintura retrata as coxas e o genital de uma mulher nua deitada com as pernas abertas. Foi encomendada ao artista pelo diplomata turco otomano Khalil-Bey, colecionador de arte erótica, e deixava a objetificação feminina de lado em favor do protesto através do choque. Socialista convicto, Courbet era conhecido pelo talento, pela sua atitude crítica e afrontosa em relação à sociedade e moral burguesas e por detestar o academicismo que censurava, entre outras coisas, a representação fidedigna dos genitais humanos. “A Origem do Mundo” surgiu como um manifesto contra o academicismo e contra a hipocrisia da sociedade oitocentista, que limitava o nu e o erotismo na arte a figuras mitológicas ou oníricas, e ainda é capaz de chocar espectadores em pleno século XXI. Em junho de 2014, a artista plástica luxemburguesa Deborah de Robertis expôs o seu sexo diante do quadro no Museu D'Orsay. A performance “O Espelho da Origem”, apresentada pela artista no museu francês, pretendia recriar a polêmica obra de Courbet. A artista plástica sentou-se em frente ao quadro, levantou o vestido e fez a reprodução ao vivo do quadro para o público do museu. Embora tenha sido muito aplaudida, a reinterpretação da obra do pintor rendeu à artista uma queixa do museu por exibicionismo sexual.

O nu neoclássico seguia a estética greco-romana sem, entretanto, procurar representar as características e os valores culturais da época, de certa forma produzindo “arte pela arte”. O nu feminino e o masculino frequentemente eram ‘equilibrados’ nesse período, sem grande predominância de um ou outro. A mulher, entretanto, ainda é objetificada e desprovida de vontade própria ou prerrogativa de ação, como é claramente demonstrado na obra de François Pascal Simon, Psique e Cupido, onde a personagem feminina está completamente imóvel, com as mãos

recolhidas, sem expressão no rosto e sem tomar qualquer atitude enquanto a figura masculina a abraça e acaricia. A mulher é objetificada menos pela exposição do corpo como agrado ao olhar masculino e mais pela negação de qualquer vontade, desejo, ação ou até mesmo expressão durante um momento importante sexual e afetivo, onde seu papel é ficar imóvel e quieta, “comportada”, esperando pra saber aonde vai chegar.

No século XIX o nu masculino tornou-se mais raro e o feminino abundou, sendo produzido em quantidade como em nenhuma das épocas anteriores. O que não muda, entretanto, é a representação da mulher como objeto, como um adorno sem vontades nem prerrogativas próprias, existindo apenas para o agrado do espectador masculino, seja como imagem bela ou objeto sexual. Jean Auguste Dominique Ingres é o artista representativo dessa transição, sua obra também transitando entre a sensualidade e a preocupação pela forma idealizada puramente estética, entre o neoclassicismo e o romantismo. Os nus de Ingres obedecem a um padrão de beleza gótico, com pele alva, seios pequenos e abdome proeminente, mesmo quando a personagem retratada na obra não pertence à comunidade europeia. No quadro “A Grande Odalisca”, Ingres retrata uma mulher alva e loira que em nada lembra uma mulher árabe – a terra onde surgiram as odaliscas. Além de representar personagens cujos traços étnicos em nada se assemelham às mulheres da terra que representa, Ingres distorce o corpo humano de maneira totalmente impossível pra manter as figuras femininas de seus nus em posições que agradem o olhar. Na “Grande Odalisca”, o quadril da modelo foi alongado muito além do normal, a perna na qual ela apoia a mão não tem conexão com a pélvis, e o seio visto sob o braço estendido está muito abaixo do tórax. A objetificação feminina se dá pela passividade, pela distorção do corpo natural a fim de agradar o olhar masculino e pela exclusão de qualquer beleza fora do padrão europeu.

O nu romântico é expressivo, valorizando a cor e o dinamismo, voltado para o dramático, em temáticas muito variadas: dramas, tragédias, atos heroicos e apaixonados, sentimentos exacerbados, natureza regional. Eugene Delacroix foi um dos principais nomes do movimento, pintando muitos nus de temáticas diversas; religiosas, mitológicas, históricas, literárias, cenas de gênero ou o nu por si mesmo, para mostrar a beleza física. Embora a objetificação feminina estivesse presente em

algumas das obras de Delacróix, é dele a autoria da obra “Liberdade Guiando O Povo”, em que a liberdade é representada por uma mulher do povo robusta que guia o populacho em triunfo por cima dos corpos dos derrotados, descalça, empunhando a bandeira tricolor da Revolução Francesa em uma mão e brandindo um mosquete com baioneta na outra. Embora esteja com o peito meio descoberto, a liberdade não está passiva, imóvel, longe da ação; ela é, pelo contrário, o centro da ação, e exerce uma função de liderança sobre o exército popular, marchando à frente de homens armados, também armada e carregando um símbolo de poder (a bandeira francesa), encabeçando um dos movimentos mais importantes do ocidente. A liberdade também não está encaixada em padrões estéticos elitistas que restringem a beleza às mulheres abonadas financeiramente, dando destaque em vez disso à figura da mulher humilde, camponesa, proletária. A mulher, nessa obra, não é um objeto sexual passivo ou agrado ao olhar masculino, mas um sujeito com força, determinação e desejos próprios, humanizado e não limitado à sua aparência.

Outro artista que mudou a perspectiva do nu feminino foi Édouard Manet, o mais célebre dos impressionistas e também o maior representante do movimento, e os seus nus causaram um grande escândalo na época em que foram lançados. “Le déjeuner sur l'herbe”, sua obra mais conhecida, mostra uma mulher nua diante de dois homens elegantemente vestidos numa cena bucólica típica da época e da sociedade parisiense. A modelo e o homem sentado ao seu lado olham diretamente para o espectador, enquanto a mulher exibe uma postura de segurança e sorri para o espectador. A objetificação feminina perde espaço nessa obra, com o nu sendo usado pra chocar o olhar do espectador ao invés de agradá-lo.

Sua segunda obra polêmica, “Olympia”, foi inspirada na “Vênus de Urbino” de Ticiano, que por sua vez tem referência na obra “Vênus Adormecida” de Giorgione. A pintura mostra uma mulher nua recostada numa cama sendo atendida por uma criada, e causou polêmica no salão em que foi exposta porque a modelo é adornada com uma série de detalhes identificando-a como uma prostituta. De acordo com Sergio Zeiger, autor do blog *Gabinete de Curiosidades*, a orquídea no cabelo, a pulseira, os brincos de pérola e o xale oriental são os detalhes que identificam a personagem como uma profissional do sexo. “Olympia” também era um nome associado às prostitutas de Paris em 1860. Ao invés de um nu idealizado, cercado

de fantasia e de romance e construído pra agradar quem o observa, “Olympia” mostra um nu real, que confronta o espectador e o seu senso moral com uma realidade dura que ele prefere não encarar: a da prostituição. Olympia também não tem a expressão suave ou sedutora típica nos nus femininos, e não é inexpressiva; ela confronta o espectador com um olhar duro e uma expressão combativa, numa obra em que novamente o nu está presente pra chocar o espectador e não agradá-lo.

No século XX o nu foi ganhando cada vez mais protagonismo e perdendo as conotações negativas de épocas anteriores, sendo considerado natural e sem a reprovação moral que acompanhou o nu durante os séculos anteriores. Pablo Picasso rompeu com a arte tradicional e iniciou sua fase cubista com o quadro “As Senhoritas de Avignon”, um nu que se afasta totalmente da beleza baseada em regras e proporções clássicas. Cubos, volumes e planos geométricos entrecortados reconstroem formas que se apresentam simultaneamente em vários ângulos nas telas. O nu cubista rompia com os padrões tradicionais, não permitindo a limitação da mulher a agrado ao olhar masculino, buscando novas formas de enxergar a arte e o mundo. O nu não era um tema a que os futuristas se dedicavam, e o nu mais conhecido desse movimento é a escultura “Formas Únicas de Continuidade no Espaço”, do italiano Umberto Boccioni. A obra pretende passar a ideia de velocidade e força, sem especificar o gênero da figura. O rompimento com padrões estéticos continuou com o surrealismo e seus dois maiores expoentes, Salvador Dalí e René Magritte. A obra de Dalí se voltava imensamente para o mundo dos sonhos e o nu, presença constante na produção de Dalí, é voltado para o erotismo – tanto os nus masculinos quanto os femininos. Magritte é conhecido por imagens enigmáticas e ilógicas, em um estilo muito pessoal e facilmente identificável. Suas obras também retratam o ambiente de sonho e fantasia, com vários símbolos típicos: o chapéu coco, o céu e as nuvens. Subversões do espaço, do tempo e das proporções também são comuns na pintura de Magritte, e o nu não está tão presente na sua produção.

Outra obra revolucionária é o Nu Descendo uma Escada, nº 2, pintura feita em 1912 por Marcel Duchamp. O trabalho é amplamente considerado como um clássico modernista e se tornou um dos mais famosos de seu tempo. Marcel

Duchamp foi um dos artistas inseridos no movimento dadá, mais conhecido pela obra “Fonte”, um mictório virado ao contrário e com “Fonte” escrito numa das laterais. Duchamp, nesse quadro, pintou todos os estágios e movimentos do “descer a escada” em sequência. Não é possível determinar o gênero da figura e ela não tem como objetivo agradar o olhar, mas passar o dinamismo e o movimento.

Durante séculos, a arte foi um reduto exclusivamente masculino. De acordo com Ana Paula Siminoi em *Entre Convenções e Discretas Ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil* (2002), quando o ensino superior em artes foi aberto às mulheres no Brasil, não foram muitas as que aproveitaram a oportunidade. Não havia, na época, uma tradição ou organização feminista de luta pelos direitos das mulheres, como já havia nos Estados Unidos e na França - onde as mulheres já haviam se organizado como um grupo de reivindicação desde meados do XIX e exigiam sua entrada na *École de Beaux-Arts*. Além disso, as mulheres brasileiras que lutavam pela inclusão feminina no ensino superior focavam-se nos cursos profissionalizantes, como medicina e direito. Outro motivo foi a dificuldade de achar escolas secundárias que aceitassem mulheres, sem a qual as candidatas não passavam no exame de admissão. E os motivos mais comuns para a ausência de mulheres artistas no ensino superior provavelmente eram a vergonha e a sanção social: a mulher que entrasse e se formasse num curso superior estaria pretendendo uma carreira pública, o que ia totalmente contra os valores sociais da época, em que a mulher era fadada ao espaço doméstico, privado. E o fato de que a candidata teria que estudar um modelo vivo nu. O estudo do corpo humano despido é um princípio fundamental da pintura figurativa, base fundamental da representação e do ensino acadêmico na Europa – e que era fundamental principalmente para o gênero da pintura histórica, o estilo que estava em voga no Brasil do séc. XIX e era considerado o gênero artístico mais importante.

Durante esse século e o anterior, por princípios e preconceitos moralistas, as mulheres eram impedidas de assistir às aulas de modelo vivo. Elas tinham que se contentar com gêneros considerados de menor valor, como pinturas de interiores e naturezas mortas. Por esse motivo as artistas mulheres eram chamadas de amadoras, não tendo a possibilidade de se profissionalizar, e seus trabalhos eram

desvalorizados em relação aos dos artistas homens. As mulheres da elite que desejavam uma carreira no ramo das artes contavam com a Academia Julian, uma escola privada de pintura e escultura, fundada em Paris em 1867 pelo pintor francês Rodolphe Julian. Essa escola garantiu às mulheres ricas de todo o mundo o acesso ao mesmo tipo de ensinamento acadêmico desfrutado pelos homens, inclusive o estudo do modelo vivo. As aulas de modelo vivo na Julian foram representadas pela pintora russa Marie Bahkirtseff em sua tela “In the Studio” (1881). Pra escapar da censura moralista que recaía sobre o estudo do nu pelas mulheres, a solução foi simplesmente trabalhar, de preferência, com modelos do sexo feminino; e quando fosse necessário estudar um modelo masculino, ele posaria com um pano cobrindo a genitália. Julian também estimulava uma competitividade interna entre as alunas, por meio de prêmios, criando um ambiente mais próximo ao da École masculina e preparando as artistas pra exposições e debates. As primeiras matriculadas nas aulas de modelo vivo foram as escultoras Julieta de França e Nicolina Vaz de Assis, em 1898, o que só aconteceu 26 anos após a abertura legal do ensino superior de belas artes às mulheres. A ausência de mulheres artistas privou o mundo da arte de pontos de vista femininos na representação figurativa da mulher e do nu.

3. TEREZA COSTA RÊGO.

Biografia

Lembrando-se de sua infância em depoimento a Adriano José de Carvalho em 2014, Tereza afirma que se sentia mais madura do que as pessoas esperavam para uma menina de sua idade. Essa consciência amadurecida da menina Terezinha, juntamente com sua curiosidade pueril, motivou-a a escutar as conversas que seus irmãos tinham com os seus amigos sobre a vivência do universo erótico nos bordéis da cidade. Esse material mnemônico influenciou intensamente a produção pictórica da série Imaginário do Bordel – o parto do porto, apresentada ao público em 2003. Como a própria artista declara no catálogo de sua exposição:

Lembro que a primeira vez que entrei num bordel foi na minha própria casa. Eu gostava de deitar no colo dos meus irmãos, aparentemente para cochilar, mas ficava escutando as histórias que eram contadas entre eles e os amigos que frequentavam a casa do meu pai. Fingia que dormia e entrava num sonho levado pelos detalhes das situações descritas por rapazes e, certamente, proibidas para uma menina de oito a dez anos. (RÊGO, Tereza Costa. 2003, p. 4).

Tereza Costa Rêgo nasceu na cidade do Recife, no dia 28 de abril de 1929, filha de uma típica família da aristocracia rural. Era a única menina dentre cinco irmãos e começou a pintar quando criança, tendo estudado pintura com uma freira chamada Madame Leucadier no Colégio Damas, administrado pela Congregação das Damas da Instrução Cristã, onde aprendeu a produzir imagens como flores e pássaros, consideradas tipicamente femininas e próprias para uma menina de sua idade. Em 1944, Tereza Costa Rêgo ingressou na Escola de Belas Artes com apenas 15 anos, num período em que a instituição oferecia o curso regular e o curso livre de pintura. No primeiro, o aluno deveria participar obrigatoriamente de todas as disciplinas, não havendo qualquer distinção curricular entre homens e mulheres. Já no curso livre de pintura, o aluno poderia optar quais as disciplinas que desejaria cursar. Tereza era impedida pela família de estudar modelo vivo, que via a disciplina de modelo vivo como impróprio para uma jovem católica, mas burlou a imposição familiar.

Só não podia fazer as aulas de modelo vivo. Minha família não permitia. Mesmo assim, eu participava às escondidas dessas aulas que eram dadas pelo Murilo La Greca. Houve um dia que eu fiz um trabalho na aula de modelo vivo. Estava morrendo de medo para não errar nas medidas, na composição. No final, Murilo chegou e disse que o meu tinha sido o melhor desenho da sala. Aquilo pra mim foi muito bom. (RÊGO, Tereza Costa. 2014, p. 51)

A Escola de Belas Artes tornou-se para Tereza um espaço propício para a convivência pública, como foram também os Colégios São José e Vera Cruz. Ajudou a pintora, como ela mesma diz, a “colocar o pé na rua”, a “desfazer o nó” de sua caminhada por meio da vivência da liberdade. Enquanto compara a casa de sua família a uma prisão, na qual era trancafiada, essa instituição de formação artística é comparada ao céu, a um momento maravilhoso de sua juventude.

Tereza Costa Rêgo contraiu matrimônio em 23 de outubro de 1950. Foi casada durante 14 anos e teve duas filhas: Maria Tereza e Laura Francisca. Ao longo deste período, dedicou-se quase que exclusivamente à pintura, o que fez com que fosse contemplada com três prêmios do Museu do Estado e outro da Sociedade de Arte Moderna. Em 1962, realizou a primeira grande exposição, na Editora Nacional e envolveu-se com Diógenes Arruda, dirigente do Partido Comunista. Em 1964, Tereza assinou o seu desquite do primeiro casamento, podendo então seguir seu novo companheiro até a morte de Diógenes. A ideia da separação matrimonial não era bem vista pelas alas mais conservadoras da sociedade. Muito menos a autonomia de uma mulher em decidir se relacionar com um dirigente comunista, no período em que o regime militar dominava o cenário político no país. No entanto, a vivência daquele relacionamento trouxe a felicidade e a realização que faltava à vida de Tereza Costa Rêgo, servindo de combustível para a árdua caminhada que a pintora trilhou nos anos de clandestinidade fora do Brasil.

No mesmo período em que Tereza iniciava sua nova vida ao lado de Arruda, o regime democrático brasileiro era esmagado pela opressão do regime ditatorial militar. Na lista dos dirigentes políticos que foram perseguidos pela ditadura, constava também o nome de Diógenes, forçando-o a iniciar um longo período de fuga, e posteriormente de exílio. Visando a segurança de Tereza e de suas filhas, Diógenes sempre evitou que ela fosse identificada pelos militares como sua

companheira. Sob o nome falso de Joana Arruda, Tereza aproveitou o tempo fora de Recife para se dedicar à arte e aos estudos, formando-se em história na USP. Depois de formada, passou a dar aulas de História para vestibulandos e a trabalhar como paisagista em um escritório de planejamento.

Em São Paulo, viveu na clandestinidade até 1969, quando seu companheiro foi preso. Quando Arruda foi libertado em 1972, o casal seguiu exilado para o Chile, onde ficaram até a deflagração do golpe militar também nesse país, após a morte de Salvador Allende, no ataque ao Palácio de la Moneda. Para Tereza foi um período difícil, por estar se distanciando de suas filhas e de seu país para viver clandestinamente num país desconhecido. Mesmo afastada das filhas, dos irmãos e do país, a artista em momento algum parou de pintar. Expôs seus quadros, assinando com o nome de Joanna e fez doutorado em História, na Escola de Altos Estudos da Sorbonne, na França, escolhendo a história do proletariado brasileiro como tema para sua tese. Ao voltar para o Brasil, em 1979, Diógenes Arruda morreu de infarto. Com todos os acontecimentos em seu retorno ao Brasil, ela resolveu resgatar sua vida, firmando-se como artista plástica de destaque em Pernambuco. Fez mestrado em História na UFPE e começou a trabalhar na Prefeitura de Olinda. Foi diretora do Museu Regional e, por 12 anos, do Museu do Estado de Pernambuco. São Paulo, Rio de Janeiro, Lisboa, Paris, Cuba entre outras cidades foram cenário para as exposições da artista que, ao completar 80 anos, expôs no Museu do Estado de Pernambuco. A pintura de Tereza Costa Rêgo retrata o imaginário popular pernambucano, com um estilo em que o escritor Ariano Suassuna identificou marcas do Barroco e em que a própria artista confessa uma influência do espanhol Francisco Goya. O corpo feminino é um dos seus temas constantes, assim como procissões, paisagens de Olinda e Recife e animais.

Política e Repressão

A repressão na vida de Tereza começou ainda na infância. Em “E a Mulher Se Fez Pintura”, dissertação de Adriano José de Carvalho, a artista conta que quando criança, sua mãe lhe perguntava qual o vestido que desejaria vestir. Quando Terezinha respondia sua genitora dava-lhe outro, dizendo-lhe então que deveria se acostumar com aquilo que não queria – uma maneira de preparar a filha para a vida de subserviência e auto anulação para agradar ao futuro marido e à sociedade restrita e preconceituosa da época. A artista era privada de fazer amizade com outras crianças, e na entrevista para Adriano José de Carvalho ela diz: “Eu era tão presa que a vizinha de frente não sabia que naquela casa havia uma menina. Porque eu era uma prisioneira”. Quando entrou para o colégio, embora nele fosse mais livre que em casa, Tereza ainda vivia sobre normas rígidas típicas de instituições de ensino religiosas e restrições sociais que foram impostas na Escola de Belas Artes.

O primeiro casamento de Tereza foi também uma busca por liberdade, pois a artista via o casamento como uma maneira de fugir do aprisionamento que sofria na casa dos pais. Então aos 20 anos ela assumiu o papel de esposa que sua família e sociedade esperavam, tendo duas filhas pouco tempo depois: Maria Tereza, que nasceu em 2 de setembro de 1951, e Laura, nascida em 12 de outubro de 1953. A artista não era feliz com essa vida, mas conformada, pois não via outro jeito de se libertar do jugo familiar. Nos recortes de jornal com fotos da artista durante a sua juventude, que ela apresentou a Adriano José de Carvalho, um observador mais sensível pode perceber que não há alegria no seu rosto, que os olhos da jovem Tereza não passam felicidade e realização. Tereza era respeitada por manter-se em concordância com os moldes tradicionais vigentes, mas ainda estava numa prisão e sua produção nessa época era pouca e esporádica, apesar do apoio do marido. Como diz a própria artista, ela não era feliz e faltava-lhe o sorriso nos lábios.

A repressão na vida de Tereza tornou-se mais explicitamente violenta quando ela deixou de ser uma mulher “respeitável” para seguir o caminho da paixão e da luta política. Filha mais nova de cinco irmãos intelectualizados e habituados ao convívio pessoal com personagens da política e da arte, Tereza sempre teve contato

com figuras proeminentes desses dois campos. Conheceu Arruda através de uma amiga, de quem era irmão, e diz ter ficado refém do cheiro dele.

Encontrei com ele, achei simpático e tal... Tinha ouvido muito falar nele. Era uma figura muito lendária, aqui no Recife se falava muito. Ele me disse que na hora que me viu pensou: 'Eu vou casar com essa mulher de qualquer jeito. Uma loucura, porque eu era uma pessoa com um carro preto e um chofer, toda arrumada [...] Eu não disse que sou um bicho? Foi uma coisa muito violenta. Fiquei doida e ele também, e a danação foi enorme. Foi forte demais e resolvi me separar. (RÊGO, Tereza Costa. 2009).

Quando decidiu seguir sua paixão e viver com Arruda, Tereza sentiu na própria pele o preconceito e o ódio da sociedade recifense contra quem saía dos padrões pré-estabelecidos. Tendo conhecimento do caso através de uma amiga da pintora, o marido de Tereza se enfureceu e lhe tirou as filhas. A mãe morreu pouco depois, e a artista sempre carregou consigo a culpa e a certeza de que a mãe morreria por causa de sua atitude. Na época todos os filhos, inclusive a própria artista, estavam em São Paulo e voltaram num voo fretado – do qual Tereza foi excluída pelos próprios irmãos, voltando num voo comercial da extinta Pan Air. Foi igualmente excluída no funeral da mãe.

No velório, as pessoas falavam com um, com outro, quando chegavam perto de mim, voltavam. Uma mulher que nem lembra fez isso comigo. Hoje faz a maior festa quando me vê. (Rêgo, Tereza Costa. In Tereza Costa Rego, 80 anos: uma identidade à arte comunista).

A artista conta que visitou várias macumbas em Santos durante a prisão de Arruda, e um pai de santo que havia sido companheiro de sindicato de Diógenes assegurou-a que iriam sobreviver, em exílio.

No Chile, Tereza perdeu vinte e sete telas e sofreu um aborto. Tereza se define como militante, dizendo que nunca foi apenas a companheira de Arruda. Embora não participasse de missões arriscadas, sob o nome de Joana, ela dirigia para o partido e disfarçava companheiros que entravam na clandestinidade.

A igualdade sempre foi parte da luta de Tereza, e sua militância traduziu-se inclusive na pintura; não apenas na série Bordel, que é mais uma recordação e recriação da magia de sua infância, mas na série “Sete Luas de Sangue”, toda sobre lutas sociais dos oprimidos do Brasil contra os sistemas que os esmagavam. Embora não goste da pintura panfletária, Tereza não se furta a usar sua arte pra mostrar injustiças e lutas sangrentas, mas necessárias. E mesmo a série “Imaginário do Bordel” não sendo especialmente dedicada à denúncia social, ainda é um grito contra a repressão que a artista sofreu principalmente por ser mulher. A obra de Tereza Costa Rêgo está intimamente relacionada com a liberdade, e a liberdade não raro se conquista com luta e dor. As lutas e as dores de Tereza, assim como a liberdade conquistada através delas, estão presentes no imagético de todas as séries da artista, e Imaginário do Bordel carrega seus símbolos particulares de luta e liberdade.

4. IMAGINÁRIO DO BORDEL – O PARTO DO PORTO

O primeiro nu pintado por Tereza, *Mulher Nua Com Gatos* (1981), foi o marco inicial da pintura de nu da artista, onde ela abandonou os cânones renascentistas e as regras de composição antigas pra criar a própria identidade visual. A figura desnuda é angulosa, geometrizada, não totalmente proporcional, com a cintura diminuída e os quadris aumentados. No centro do quadro está a vulva da mulher, afirmativa, impositiva, livre. A pintura e sua personagem representam a libertação, produzidas no momento em que a artista também dava seus passos para a liberdade figurativa, “uma mulher e sua pintura”.

Antes, essa mulher não seria possível. Seu joelho e pernas imensamente agigantados seriam considerados uma aberração. Seu pescoço, outra. De alguma forma, aquela mulher é uma aberração como eu fui considerada em algumas vezes na vida ¹ (RÊGO, 2017).

Com o primeiro quadro de nu, Tereza ‘abre as comportas’ para a pintura que firmou sua identidade como artista e para os temas que iam contra sua formação conservadora, como a sexualidade humana, o prazer sexual feminino, a vivência dos

bordéis e a homossexualidade. A mulher, na pintura carregada de sensualidade e erotismo delicados de Tereza Costa Rego, não é apenas a musa idealizada, o objeto de prazer ¹frequentemente unidimensional que muitos artistas homens da época costumavam representar; a mulher de Tereza tem personalidade, desejos, anseios e objetivos. Ela luta por direitos, conquista espaços, conquista o próprio prazer e realização afetiva. Na obra de Tereza, frequentemente a mulher nua é a mulher livre. A mulher que, junto com as roupas, despe-se da submissão e da subserviência, do papel de silêncio e reclusão que a sociedade lhe reservou pra se postar como autônomo diante do outro e do espectador da obra. A série “Imaginário do Bordel” é uma marca visual da produção artística de Tereza Costa Rêgo, uma composição de cores intensas e formas curvilíneas carregada da fantasia da artista e da liberdade representada pela nudez. Em entrevista pra revista Continente, a própria artista discorre sobre sua obra:

“Esta exposição, de certa forma, é uma retrospectiva. Existem trabalhos de várias épocas, vários estágios de minha pintura. Este tema me fascina e me persegue (ou eu o persigo), desde a infância. Filha de uma família tradicional da aristocracia rural decadente de Pernambuco, fui a única menina entre cinco irmãos mais velhos. Educada para ser a boneca que enfeita o piano na sala de visitas. Acontece que, um dia, eu saltei do piano e fui embora. Mas esta é uma outra história.

Lembro que a primeira vez que entrei num bordel foi na minha própria casa. Eu gostava de deitar no colo de meus irmãos, aparentemente para cochilar, mas ficava escutando as histórias que eram contadas entre eles e os amigos que frequentavam a casa de meu pai. Fingia que dormia e entrava num sonho levado pelos detalhes de situações descritas por rapazes e, certamente, proibidas para uma menina de oito a dez anos. Então comecei a achar que todas as coisas importantes só podiam acontecer no puteiro. Eram de lá que me vinham as informações do mundo, sobre decisões políticas, movimentos culturais. Lembro, por exemplo, que, no fim da Segunda Guerra, quando Paris foi libertada, a descrição do momento histórico que recebi estava ligada a uma comemoração no bordel, entre marinheiros, prostitutas e intelectuais boêmios. [...]

Assim, eu sabia o nome das mulheres, das donas das pensões: Alzira, Djanira, Edite, Maria Maga... O Chantecler, o Bar do Grego, a Festa da Mocidade... Faz muito tempo, mas lembro com a mesma sensualidade as cenas no bar, no quarto, na cama. Existia sempre uma penteadeira cheia de frascos de perfumes, espelhos e uma

¹ Entrevista inédita da artista em 28 de março de 2017 ao Jornal do Comércio.

bacia, onde as mulheres lavavam seus homens e a elas mesmas, acoradas nos tapetes, como enormes sapos coloridos. [...]

[...] Como dizia Carlos Drummond de Andrade: “A casa foi vendida com todos os móveis, todos os pecados cometidos ou em vias de cometer, com seu vento encanado, sua vista para o mundo, seus imponderáveis”.

“A porta da casa está aberta.”²

O Imaginário do Bordel então, além de gravar as lembranças da artista, foi também um grande passo na sua própria declaração de liberdade. Tereza venceu seus medos e bloqueios, resgatou as lembranças da infância e uniu-as aos desejos e anseios artísticos de adulta e expressou-se como artista mulher e livre na série Imaginário do Bordel. Ela contraria a rígida e conservadora educação que recebeu, apresentando publicamente suas mulheres como tudo que elas e a própria artista, de acordo com a sociedade recifense dos anos 40 e 50, não podiam ser: livres.

² O pecado de Tereza, Revista Continente online, 2003.



Figura 6, Tereza Costa Rêgo, *O Parto do Porto*, acrílico sobre madeira, 2,45 x 1,85m, 2002.

A tela que carrega o nome da série é formada por corpos entrelaçados, homens, mulheres, animais, unidos em cores contrastantes, fortes, quentes, numa espécie de orgia de calor e vida. Um quadro onde as personagens se entrelaçam, unidas numa corrente erótica e intensa. Onde todos estão despídos e livres dos pudores, medos e repressões, apenas usufruindo do amor e do sexo. Tereza Costa Rêgo revela em entrevista a Naiara Gomes Oliveira:

Esse quadro é muito sensual, é um quadro agressivo, é uma suruba" (Rêgo, 2011, p. 48).

Mas ao mesmo tempo é uma imagem surreal, que não choca tanto o espectador e que tem um ar natural.

O Parto do Porto (fig. 6) reafirma a nudez como símbolo da liberdade na obra da artista. Há também na pintura certo caos, uma impressão de urgência e de atividade, de tantas sensações se sucedendo em ondas que fazem pensar num

parto. Entre os casais e bichos, no centro da tela, está a imagem do quadro “A Partida”, que retrata Tereza sobre o corpo morto de seu companheiro, Diógenes Arruda. O corpo do homem está imóvel, pintado em tons frios, o único ponto de frio e imobilidade entre os corpos quentes e ativos, enquanto a mulher ainda de olhos abertos e com o corpo em tons quentes se deita sobre ele. Foi no momento da morte de Diógenes que a artista surgiu.

O Parto do Porto, portanto, representa também o nascimento simbólico da artista, o momento em que Tereza deixou pra trás a filha, a esposa e a companheira pra ser a mulher com sua pintura. Uma transformação que exigiu esforço, coragem e a superação de muitas dores pra que só então fosse possível tomar nos braços o fruto do trabalho, tal qual um parto. Uma tela em que Tereza Costa Rêgo retrata o próprio nascimento como artista, um parto em que ela é ao mesmo tempo a parturiente que sofre as dores e faz força, a parteira que ampara o fruto do esforço materno e a nascida que vem ao mundo para enxerga-lo com seus próprios olhos. A própria artista disse que cada pintura é como um parto sangrento de fórceps; O Parto do Porto carrega também a visão de Tereza sobre o próprio processo criativo e produção.



Figura 7, Tereza Costa Rêgo, *Casal com Bichos*, acrílico sobre madeira, 1,50 x 1,00m, 2003

A tela “Casal com Bichos” (fig. 7) é um retrato do casal Tereza e Diógenes.

Eu acho que essa é coisa mais verdadeira que eu já fiz, é um pouco eu e Diógenes (RÊGO, Tereza Costa. In: O Imaginário do Bordel no universo artístico de Tereza Costa Rêgo: O sagrado e o erótico no infinito particular da obra "a noiva", 2011).

O quadro é todo pintado em tons vermelhos e quentes diretamente associados ao amor, ao desejo, ao sexo e à vida; o homem se deita sobre a mulher num gesto amoroso, acompanhados por um casal de aves – símbolo de liberdade - e outro de cobras – símbolo do pecado e também do desejo, associado diretamente ao sexo como apelido para o genital masculino. Tereza retrata nesse quadro o amor livre e desejoso do casal, muito parecido com o que ela imaginava acontecer no bordel, onde o amor e a liberdade reinavam.

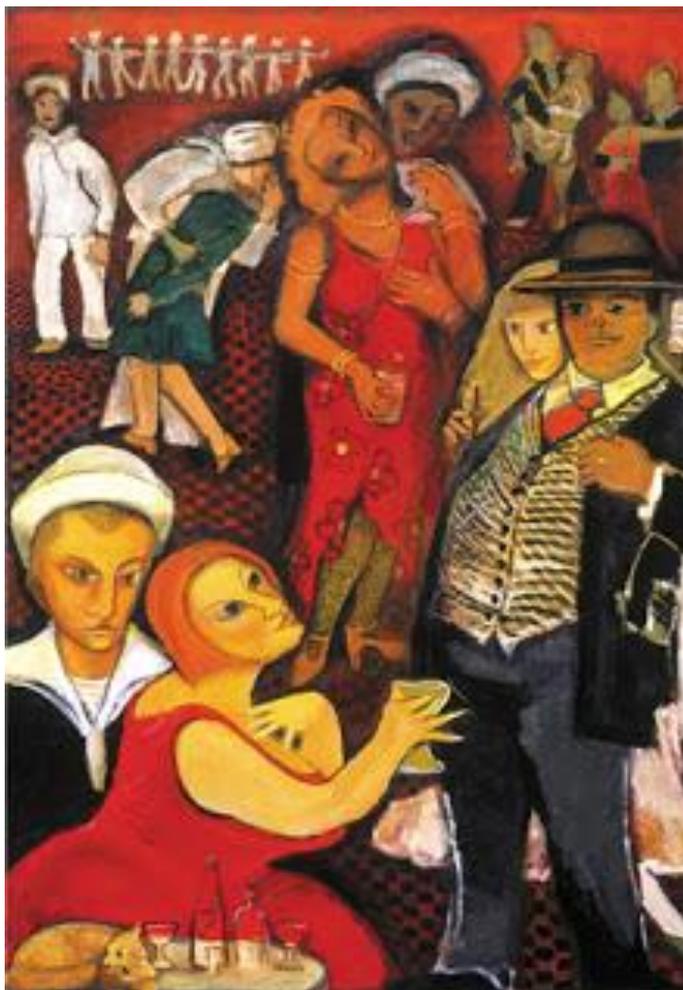


Figura 8, Tereza Costa Rêgo, *Os Marinheiros Bebem e Vão*, acrílica sobre madeira, 1,6 x 2,2m, sem data.

Nessa obra (fig.8), prostitutas, homens de negócios, boêmios e marinheiros bebem, dançam e se beijam, provavelmente festejando o fim da segunda guerra mundial. Em primeiro plano há um casal sentado, o marinheiro olha para o nada enquanto a mulher dedica sua total atenção a um homem elegantemente vestido, o copo erguido em sua mão dando a impressão de que ela propõe um brinde. Um gato, presença comum nas obras de Tereza, está deitado tranquilamente ao lado das garrafas e copos na mesa. No centro da tela há um segundo casal, uma mulher vestida com roupas festivas dedica sua atenção ao marinheiro que a abraça por trás e acaricia seu seio; esse casal, ao contrário do primeiro, está conectado e visivelmente interessado um no outro. Atrás desse casal veem-se mais dois casais que se agarram e se beijam já tomados pelo desejo, com as prostitutas usando apenas lingerie e os homens sem chapéus ou ternos. Ao fundo, vê-se um marinheiro beijando uma moça da mesma forma que na icônica foto do marinheiro

norte-americano desconhecido beijando a enfermeira Edith Shain na Times Square de Nova Iorque em 1945, comemorando o fim da Segunda Guerra Mundial. Outra notícia que chegou a Tereza através do bordel.

Lembro, por exemplo, que, no fim da Segunda Guerra, quando Paris foi libertada, a descrição do momento histórico que recebi estava ligada a uma comemoração no bordel, entre marinheiros, prostitutas e intelectuais boêmios (Rêgo, 2003).

. Como a própria artista conta no artigo “O Pecado de Tereza”, uma vez que as informações sobre o mundo lá fora lhe chegavam pelos relatos dos irmãos quando iam ao às casas de prostituição, era como se todas as coisas importantes acontecessem e só pudessem acontecer no bordel. Os relatos da comemoração do fim da Segunda Guerra num bordel de Paris se fizeram em casa no imaginário de Tereza

Atrás do casal recriando a foto, à direita, há um marinheiro solitário e um grupo que dança. O nu não está presente nessa imagem (fig.8), mas por outro lado há na tela uma abundância de marinheiros, que são vistos como símbolos de liberdade no imaginário popular, além dessas personagens estarem presentes no bordel pra comemorar a libertação de Paris, de acordo com a entrevista de Tereza a Naiara Gomes. Embora não esteja representada pelo nu, como acontece em várias outras obras da série Bordel, a liberdade de uma maneira ou de outra está sempre presente na pintura de Tereza.



Figura 9, Tereza Costa Rêgo, *O Bar do Bordel*, acrílico sobre tela, 2,2 x 1,6m, sem data.

No primeiro plano está uma mulher nua, de costas para o espectador, diante da qual se agacha um marinheiro que a fita com malícia e um meio sorriso. À direita do marinheiro, uma mulher usando vestido preto curto, luvas e saltos fuma um cigarro e observa com um sorriso a interação do casal. Logo atrás do marinheiro, uma mulher de cabelos claros usando apenas um avental branco serve outro casal numa mesa. A mulher usa um vestido preto discreto e saltos; o homem usa roupas sóbrias escuras e chapéu, e a gola da sua veste lembra um colarinho monacal preto e branco, levantando a possibilidade de que seja um padre. Apesar dos estritos dogmas religiosos que pregam castidade da igreja católica, membros do clero sempre frequentaram bordéis. No fundo à direita, uma mesa reúne três mulheres vestidas, um marinheiro, um homem de vestes pretas longas e com um acessório na cabeça que pode ser outro religioso ou um estrangeiro, no canto da mesa um marinheiro e um homem de chapéu branco e camisa solta, trajes associados a um típico “malandro”. No fundo à esquerda, a mesa acomoda dois homens, um idoso de cabelos cinza e um marinheiro, e duas mulheres nuas. Um velho usando avental se

inclina sobre a mesa e presta atenção à mulher sentada junto do velho, o que indica que ele pode ser um garçom.

A presença de personagens nuas ao lado de personagens vestidas faz com que essa obra (fig.9) guarde certa semelhança com o *Desjejum sobre a Relva* (1863), de Manet, onde as mulheres despidas sentam-se com os homens vestidos de forma muito natural e descontraída. Da mesma forma a nudez é parte integrante do cenário do bar, sem questionamentos, tratada com total naturalidade, embora na obra de Tereza ela não esteja presente pra chocar. Como a nudez em geral representa liberdade na obra da artista, e os marinheiros e o malandro também costumam representar esse conceito no imaginário popular, é interessante notar como os dois homens vestidos de preto são as personagens que mais tem o corpo coberto e, se forem realmente religiosos, são também os menos livres da pintura, homens presos a dogmas e regras de conduta severas estabelecidas pelo catolicismo. A representação da falta de liberdade dessas personagens pode incluir até mesmo as mulheres que os acompanham, uma vez que as prostitutas sentadas com os possíveis homens do clero são as que mais se cobrem; suas saias chegam aos joelhos, seus decotes são discretos e as mangas dos seus vestidos são longas. A moça que observa o marinheiro interagir com a mulher nua usa um vestido curto sem mangas, e as prostitutas que sentam com um dos marinheiros e o velho estão completamente despidas. No universo pictórico da própria artista, que frequentemente relaciona nudez à liberdade, as mulheres nuas do bar poderiam ser as personagens mais livres da pintura.



Figura 10, Tereza Costa Rêgo, *A Noiva*, acrílico sobre madeira, 2,2 x 1,6m, 1988.

Na obra “A Noiva” (fig. 10), a personagem se estende na cama, apoiada sobre travesseiros brancos, usando um colar de pérolas, com uma maçã sobre o ventre e na companhia de dois gatos. Pendurado na parede à direita há uma janela se abre para a paisagem da cidade de Olinda; sob ela, uma cômoda apoiando um vaso de flor, porta-retratos, uma santa e um prato com duas maçãs. Sobre a cabeceira da cama há três retratos de família, e à esquerda há um cabide sustentando um colar, um véu e um chapéu masculino. No canto esquerdo da cama, repousa um sapato de salto. Um dos aspectos mais interessantes dessa obra são as texturas. Ao contrário de outros quadros da série bordel, onde a textura se restringe ao chão ou não aparece, o quarto representado na tela possui texturas na parede e na parte inferior, na colcha da cama. O contraste entre cores também é forte, a cama é vermelho forte e vinho, e as paredes são em tons de azul com detalhes em cinza. A princípio, não parece uma cena de bordel devido à presença do véu, dos retratos de família e da santa sobre a mesa de cabeceira. Entretanto, esse é o imaginário de Tereza, o

tributo aos seus sonhos de infância, onde as imagens da casa da família e do prostíbulo se misturam e criam um ambiente único.

O meu bordel é muito especial. Tem santos, tapetes persas, retratos de família e um décor que nada tem a ver com os valores estéticos da Europa e das imagens de Toulouse-Lautrec em meus estudos de pintura. Não. Eu não queria isso. Eu queria o meu bordel imaginário, sem cortes, sem censura. (RÊGO, 2003, p. 143).

A mulher na cama sorri e tem uma maçã sobre o ventre. A maçã é o símbolo mais reconhecido e antigo no ocidente para o desejo sexual, e o fato de estar apoiada no ventre da personagem sugere a posse do seu próprio desejo, uma entrega voluntária e autônoma ao sexo e ao parceiro. Nessa obra, a prostituta não faz sexo apenas como meio de sobrevivência, ela o faz por prazer, por amor, pra desfrutar o gozo e a intimidade tanto quanto seu cliente. De acordo com Oliveira (p. 111), a noiva é uma figura da fantasia jovem que na vida diária se vê vestida com véu branco para iniciar o noivo na sua masculinidade. Simbolicamente, o casamento inaugura uma nova fase na vida do homem, em que ele deixa pra trás as levezas da juventude pra se tornar um homem “sério”, responsável. Essa mudança de fases indispensavelmente envolve o sexo, uma vez que em sociedades religiosas o casamento só é considerado válido quando os noivos o consumam.

A prostituta, nesse caso, faria o papel da noiva que conduz seu parceiro a uma nova fase de sua vida: transforma o menino em homem através da entrega sexual. Os gatos, presença constante na obra de Tereza, são associados ao feminino e estão aconchegados à mulher na cama. Todo o ambiente da obra e todos os elementos presentes nele, à exceção do chapéu, estão juntos pra compor uma imagem em que o feminino predomina e o masculino é um convidado, um detalhe, que está presente apenas porque essa é a vontade da mulher. Os domínios do quarto pertencem à mulher e é ela quem manda nesse local, onde ninguém pode entrar em sua permissão e aprovação, onde o masculino não tem o poder de forçar sua presença. É possível fazer uma leve ligação da pintura de Tereza com a obra “Olympia”, de Manet, pela presença das pérolas, dos gatos e pela questão de que a prostituta é, intrinsecamente, uma mulher independente que não precisa de um homem ao seu lado nem entrega o controle de sua vida a um pai, irmão ou marido;

uma mulher livre que ganha seu próprio sustento, que permite ou impede, de acordo com a própria vontade, o acesso de um homem ao seu quarto e ao seu corpo.

A independência da prostituta também é simbolizada pelos gatos ao seu lado, pois além de serem associados à prostituição (principalmente os gatos pretos), gatos são animais independentes, que mesmo domesticados há milhares de anos ainda são capazes de viver em ambientes selvagens sem o auxílio do ser humano. A independência financeira é parte fundamental de liberdade feminina, e além de ser livre pra exercer sua sexualidade, a mulher da pintura é livre também no sentido de não depender financeiramente de um homem para garantir seu sustento. A liberdade na obra “A Noiva” é, então, representada tanto pela nudez quanto pela autonomia financeira da sua personagem principal.

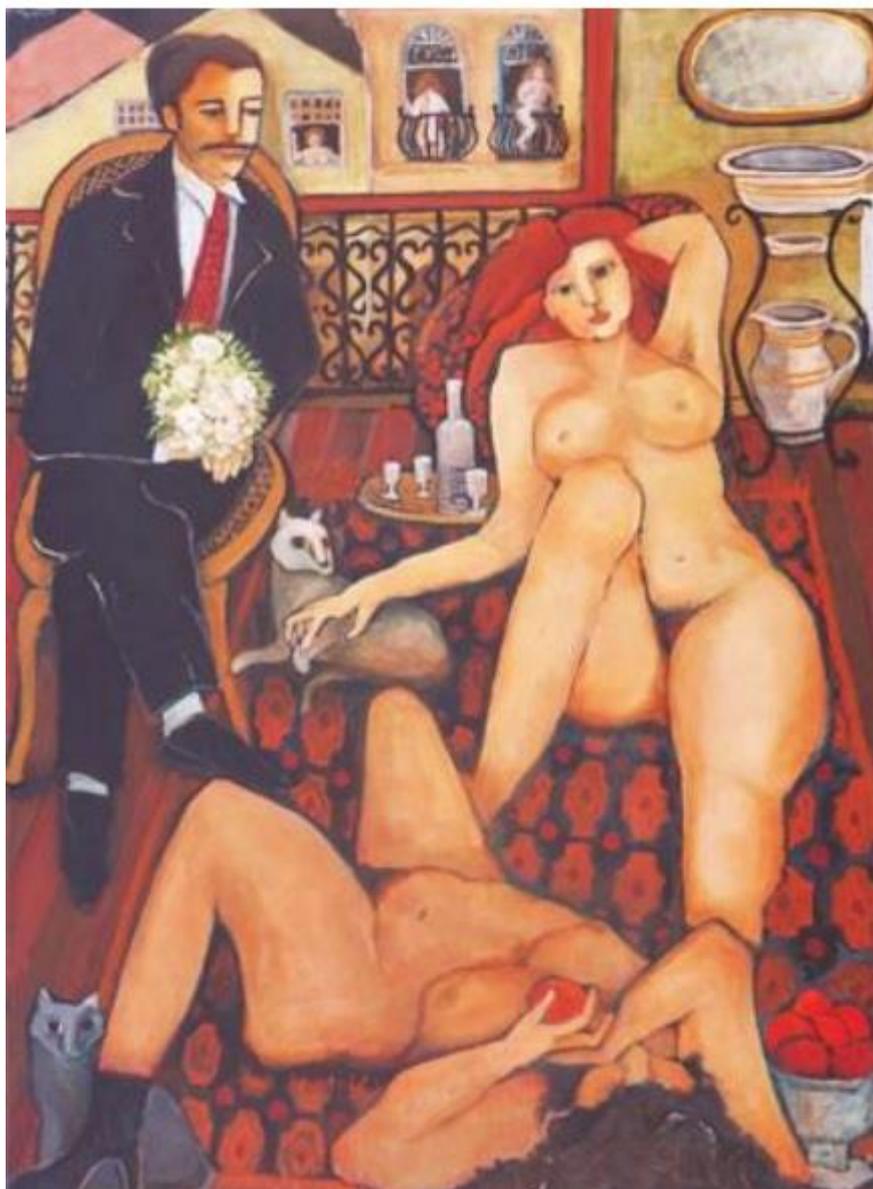


Figura 11, Tereza Costa Rêgo, *Bairro do Recife*, acrílico sobre madeira, 12,2 x 1,6m, 1992.

Na tela *Bairro do Recife* duas mulheres despidas deitam-se sobre um tapete florido, cercadas por gatos, uma mesa com bebida e copos e um recipiente com maçãs. Ao lado, um homem usando terno sentado numa cadeira segura um buquê de flores obviamente destinado às mulheres. Ao fundo, a varanda se abre para outro bordel com suas janelas e prostitutas. Um jarro e uma bacia sob o espelho, para as mulheres que “lavam seus homens e a si mesmas”. Um das mulheres encara diretamente o espectador, numa atitude de cumplicidade, enquanto acaricia o gato,

e a outra mulher segura uma maçã, trazendo de volta a temática de autonomia do desejo feminino; a posse da maçã indica tudo que ocorreu ou ocorrerá no quarto foi/será por vontade dessas mulheres. A mulher deitada de costas para o espectador usa botas de salto pretas, uma imagem fetichista que reafirma a atmosfera de sexualidade e prazer, que ao mesmo tempo é de calma e tranquilidade. O grupo simplesmente desfruta de um momento prazeroso e calmo, como eram os momentos da própria Tereza ouvindo as conversas de seus irmãos enquanto fingia dormir na sala de estar. O bordel é ao mesmo tempo a morada da sensualidade no imaginário da Tereza adulta e aquele ambiente familiar, tranquilo, descontraído e seguro onde a menina Terezinha passou alguns dos seus melhores momentos.



Figura 12, Tereza Costa Rêgo, *Verão*, acrílico sobre madeira, 2,2 x 0,8m, 2003

Em “Verão”, a tela toda é tomada pela imagem de uma mulher nua. Essa mulher deita-se de lado diante de um fundo vermelho, tendo os pés cobertos por minúsculas flores, bananas e maçãs. Seu braço estendido pra fora da tela está envolvido em pequenas plantinhas verdes que lembram raminhos de heras, e seu tronco se apoia sobre essas mesmas folhagens. O tronco dela é coberto pelo que parecem ser pequenos arabescos brancos, e a mulher está mordendo uma maçã. Sendo a fruta símbolo mor do desejo sexual e a mulher já a tendo mordido, a obra fala sobre um desejo realizado, um prazer já desfrutado e o calmo momento depois do gozo, quando o corpo relaxa e a personagem apenas contempla a tarde que, pelo vermelho intenso ao fundo, parece ser quente.

Os arabescos no corpo da personagem são uma singularidade interessante, uma vez que nenhuma outra obra presente nesse trabalho possui esse detalhe. Os arabescos são brancos e, confrontados com o calor do fundo da tela, passam sensação de frescor e dão a impressão que a mulher não está sofrendo com o calor, está refrescada. O frescor inspirado pelos arabescos brancos alivia a sensação de calor e remete ao conforto. Conforto que a menina Terezinha sentia quando se deitava no colo dos irmãos e ouvia as histórias dos lupanares, aliviando assim a solidão, a tristeza e o isolamento de sua infância. Um conforto que não era uma sensação física, mas uma condição mental. Uma condição que ajudou a menina, junto com a arte, a superar uma infância difícil e inspirou suas obras décadas depois do fim do aprisionamento.



Figura 13, Tereza Costa Rêgo, *Bairro do Recife II*, acrílico sobre madeira, 12,2 x 1,6m, 1992.

Um músico de colete solto, gravata e calça risca-de-giz toca um saxofone no canto esquerdo do painel. Ao lado dele uma mulher seminua usando um sutiã vermelho ainda abotoado mas com as alças displicentemente soltas toca piano, sentada num banco estofado com tecido estampado. Sobre o piano há,

perfeitamente visíveis, um gato que olha ao redor com interesse e um cesto de maçãs. No canto direito do painel, logo ao lado da pianista, está sentado um marinheiro com os olhos cobertos pelo chapéu, numa postura letárgica que parece ser de cansaço ou sonolência. Abaixo do marinheiro e tomando a maior parte da base do painel, está um homem adormecido, sem camisa e com a cabeça apoiada num gato pressionado pelo seu peso.

A cena é de um fim de noite, quando a maior parte dos clientes já partiu. Os instrumentos que os músicos tocam são típicos de execuções clássicas, o que sugere que a música já não é mais animada e a clientela não está mais dançando. O cenário é do término do expediente no bordel; as luzes não brilham, o fundo é escuro, só dois músicos ainda trabalham, um cliente já dorme no chão, o marinheiro tem uma postura de cansaço e as maçãs estão guardadas, como se só fossem ser consumidas depois; a noite já está terminando e os amantes só voltarão a se encontrar no dia seguinte, quando os desejos poderão ser realizados. Um detalhe curioso dessa obra envolve o gato sobre o piano. Na obra de Tereza *Os Marinheiros Bebem e Vão*, a noite está no auge da animação e do movimento e o gato sobre a mesa em primeiro plano está quieto, deitado confortavelmente no tampo, sem prestar qualquer atenção aos clientes e prostitutas. Na pintura *Bairro do Recife II* (fig. 13) o gato acomodado sobre o piano está atento, prestando atenção aos arredores do salão, como se estivesse apenas esperando as pessoas terminarem seu 'turno' pra transformar o bordel no seu território.

Sensualidade é uma coisa muito ligada com o corpo. Erotismo é mais uma coisa elucubrada na cabeça. Eu me sinto muito bicho. Mais do que gente. Um gato andando, dormindo, é de uma sensualidade enorme. O movimento do gato, as mãos... Para mim, nesse movimento do gato, ou de outro animal qualquer, eu vejo a curva. A curva é uma coisa que leva ao prazer, mas não ao erótico, é um prazer suave. As pessoas não separam, é tudo uma coisa muito séria. Acho, então, que a minha pintura beira mais essa sensualidade. (RÊGO, Tereza Costa. 2009.).

O gato, no imaginário de Tereza, carrega a mesma sensualidade delicada e curvilínea da mulher do bordel e a mesma ideia de liberdade e independência. Mas, nessa obra, o gato ainda não está livre pra tomar pra si o salão; ainda há clientes,

música e gente trabalhando. De acordo com o escritor Raimundo Carrero, no texto de apresentação da série *Imaginário do Bordel*:

“Nos quadros de Tereza, há sempre um impedimento, uma dificuldade, uma imposição...” (Carreiro, Raimundo. In: CATÁLOGO da exposição individual “Imaginário do bordel – o parto do porto”, Recife, 2003, p. 29.).

O impedimento ou dificuldade presente nos quadros possivelmente é um símbolo e uma lembrança da época em que Tereza sofria repressões de todos os tipos, e é interessante notar como, ao mesmo tempo em que é explícito, o impedimento aqui não é definitivo. No caso de *Bairro do Recife II*, o gato foi registrado no momento em que não pode pular do piano e correr livre pelo salão, tomando o bordel para si, mas sabe que logo poderá fazê-lo e espera pacientemente que os últimos clientes e trabalhadores se retirem pra que ele possa, como Tereza um dia fez, pular do piano e seguir em direção à liberdade.

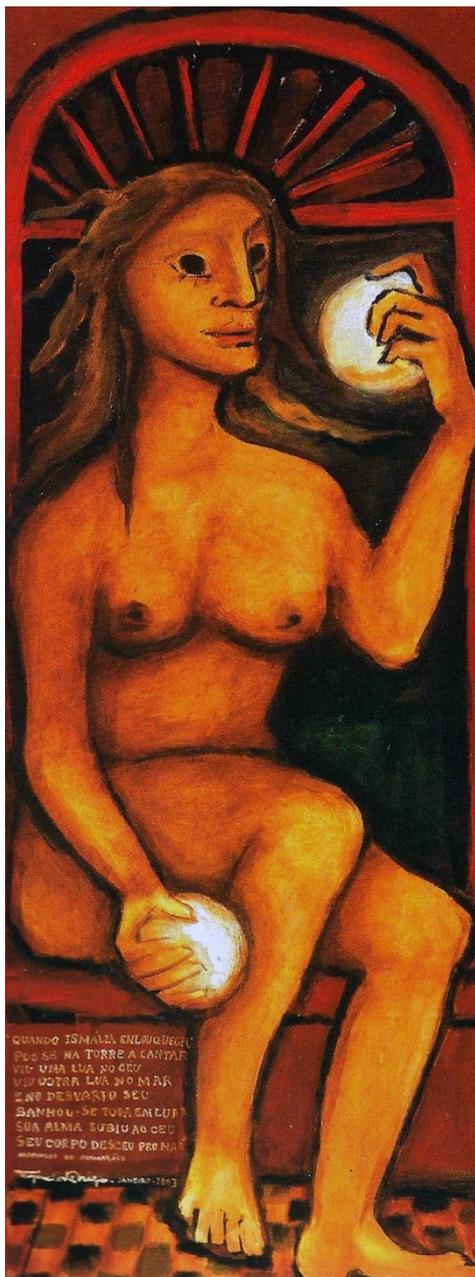


Figura 14, Tereza Costa Rêgo, *Ismália do Bordel*, acrílico sobre madeira, 1,6 x 0,6m, sem data.

Uma mulher nua senta-se diante de uma janela em estilo colonial, típica da cidade de Olinda, carregando nas mãos dois objetos indefinidos, brilhantes, e o piso aos seus pés é axadrezado em laranja avermelhado e preto. Seus seios são desproporcionais e seu cabelo parece voar ao vento. No canto inferior esquerdo da tela, há um texto que diz:

“Quando Ismália enlouqueceu, pôs-se na torre a cantar
Vi uma lua no céu, viu uma lua no mar

E no desvario seu, banhou-se toda em luar
Sua alma subiu ao céu, seu corpo desceu ao mar”

São versos do poema “Ismália” da autoria de Alphonsus de Guimaraens, (1870-1921), poeta simbolista do século XIX. O poema conta a história de uma mulher que perdeu a sanidade e morreu tentando alcançar a lua que via no céu e ao mesmo tempo a que se refletia no mar. Ao contrário dos outros quadros apresentados nesse trabalho, é a única obra que tem uma referência além do que Tereza imaginou a partir das conversas dos irmãos.

Quando pintou a série Bordel, Tereza não quis fazer comentários sociais sobre a degradação, a humilhação, a exploração do ser humano e a sordidez típica dos bordéis. A série seria baseada inteiramente na magia dos relatos de sua infância. Entretanto, o fim que aguarda a personagem Ismália é a loucura e a morte – destinos comuns na história da prostituição. Não foram raras ao longo dos séculos as mulheres que, exploradas e brutalizadas pela vida de meretrício, morreram, perderam a sanidade ou cometeram suicídio para se libertar dos seus fardos. É possível encontrar uma situação parecida na literatura nacional, no clássico livro *Lucíola*, de José de Alencar onde a prostituta, Lúcia, morre quando perde o filho que gerou com Paulo, seu amante que no princípio também era apenas um cliente. Na altura em que morre Lúcia já havia deixado de se prostituir, vivendo com o amante a quem era fiel e sua irmã mais jovem, mas não conseguia aceitar sua própria regeneração. Lúcia acreditava que seu passado jamais poderia ser perdoado e que ela jamais seria “purificada” da mácula da prostituição, vivendo com o peso de ser uma mulher impura e indigna de amor e respeito, suportando o preconceito, a desaprovação e as agressões da sociedade que não aceitava uma prostituta arrependida. Então, quando perde a criança que esperava, decide morrer junto com ela pra expiar seus pecados passados. A obra *Ismália do Bordel* poderia ser o único comentário social a respeito da realidade da prostituição, denunciando o que acontece com as mulheres exploradas e prostituídas que toda a sociedade rechaça, violenta e condena à invisibilidade e ao desprezo.

Por outro lado a Ismália da obra não está infeliz, nem aprisionada. No poema, ela morre acidentalmente quando, sem conseguir mais raciocinar, atira-se da torre

crendo com isso que alcançará as luas que tanto procura. Nessa obra, Ismália carrega as duas luas nas mãos, e a janela diante da qual ela se senta faz parecer que há uma coroa ou auréola sobre sua cabeça. Essa Ismália pode já estar morta, uma vez que seu sonho era impossível e o único modo de alcançá-lo era a morte – a mais definitiva das fugas e a maior solução para todos os problemas e sofrimentos humanos. E ao mesmo tempo em que está morta Ismália está também feliz, enfim de posse das luas que tanto procurava, em paz e livre de todos os seus problemas. Seu paraíso carrega as imagens e características de Olinda, a cidade que acolheu Tereza Costa Rêgo depois que ela “pulou do piano e foi embora”, sendo rejeitada pela sociedade de Recife, e onde ela firmou sua identidade de artista. Nesse caso, a intenção de Tereza nessa obra não seria denunciar os aspectos ruins da prostituição, mas talvez mostrar que mesmo as pessoas mais desprezadas pela sociedade tem o seu lugar de descanso, de paz, de acolhida.

Considerando a sociedade conservadora e impregnada de catolicismo de Pernambuco e do Brasil em geral, essa obra poderia ser a resposta de Tereza ao ódio de que foi alvo quando rompeu com as normas sociais, algo que ela quis dizer aos que a expulsaram. Em sociedades judaico-cristãs as prostitutas são vistas como a escória do mundo, criaturas essencialmente malignas e também são, ao menos no imaginário popular, fadadas a ir para o inferno quando morrerem. Na década de 80, o poeta de cordel e xilo gravurista J. Borges escreveu *A Chegada da Prostituta no Céu*, em que narra a história de uma prostituta que foi assassinada e admitida no paraíso, onde foi cuidada e namorou vários santos. J. Borges contou em um programa de televisão que o incomodava como as pessoas viam a prostituta como “gente do diabo” e ele quis mostrar que “não era exatamente assim”; quis dar dignidade e humanidade às prostitutas num mundo onde elas eram odiadas e sofriam todo tipo de desumanização e violência. Na época em que Tereza foi rechaçada do Recife, ao menos insinuar que uma prostituta teria lugar no paraíso seria um imenso escândalo, quase uma heresia. O protesto de Tereza contra o preconceito e a repressão nem sempre foi feito através da pintura, mas a linguagem visual é a maior e mais reconhecida arma que a artista empunhou contra as injustiças sociais e a violência estatal e social, intimamente entrelaçada com seus ideais políticos e sua militância.

A luta, a noção de que todos tem valor e lugar numa sociedade que deve ser igualitária, a liberdade, todos esses valores estavam presentes na menina Terezinha que se revoltava contra o isolamento imposto, e amadureceram junto com a militância política. Embora não dirija mais para o partido nem disfarce companheiros clandestinos, Tereza aos 88 anos não deixou de militar pela liberdade dos oprimidos, das mulheres, dos pobres, de todos que são colocados de lado, calados e esmagados por sistemas de injustiça e opressão que procuram privilegiar alguns ao custo de muitos. E a maior luta de Tereza é pelas mulheres: pelas mulheres que são excluídas, desprezadas, oprimidas. Pelas que não conhecem sua força e ainda não entendem que podem se levantar e lutar. Pelas que lutam, mas sentem suas forças esmorecerem. Pelas que lutam incansavelmente. Pelas que se sentem sozinhas. Por todas as mulheres que clamam e batalham por liberdade, por igualdade, pelo direito de ser felizes, de amar e de gozar. Todas tem lugar em suas séries, todas podem se ver em suas obras e saber que não estão sozinhas, que suas lutas não são só delas.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sou uma pessoa muito doida e inconveniente, como disse minha filha Tereza, mas uma coisa é muito forte para mim: a relação de amor que eu tenho com as pessoas, as coisas, os bichos. O amor é fundamental, o resto vem depois. (Rêgo, Tereza Costa, 2009)

A declaração de Tereza Costa Rêgo mostra como a arte é importante para ela, e como se relaciona com a sua emoção e a vivência. A arte de Tereza ri, chora, sangra, goza, vive com a artista, se alimenta de sua memória e de seus sentimentos. Cada peça da produção de Tereza mostra como o bom artista antes de qualquer coisa se coloca em sua produção. Quem quer conhecer a fundo a obra de Tereza tem que conhecer sua história de vida, suas angústias, suas tristezas e alegrias, suas lutas, o altos preços que ela pagou pra conseguir enfim ser livre e realizada. A arte de Tereza vive do seu feminino.

A arte, durante a maior parte da história humana, pertenceu exclusivamente ao homem e ainda é um domínio predominantemente masculino na contemporaneidade. Forçando as mulheres a ficarem no ambiente privado e negando-lhes, frequentemente pelo uso de violência, o estudo, a profissão e o espaço público, os homens impuseram sua visão de mundo e seu olhar como os únicos dotados de valor e importância. Sem nenhum pudor os artistas homens se apossaram do feminino e excluíram do mundo da arte os seres humanos do sexo feminino. Sob esse olhar, a humanidade foi negada às mulheres e o corpo feminino foi classificado como propriedade, existente apenas pra satisfazer o desejo dos homens. As mulheres artistas sempre lutaram para retomar o direito de representarem os corpos e o feminino e pra que seu olhar sobre eles tivesse o mesmo valor e importância que o olhar masculino, uma luta que sempre teve custos altos para as que persistiram. Tereza Costa Rêgo, Suzane Valadon³, Julieta de

³ Pintora francesa pós-impressionista e personalidade marcante na cena artística parisiense no período que precede o cubismo. Iniciou-se, sob proteção de Edgar Degas, na pintura, no pastel e no desenho, tornando-se, pouco tempo depois, a primeira mulher admitida na Société Nationale des Beaux-Arts.

França⁴, toda artista mulher que foi contra os ditames patriarcais e tomou para si algo que, na visão dos homens, pertencia exclusivamente a eles, tem na sua história de vida guerras subjetivas travadas com toda uma sociedade. Muitas morreram sem ver seu trabalho ser valorizado, sem deixarem de ouvir a alcunha “amadora”. No entanto as artistas mulheres persistem e retomam para si o feminino.

Tereza Costa Rêgo pagou um alto preço por retomar à força da família e da sociedade o seu feminino. Como tantas outras antes e depois dela, foi desprezada e excluída por tomar de volta o feminino que era seu, primeiro como mulher amante e depois como mulher artista, e mostra-lo como ele era sem qualquer filtro, sem qualquer consideração com o olhar masculino e sem qualquer preocupação em agradar os seus espectadores. Seu feminino animal e intenso, emocionado, livre, fora dos padrões e amoroso chocou e escandalizou milhares, e resultou em grandes sofrimentos para a artista. Como as suas antecessoras, Tereza sofreu por não querer mais enfeitar o piano, por não aceitar a desumanização que sofria por ser mulher. Ostracismo, exclusão familiar, perda da convivência com as filhas, exílio, medo. Décadas depois, entretanto, seu trabalho é apreciado e reconhecido, seu olhar sobre o corpo e o feminino tem valor e importância, seus espectadores olham e apreciam sua produção independentemente dos padrões. Agora ela é uma artista profissional e reconhecida como tal; nunca mais será chamada de amadora. Uma vitória difícil e custosa, mas sempre uma vitória. Tereza Costa Rêgo registra em cada quadro a luta que empreendeu e a dor que suportou para, no final, ser recompensada com o reconhecimento e a admiração que uma artista como ela merece.

O “Imaginário do Bordel” traz à luz uma luta principalmente pela liberdade e igualdade femininas. Na sua série Tereza mostra a mulher prostituída dotada do mesmo valor que a mulher considerada decente, e suas mulheres tem o mesmo direito ao amor e ao prazer livres a que só os homens tinham acesso. As mulheres de Tereza ganham a própria vida com seu trabalho e também são independentes em sua própria sexualidade e escolhas, acolhendo ou rejeitando os homens de

⁴ Escultora e professora brasileira, uma das pioneiras da arte no Brasil. Foi uma das alunas de Rodolfo Bernardelli e ganhou o prêmio Viagem ao Exterior concedido a uma mulher pelo Salão Nacional de Belas Artes em 1899.

acordo com sua vontade. O “Imaginário do Bordel” é tanto um resgate da infância de sua autora quanto uma maneira de combater a opressão que as mulheres sofriam na época em que Tereza deixou pra trás os princípios da rígida sociedade recifense a fim de encontrar seu próprio caminho como pessoa, mulher e artista. As mulheres da série tem o mesmo valor que os homens, e a luta pela liberdade e igualdade femininas presentes na série Bordel não deixaram de ter relevância. Mulheres artistas e não artistas ainda lutam arduamente para ter o direito à igualdade, para ter o mesmo valor social e a mesma liberdade da qual os homens gozam a séculos; a obra de Tereza representa todas as que se empenham nessa batalha.

E mesmo na octogésima década de vida, Tereza ainda não desistiu de lutar. Empunha seus pincéis e com eles combate injustiças, repressões e opressões. A obra que considera seu canto do cisne, *Mulheres de Tejucupapo – Tributo a Goya*, está até o fechamento dessa pesquisa exposta na Torre Malakoff, equipamento cultural sob a gerência do Governo de Pernambuco. A peça de 8m x 2,2m retrata um episódio da história pernambucana ainda não documentado de forma definitiva, e que não foi incluída nos estudos de História do Brasil na maior parte das escolas e instituições de ensino. A história das mulheres guerreiras do vilarejo de Tejucupapo que, sob o comando de quatro líderes - Maria Camarão, Maria Quitéria, Maria Clara e Joaquina – e aliadas aos indígenas expulsam os invasores holandeses com tiros e potes de água fervente com pimenta. Um momento da história brasileira que, aparentemente, não interessa às instituições competentes. Talvez por virem de relatos orais, talvez por ser um movimento do povo, talvez por ser liderado e protagonizado por mulheres e índios, minorias tradicionalmente excluídas dos grandes movimentos registrados pelos historiadores brasileiros. Com seus pincéis Tereza joga luz sobre esse capítulo da história pernambucana e não permite que as heroínas de Tejucupapo sejam silenciosamente excluídas e colocadas nas sombras da História, lugar que o machismo brasileiro legou às mulheres. Com seus pincéis e sua determinação a combater injustiças, Tereza trás o seu feminino e o das várias mulheres que combateram os holandeses à luz. Um feminino que foge dos padrões pré-estabelecidos, um feminino que combate, destrói e também protege.

Como artista mulher, Tereza mostra que é possível retomar o corpo e o feminino. Não é uma tarefa fácil, nem indolor ou sem consequências, pois muitas

peças ainda são apegadas a conceitos antigos; o novo assusta e causa rejeição. Na sociedade brasileira conservadora e machista, o corpo da mulher ainda é visto como coisa e o olhar masculino ainda define e cerceia o feminino. Como mulher e artista que teve em sua maioria professores homens, a pesquisa me possibilitou conhecer uma artista com anos de prática e trabalho, estudar e aprender com seus estilos e técnicas. A pesquisa me tornou mais próxima de um ponto de vista feminino, me concedeu mais 'mestras' em quem me espelhar, em quem me inspirar pra entender e trabalhar meu próprio feminino. Também me ajudou a refletir sobre os preconceitos que persistem na área e a melhor postura pra combatê-los nas ocasiões que estiverem ao meu alcance, pra que as mulheres artistas que venham depois tenham mais espaço que eu.

Não há como abordar tudo sobre a obra de Tereza num único trabalho, obviamente, e essa pesquisa possui lacunas e falhas. Mas espero que mesmo num trabalho de conclusão de curso, a sede de Tereza pela liberdade e a força que teve para conquista-la possa ser devidamente registrada. Que esse trabalho seja um testemunho sobre a coragem de desafiar tanto preconceito, tanto ódio e tantos que desprezaram e excluíram a mulher que se atreveu a dar seu grito de liberdade. Que seja um testemunho da vitória de Tereza Costa Rêgo contra as repressões e os opressores. Que seja o testemunho da admiração de uma humilde aprendiz que ainda tem quilômetros a percorrer pela resiliência, pela maturidade artística e pela beleza da obra de sua mestra. Uma mestra que não a conhece, nunca ouviu falar nela, mas lhe ensinou a lutar e se esforçar pela sua arte. Uma mestra que ensinou a se reapossar do feminino, a transformá-lo e representa-lo de acordo com a visão única de cada mulher. Uma mestra que ensinou a todas que um dia a procuraram, pessoalmente ou em pesquisas alheias, que nenhuma artista mulher está sozinha na luta pela própria arte.

BIBLIOGRAFIA

[http:// www.abcgallery.com/V/vandyck/vandyck46.html](http://www.abcgallery.com/V/vandyck/vandyck46.html)

[http:// www.artefontedeconhecimento.blogspot.com.br/.../fonte-marcel-duchamp.html](http://www.artefontedeconhecimento.blogspot.com.br/.../fonte-marcel-duchamp.html)

[http:// www.artemisia-gentileschi.com](http://www.artemisia-gentileschi.com)

<http://artesnoturno.blogspot.com.br/2010/04/arte-pre-historica.html>

BARROCO In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo64/barroco>>. Acesso em: 15 de Mar. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

BARBOSA, Izabelle Lúcia de Oliveira. **Os movimentos feministas pernambucanos e o debate em torno do divórcio (1926-1937)** in Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História, 2015. Disponível em http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434419764_ARQUIVO_ArtigocompletolizabelleAnpuh2015.pdf

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand. 2007.

CARVALHO, Adriano José. **E a mulher se fez pintura: História de vida, gênero e política na obra de Tereza Costa Rego**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais das Universidades Federal de Pernambuco e Federal da Paraíba, 2014.

CUBISMO In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3781/cubismo>>. Acesso em: 15 de Mar. 2017. Verbete da Enciclopédia.

ISBN: 978-85-7979-060-7

<http://www.cultura.pe.gov.br/canal/espacosculturais/mostra-especial-de-tereza-costa-rego-ocupa-a-torre-malakoff/#sthash.uuGv8Bmr.dpuf>

www.diariodocentrodomundo.com.br/essencial/artista-recria-quadro-a-origem-do-mundo-em-carne-e-osso

Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil in Revista Brasileira de Ciências Sociais vol.17 no.50 São Paulo Oct. 2002. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092002000300009

https://en.wikipedia.org/wiki/L%27Origine_du_monde

https://en.wikipedia.org/wiki/Nude_%28art%29

<http://fonicaxilogravuraeartepernambucana.blogspot.com.br/2009/09/xilogravura-e-arte-pernambucana>

<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/06/morre-enfermeira-da-2a-guerra-de-famosa-foto-de-beijo-em-ny-4.html>

gabineted.blogspot.com.br/2014/03/olympia-by-edouard-manet.html

<http://www.konbini.com/en/lifestyle/new-suffragettes/>

RÊGO, Tereza Costa. **Bordel imaginário – o parto do porto**. In: CATÁLOGO da exposição individual “Imaginário do Bordel – O parto do Porto”, Recife, 2003.

RÊGO, Tereza Costa. Tereza Costa Rego, **80 anos: uma identidade à arte comunista**, 2009. Disponível em <http://www.vermelho.org.br/noticia/52575-11>)

RÊGO, Tereza Costa. **O pecado de Tereza**. Disponível em: <http://www.revistacontinente.com.br/secoes/976-revista/artes/17929-O-pecado-de-Tereza.html>

<http://renoirinc.com/biography/artists/valadon.htm>

RIBEIRO JR., W.A. **A arte clássica**. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. URL: [greciantiga.org/arquivo.asp? num=0420](http://greciantiga.org/arquivo.asp?num=0420). Consulta: 12/03/2017.

ROCOCÓ In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo65/rococo>. Acesso em: 15 de Mar. 2017. Verbetes da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7

http://obviousmag.org/archives/2008/01/a_origem_do_mun.html

OLIVEIRA, Naiara Gomes. **O imaginário do bordel no universo artístico de Tereza Costa Rêgo: O sagrado e o erótico no infinito particular da obra “A Noiva”**. Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Feira de Santana, como parte das exigências do programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade.

PRIORI, Mary Del. (Org.) **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012.

https://pt.wikipedia.org/wiki/Gigante_de_Cerne_Abbas

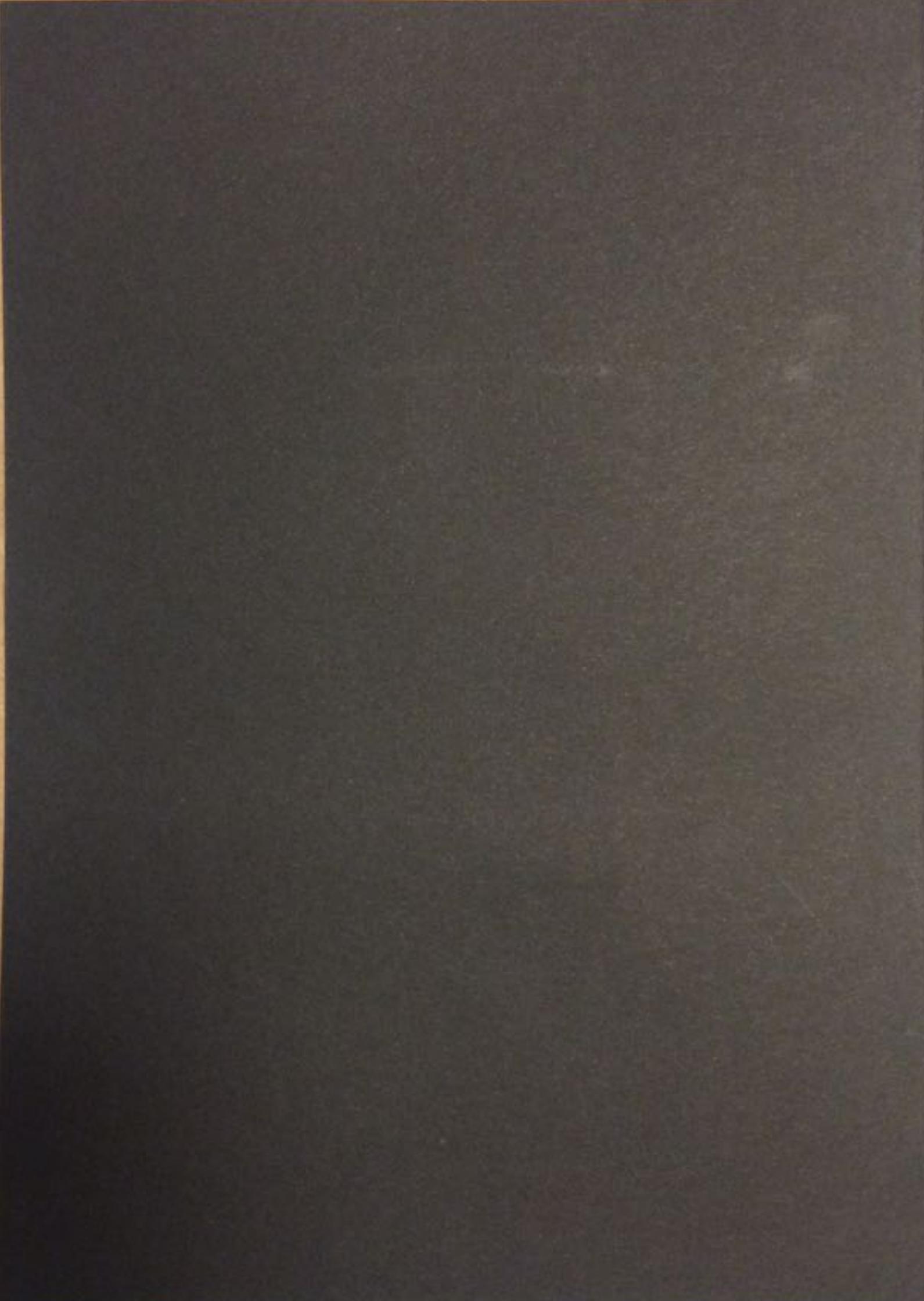
Uma artista mulher em Pernambuco no início do século XX: Fédora do Rego Monteiro Fernandez in 19&20 disponível em http://www.dezenovevinte.net/artistas/frm_mz.htm

Uma questão de política cultural: mulheres artistas, artesãs, designers e arte-educadoras. In Anais do 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2010 Disponível em http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/ceav/anna_mae_tavares_bastos_barbosa.pdf
https://pt.wikipedia.org/wiki/Julieta_de_Fran%C3%A7a

		D	E	N	T	R	O			
		D	E							
					T		O			
		D							A	
	P		E					L		
			E							

* Trabalho adaptado para versão em PDF.
Originalmente feito de forma manual. Livro-
Objeto.





"A VIDA AQUI NA TERRA CUSTA BEM POUCO.
PELOS SONHOS POR EXEMPLO NÃO SE PAGA UM VINTÉM.
PELAS ILUSÕES - SÓ QUANDO PERDIDAS.
PELA POSSE DO CORPO - SÓ COM O CORPO"

		D	E	N	T
		D	E		
					T
		D			
	P		E		
			E		

DENTRODETOAPELE

R	O				
	O				
			A		
		L			

CECILIAGALLINDOCORNELIO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
Departamento Teoria da Arte e
Expressão Artística
Licenciatura em Artes Visuais

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao curso de Licenciatura
em Artes Visuais da Universidade
Federal de Pernambuco, desenvolvido
por Cecília Gallindo Cornélio, com
orientação da Dr^a. Prof^a Maria do
Carmo Nino.

Recife, 2017

NÚMERO UM OU O QUE PODE SER O
COMEÇO DE ALGUMA COISA

COMO PENSAR EM COMO FAZER OU
IDEAS PARA PROCEDIMENTOS

CORPO E INTERDITO

ARTE URBANA, CORPO E CIDADE

AFORA

UMA MISSIVA INCONCLUSIVA -
PARA IR AVANTE

COMO NUM CONTO

a(fé)to

Qual o sentido da
velocidade?

Corpo Urbano: Pele

Monóculo grátis. Contém

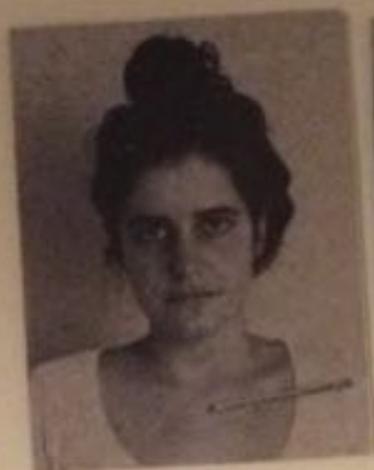
corpos nus

ESTABELECENDO UM DIÁLOGO









NÚMERO UM OU O QUE PODE SER O COMEÇO DE ALGUMA COISA

Há muito despertei para o interesse em estudar questões relativas ao corpo. Quiça, seja um fenômeno inerente à minha própria existência. Lembro que sempre ao observar as aulas e as alunas e alunos, desde a época do colégio, tinha os olhos voltados para esse movimento. Chamava-me atenção a forma com que as pessoas interagiam entre si, ficava espantada como tal assunto não era abordado na sala de aula e como a relação corpórea era escassa quando se tratava de professoras/es e estudantes.

Percebi que durante os anos escolares é raro o momento em que nos defrontamos com reflexões dessa natureza. Geralmente só observamos o corpo, ao longo dos mais de dez anos dentro do colégio, nas aulas de educação física ou de ciências, mesmo assim com recortes muitos reducionistas que indicam, em sua maioria, uma ênfase fisiologista e/ou positivista. Aprendemos o que é o aparelho digestivo e estudamos sobre reprodução humana. Às vezes é possível explorar o corpo numa aula de

dança, de teatro, de música, através dos movimentos e jogos, mas de fato, pouco se fala acerca da subjetividade do corpo e como ele se comporta e concebe o mundo, ou seja, como ele é fundamental para se perceber ser humano, inserido numa sociedade. Lamentavelmente, a escola renascentista não insere seus sujeitos - a rigor nem os trata como sujeitos - como pessoas em sua totalidade. São, a priori, humanos em "processo de desenvolvimento" (CHARLOT, 2000, p.52) e não animais que trazem consigo o requerimento da aprendizagem para se tornarem algo.

A contemplação dos movimentos sociais/escolares realizado/externalizado por um corpo insistentemente negado, desvelou-me a importância pessoal que esse tema tem para mim. Conduziu minha inserção em dois cursos acadêmicos (Filosofia¹, cursado na Universidade Católica de Pernambuco, e Artes Visuais, na Universidade Federal de Pernambuco) dando-me a possibilidade de continuar com as mesmas preocupações ao longo dos anos, dentro das universidades. Dessa forma, essas

¹ Esse diálogo que tenho travado entre o Corpo e as demais áreas do conhecimento levou-me a produção do TCC de Filosofia analisando a uma bem sucedida experiência de performance que realizei na escola pública. Com a temática, *Performance na escola: descobrimento de uma potencialidade corpórea*.

observações ganharam força e foram impulsionadas, agregando diversos sentidos ao tema.

É surpreendente, mas mesmo no âmbito acadêmico, quando se trata das Artes Visuais, o corpo ainda é pouco explorado. No curso em que frequentei apenas uma disciplina com carga horária de duas horas semanais era dedicada a questões teóricas acerca do corpo; para além dela, somente eletivas, disciplinas optativas e escassas. Percebo a importância de trazer indagações relacionadas a esse tema, como medida reflexiva, pois concebo o espaço acadêmico como sendo um tempo/espaço mutáveis, nos quais as experiências formativas, tecidas através das relações dialógicas entre professoras/es e alunas/os poderão contribuir para a geração de concepções mais amplas e abertas sobre o ser/estar no mundo, da vida na inteireza e totalidade daquilo que estamos sendo.

Com o alvorecer da modernidade, filósofos como Emmanuel Levinas (1977), recolocam a questão da alteridade. Onde, esse "outro" se faz presente na compreensão de si próprio. Pensar na educação como relação, é entender que existe sempre alguém que dialoga e interage com o ser. Em tal seara é pertinente registrar a presença de Buber (1974)

que busca na relação ética de alteridade as implicações para a compreensão do outro.

Transpassando a universidade, acredito ser, o meio social, o lugar mais fértil para desenvolver tais questões. Pois, proponho como pressuposto que o corpo é um possível lugar potente para o afeto e o manifesto, no sentido de que é um meio de expressão - creio que a sociedade se faz maior/melhor com tal conhecimento, pois nessa esfera de aprendizagem é possível desvelar relações mais conscientes, fortes, afetuosas e mais voltadas para outro. Essa perspectiva requer a superação da visão essencialista que torna o ser um ente abstrato fazendo do homem/mulher mera transição entre o limitado mundo da vida e a apregoada transcendentalidade que o livra do "castigo" do corpo. Caminho, no entendimento de que homem/mulher são animais bio-psicos-sociais, constituindo-se como históricos no universo simbólico de seu tempo/espço.

Se tenho o corpo como minha arte mais forte, a performance é minha linguagem mais latente. Como levar, então, a performance para as pessoas? Talvez não seja necessário grandes reflexões sobre isso, pois se as pessoas estão na rua é pra lá que devo ir. Assim, movo-me no propósito de especular

em torno da temática *corpo urbano: performance e transgressões aos interditos sociais*.

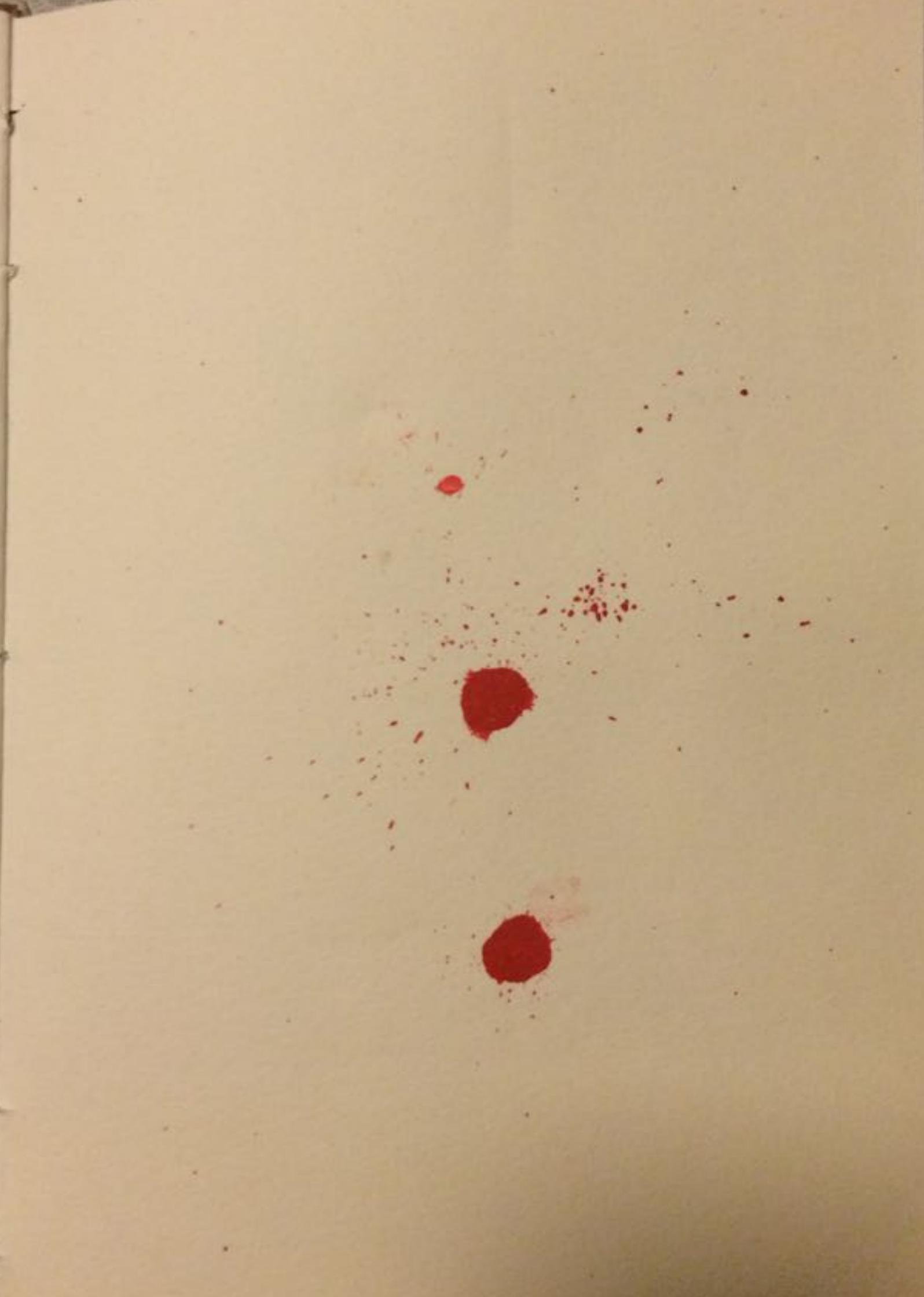
A partir dessas reflexões percebo alguns pontos cruciais para o desenvolvimento do projeto de conclusão de curso: arte urbana, interditos, relação arte/cidade e a experiência de performance.

Fica claro, que o interesse nessa pesquisa transpassa as primeiras percepções pessoais, não se trata apenas sobre o corpo ou como o observo na minha trajetória acadêmica/escolar; mas também como a sociedade concebe manifestações públicas, principalmente no que diz respeito a arte, que nesse âmbito atribui sentido político, artístico, pessoal e social.

Sendo assim, a questão central que tentarei discorrer e desvelar a partir desse projeto, se volta para a importância da performance urbana, no contexto de quando percebida pelos transeuntes é causa de atravessamento, podendo ter como consequência a quebra de interditos sociais. Ou seja, performance tem a ver com transgressão quando rompe com os cenários normalizados.

Nesse sentido, talvez não seja possível pensar em arte urbana desassociada da política², visto que a rua é a grande praça sofisticada para o diálogo/manifesto ou qualquer tipo de expressão pessoal, coletiva e livre.

² Por política entendemos as relações entre os cidadãos e a sociedade, as formas de poder e as condições em que este se exerce (JAPIASSÚ/MARCONDES, 2006).



COMO PENSAR EM COMO FAZER OU IDEAS PARA PROCEDIMENTOS

O trabalho apresentado se divide em três etapas: pesquisa bibliográfica, experiência empírica e produção textual. Tais etapas não seguem uma ordem cronológica, na verdade, tudo está acontecendo ao mesmo tempo. Uso o verbo "estar", pois acredito que o processo é contínuo e permanente. Provavelmente, quando você ler esse texto, ele já estará em um formato que considerarei interessante de ser lido, porém ainda em meio a acontecimentos e suscetíveis a mudanças futuras.

Também falo isso, pois muito antes de entrar em um curso de graduação, já tinha começado com minha pesquisa empírica e bibliográfica.

"Criticism-me dizendo que corto pedaços de tudo. Mas como fazer, senão? Sem faca, só dá para comer mingau" (COMPTE-SPONVILLE, 2013, p. 240)

André Comte-Sponville (2013), em seu livro "Do corpo" se utiliza de aforismos para desenvolver seu pensamento filosófico e, para tal

forma de escrita, faz uma metáfora: aforismos são "comidos" com faca.

Percebo que não apenas minha escrita, como também meu procedimento para esse feito, estão sendo realizados com garfo e faca. Esse projeto é um grande pedaço de carne, é necessário os caninos para mastigar, engolir, digerir, ou como as vacas, ruminar. Pois, ao mesmo tempo em que escrevo, também penso na próxima performance a ser realizada.

Na prática, as partes não possuem uma ordem clara, mas as apanho na tentativa de estabelecer uma fluidez nas etapas, no que diz respeito ao raciocínio e ao texto. Tais etapas já foram brevemente citadas, mas tentarei discorrer sobre elas.

Pra começar, entendo que a pesquisa bibliográfica faz parte de uma investigação, que surge através de um problema. Assim, toda investigação precisa de alguma base para se sustentar, abstrata ou não. Isso não significa que o texto deve ser apenas de referências, pois a partir das leituras é possível e nesse caso, necessário, desenvolver os próprios diálogos. As

fontes usadas são inúmeras - acredito que quando se trata do corpo, não há limitações de busca.

Dessa forma, utilizo minha própria prática para método investigativo - a partir da observação e da ação.

A questão aqui levantada nasceu através de observações cotidianas e da minha própria experiência como *performer*: será que, de fato, a performance quando ocorrida no espaço público, causa estranhamento? Sendo assim, como essas ações contribuem para a quebra dos interditos?

Essas são algumas das perguntas que tentarei responder, posteriormente também pretendo explicar o que considero ser performance e interdito. Porém, para pensar nessas questões não é possível se ater apenas aos livros, pois eles não dão conta de todo o corpo em trânsito.

A experiência, a possibilidade de que algo
no
de
im
pa
pa
pa
olhar
vagar!
vagar,
der a
oper
vo
cu
os
nos
aos
ca
e



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

Bondía (2002) defende que a experiência é o lugar de atravessamento, um ponto de chegada/território/espço transitório para o "vir a ser" dos corpos. Requer escuta, atenção e tempo. Ele argumenta, que o saber produzido pelas experiências não é algo que se pode dizer, habita no indizível, pois a experiência carrega consigo a incerteza, o lugar movediço, cíclico, diferente do experimento, onde se estabelece uma lógica prévia.

Partindo desse pressuposto, e julgando ser necessário para responder minhas hipóteses (a performance urbana causa estranhamento e rompe com interditos), colocarei meu próprio corpo à disposição.

Isso significa que, como *performer*, trabalharei a partir de quatro performances realizadas na rua. Não pretendo estabelecer apenas o estado da arte do tema, devo proceder à análise do material, não no sentido de "resultados encontrados" mas de experiência vivida.

Como? Para ajudar na organização estabeleci uma ordem de análise lógica, que consta de três processos: o agir, o registrar e o investigar.

AGIR: essa primeira parte pressupõe um longo trabalho de idealização da ação, que será, mais tarde, descrita cuidadosamente. O agir corresponde com o próprio ato em si, o "aqui e agora".

REGISTRAR: além do registro escrito da pré-produção, as performances serão documentadas através de material de vídeo, para serem posteriormente analisadas. Lembrando que a produção textual é um processo paralelo a realização e estudo das performances.

INVESTIGAR: a investigação começa no ato, na ação de observação e escuta, assim como análise do material de vídeo e escrito.

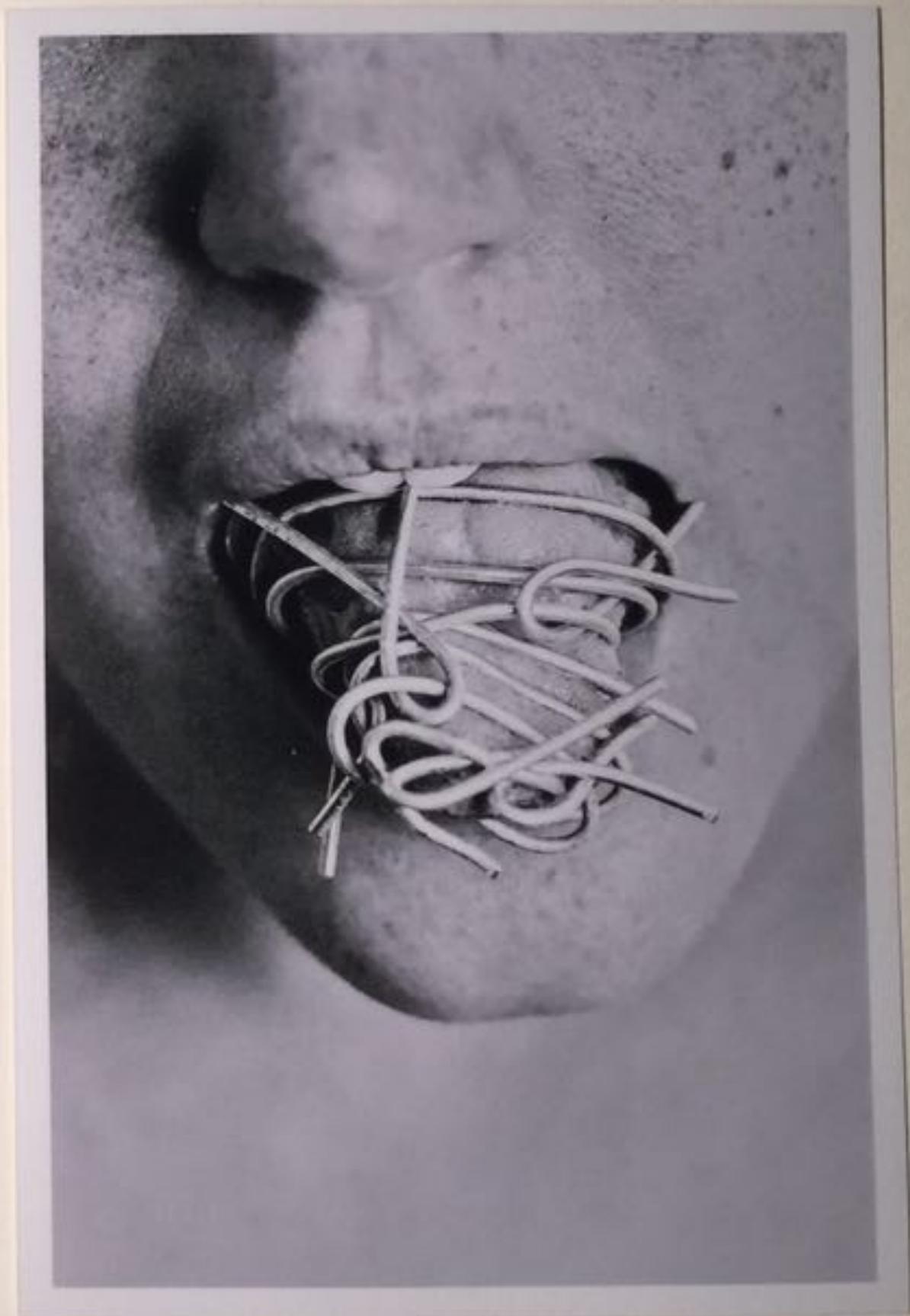
Faz parte desse trabalho quatro performances urbanas, sendo duas delas realizadas em 2014, durante o período em que estudei na Universidade Federal de Minas Gerais³ e mais duas outras realizadas após o início desse texto, em 2016 e 2017, na cidade do Recife.

³ No ano de 2014 realizei um ano de estudos na UFMG, no curso de Artes Visuais, no Programa de Mobilidade das Universidades Federais.

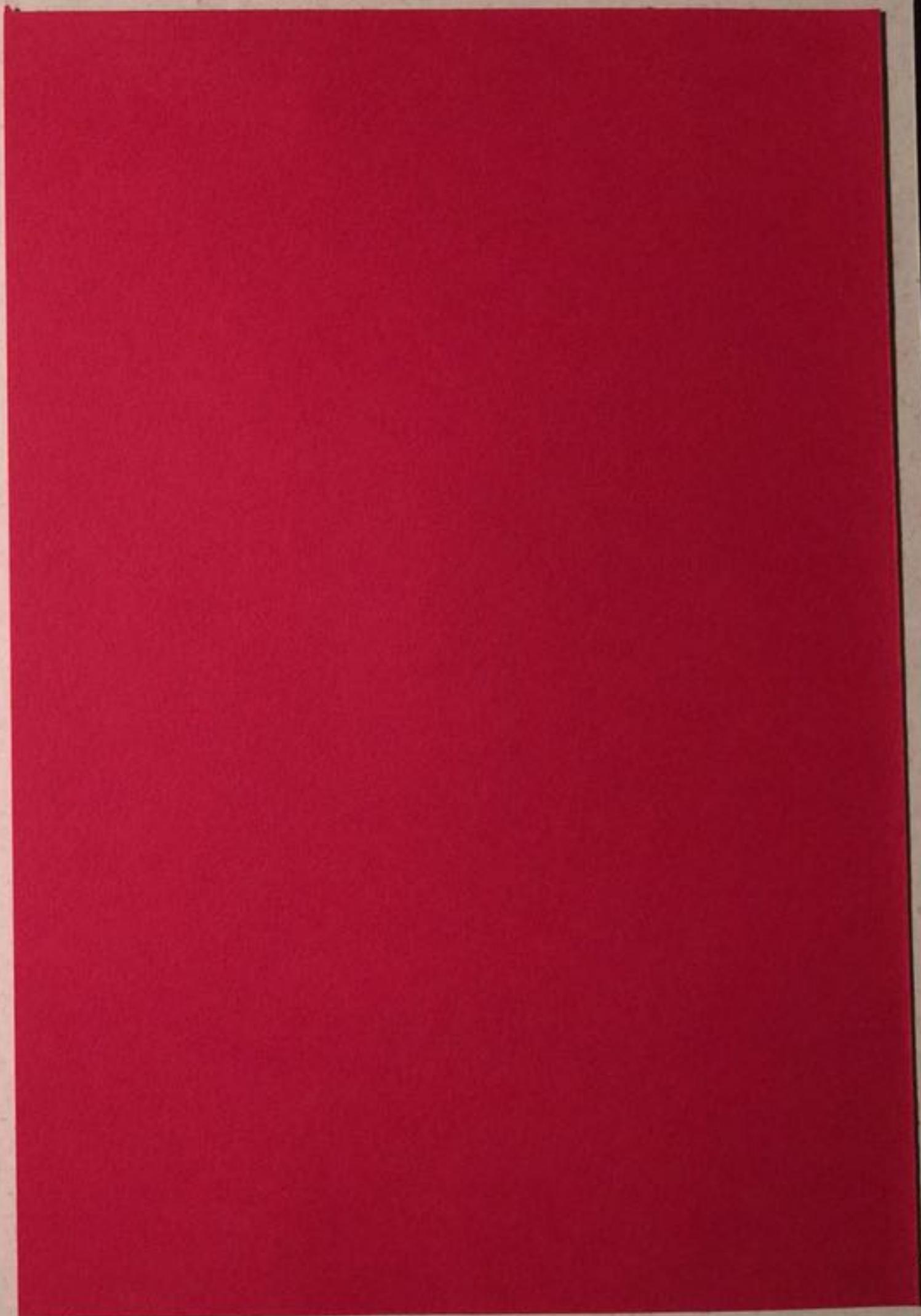
Quadro de performances -

20/05/2014	BH/MG	a (fé)to
02/12/2014	BH/MG	Qual o sentido da velocidade?
27/04/2016	REC/PE	Corpo urbano: pele
02/02/2017	REC/PE	Monóculo grátis. contém corpos nus

C
O
R
P
O











CORPO
E
INTERDITO

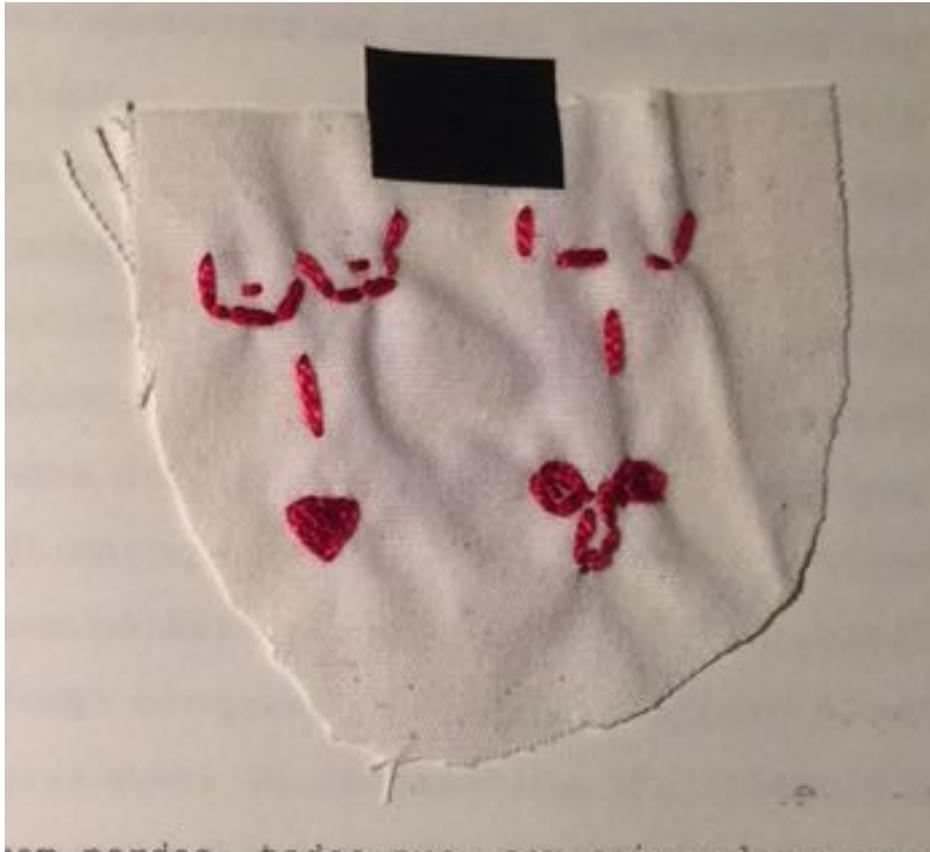
Interdito tem por definição a proibição, a privação (Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, 2015). Termo comumente utilizado no meio jurídico para descrever o veto de certas atividades. É possível perceber ao longo do desenvolvimento humano que alguns interditos foram criados como uma maneira de melhor convívio social, porém é importante ressaltar que tais proibições se diferenciam em sua fórmula de acordo com a cultura de cada grupo.

O tabu em relação ao corpo e a sexualidade é um dos que primordialmente foram ditos, pois se relaciona com regras e normas que foram estabelecidas a datar do alvorecer das primeiras sociedades. Tais regras parecem ter sido contadas desde as mitologias greco romanas, passando pelas doutrinas religiosas, até as imposições relatadas pelo estado enquanto instituição política. Nesse caso diz respeito, principalmente, ao ocidente. Basta olhar com alguma atenção às pequenas comunidades, antes tão isoladas e desconhecidas, para notar que algo há de diferente quando se trata do corpo, costumes, crenças...

Não precisa ir tão longe, pois na nossa história brasileira temos a marca desse tabu. Quando, no ano de 1500, caravelas e naus

portuguesas atracaram no que hoje é a Bahia e se depararam com um outro tão diferente deles, em toda a esfera existencial. A colonização foi imposta, assim como a roupa, a religião e a língua.

Logo no início da carta em que Pêro Vaz de Caminha escreveu para o Rei de Portugal quando chegou ao Brasil é possível perceber entre palavras tamanha diversidade em relação aos costumes e ao corpo.



"Eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. [...] A feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem-feitos. Andam nus, sem nenhuma cobertura. Nem estimam de cobrir ou de mostrar suas vergonhas; e nisso têm tanta inocência como em mostrar o rosto. [...] Deram-lhes ali de comer: pão e peixe cozido, confeitos, fartéis, mel e figos passados. Não quiseram comer quase nada daquilo; e, se alguma coisa provaram, logo a lançaram fora. Trouxeram-lhes vinho numa taça; mal lhe puseram a boca; não gostaram nada, nem quiseram mais. Trouxeram-lhes a água em uma albarrada. Não beberam. Mal a tomaram na boca, que lavaram, e logo a lançaram fora." (CAMINHA, 1500)

A "vergonha" como fala Pêro Vaz, vai pouco tempo depois se tornar de fato algo "vergonhoso", desde o momento em que aquelas pessoas que ali já estavam começam a atribuir novos significados a partir de novos símbolos "ensinados" pelos "descobridores". E *voilà*, ganhamos dos nossos colonizadores nosso primeiro grande tabu, o corpo nu. É claro que essa premissa faz alusão a um corte geográfico específico, pois não há pretensão de discorrer a cerca da história do tabu na humanidade, mas sim ressaltar apenas como o que se tornou proibido, censurado, vedado, provém de algum lugar, de alguma norma, em diferentes culturas.

Rodrigues, em seu livro *Tabu do Corpo* (1979), defende que as regras, associadas aos valores sociais, funcionam como um código, esse código norteia as condutas. Os indivíduos, por desejo, bem estar e sensibilidade, sentem-se pertencentes às normas e qualquer sinal de transgressão é reprovado pelo grupo. "Raciocinando com rigor, aliás, toda regra, tanto quanto para ser obedecida, existe para ser quebrada" (RODRIGUES, 1979, p.34). Essa quebra representa o que é cíclico, o que pode ser comparado para ser reinventado. O autor fala de algo maior, de leis e

normas de conduta, mas me apropriado da ideia para dialogar com performances urbanas, que não se encontram necessariamente na transgressão enquanto quebra de leis, mas na transgressão simbólica.

No Brasil, e em grande parte do planeta, é possível observar certas mudanças ao longo do tempo: transformações e padrões estéticos, no que diz respeito à mulher por exemplo, que não podia no começo do século XX usar roupas curtas, perder a virgindade antes do casamento ou até chegar ao orgasmo sem ser rechaçada socialmente.

Em 1795, ano em que Marquês de Sade publicou sua polêmica e clandestina obra "A filosofia na alcova"; precisou forjar a própria morte, pois a comunidade Londrina não estaria preparada, além da crítica social, para ter um livro com uma linguagem tão clara e escancarada sobre o sexo e sobre a pornografia.

Bataille (2013, 162 anos depois de Sade, publica "O erotismo", lançado no ano de 1957, em que suscita a importância de se falar sobre assuntos já levantados pelo Marquês, considerados por tantos proibidos. Logo no início do livro de Bataille a questão acerca do interdito é colocada à tona, "O Interdito e a Transgressão" abre a obra

refletindo sobre a finitude humana, a incompletude levaria o ser humano a procura de uma continuidade de vida. O autor se utiliza do erotismo como meio capaz de suprir essa falta. Assim, Bataille evoca a necessidade humana de transgredir interditos, seja através do erotismo ou da morte.

Sabemos que os homens fabricaram instrumentos e os utilizaram a fim de prover sua subsistência, depois, sem dúvida, bastante depressa, suas necessidades supérfluas. Resumindo, eles se distinguiram dos animais pelo trabalho. Paralelamente, eles se impuseram restrições conhecidas como interditos. Essas interdições essencialmente – e certamente – recaíram sobre a atitude para com os mortos. É provável que elas tenham tocado ao mesmo tempo – ou pela mesma época – a atividade sexual (BATAILLE, 2013, p. 54)

Para o autor, é necessário transgredir, pois certas esferas da existência humana só são desveladas a partir do momento em que se quebra a regra. De certa forma, a transgressão é o único meio possível para realizar ações. Então a tentativa de suprir a falta do que não é completo só é possível quando se ultrapassa.

Nessa perspectiva, parece que o corpo ocupa um lugar potente no que se trata de reconhecimento pessoal, pois é através dele que o ser humano é capaz de romper, quebrar e sentir. Para violar as

proibições é preciso, antes, concebê-las. No livro "Fenomenologia da Percepção" (1999) Merleau-Ponty afirma que "O corpo é nosso meio geral de ter um mundo" (MERLEAU-PONTY, 1999, p.203). A partir dessa afirmação é interessante pensar que é através do vivido que se apreende as coisas.

A subjetividade, nesse sentido, reside, então, dentro dessa experiência, dentro do corpo, não mais na ideia clássica de ente pensante. A premissa da racionalidade parece muito distante se a concebermos como "uma razão" fora do corpo.

Assim, a permanência do corpo próprio, se a psicologia clássica a tivesse analisado, podia conduzi-la ao corpo não mais como objeto do mundo, mas como meio de nossa comunicação com ele, ao mundo não mais como soma de objetos determinados, mas como horizonte latente de nossa experiência, presente sem cessar, ele também, antes de todo pensamento determinante (Merleau-Ponty, 2006 apud REIS, Alice, 2011, p.39)

Neste trabalho, como disse anteriormente, a questão que levanto não busca romper diretamente com leis impostas pelo Estado, limito-me a utilizar a palavra interdito para descrever atividades que quebram com a rotina, com o dia a dia dos transeuntes da cidade. Interdito no sentido que transgride a noção de normalidade aprendida socialmente.

O conceito de normalidade é considerado bastante complexo, pois a sua base de referência foi criada pelo próprio homem. Alguns ramos da psicologia tendem a classificar alguns tipos de normalidade. Na saúde, na estatística, no campo funcional, subjetivo e até operacional. Mas o que se percebe, em todos os casos, é que a normalidade se identifica com algo socialmente considerado saudável, que se encontra dentro da curva. Qualquer atitude considerada diferente já é classificada como anormal.

As marcas que significavam status, privilégios, filiações, tendem a ser substituídas ou pelo menos acrescidas de um conjunto de graus de normalidade, que são sinais de filiação a um corpo social homogêneo, mas que têm em si mesmos um papel de classificação, de hierarquização e de distribuição de lugares. Em certo sentido, o poder de regulamentação obriga à homogeneidade; mas individualiza, permitindo medir os desvios, determinar os níveis, fixar as especialidades e tornar úteis as diferenças, ajustando-as umas às outras. Compreende-se que o poder da norma funcione facilmente dentro de um sistema de igualdade formal, pois dentro de uma homogeneidade que é a regra, ele introduz, como um imperativo útil e resultado de uma medida, toda a gradação das diferenças individuais (FOUCAULT, 1987, p. 153)

A performance urbana, nesse sentido, faz emergir esse estranhamento social, pois não é algo que é encontrado comumente no meio da rua.



ARTE URBANA, CORPO E CIDADE

"O espaço público submetido a uma intervenção temporária revela uma qualidade urbana específica que denomino como amabilidade. Trata-se de um atributo espacial que se manifesta a través de conexões e interações entre pessoas e espaço, opondo-se ao individualismo que por muitas vezes caracteriza as formas de convívio coletivo contemporâneas" (FONTES, 2012, p. 69)

Amabilidade é um termo que vem sendo utilizado por pesquisadoras/es que procuram estabelecer a relação entre o lugar (físico, geográfico) e a ação (intervenções temporárias). Ou seja, o conceito se constrói através da efemeridade dos acontecimentos, sendo ele concreto (espaço), temporal (ação) e social, pois muda o cenário a partir do vínculo que se forma- entre eles, entre quem para e quem observa. Sendo assim, é possível começar a pensar em uma resignificação de lugares urbanos, visto que toda ação, tanto para quem se propõe a fazer quanto para quem passa, deixa consigo a memória do acontecimento.

Dessa forma, parece que quando há ações, há mudanças, devido a reinterpretação que acontece no lugar. Tais acontecimentos podem ser identificados como toda e qualquer manifestação de rua, em

diferentes dimensões. Digo todas, no sentido global que existe na palavra "arte urbana".

São inúmeras as linguagens que podem ser encontradas no espaço público, cada uma com sua força, história e singularidade - no âmbito político e/ou estético: escultura, lambe lambe, pôster, instalação, projeção, colagem, grafite, *stencil*, pichação, pintura 3D, performance...

Algumas são mais fáceis de observar do que outras, devido sua prática e popularidade; o grafite, por exemplo, ganhou muito espaço e efeito nas últimas décadas. Isso não quer dizer que ele perdeu seu potencial político, ao contrário, o grafite hoje no Brasil é uma das maiores formas de resistência. Não é à toa que no dia 14 de Fevereiro de 2017, o prefeito da cidade de São Paulo, João Dória, sancionou o Projeto de Lei (PL) 56/2005 que institui multa de até dez mil reais para quem pichar imóveis públicos e privados; os grafites sem autorização também não são permitidos. Felizmente uma decisão judicial proibiu que a prefeitura apagasse os grafites espalhados pela cidade sem a autorização do Conpresp (Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental de São

Paulo). - Essa briga ainda irá render bastante. Enquanto isso o grafite e a pichação continuam resistindo.

Nota-se, que apesar de toda a intolerância quanto aos muralistas em São Paulo, o grafite, assim como a pichação, já possuem um lugar de reconhecimento enquanto linguagem. O que quero dizer é que quando o transeunte passa pela rua e se depara com uma pintura, um *stencil*, um pôster, um lambe lambe, de certa forma aquilo já está na esfera do comum. Chamo de "esfera do comum", práticas que já são exploradas e reconhecidas pelos transeuntes, que podem ser a causa de apreciações estéticas, reflexões políticas e/ou tantas outras interpretações de mensagens, mas não o que considero ser estranhamento enquanto linguagem, pois não passam pelo crivo do desconhecido.

Assim, como as ações já citadas, incluo aqui, apresentações de circo, dança, música, teatro, malabaristas em sinais de trânsito e estátuas humanas. Essas manifestações também podem ser consideradas "esfera do comum", no sentido de que é algo que vemos comumente, algo identificado, que aproxima, que já existe leitura ou como a boa e

velha interpretação aristotélica, que causa verossimilhança.

No dia 27 de Abril de 2016 fiz uma performance com o artista-dançarino Daniel de Andrade Lima, no Largo da Encruzilhada⁴. Passamos cinco horas fazendo a mesma atividade, que consistia em passar uma agulha pela minha roupa, costurando a minha na dele, com a mesma linha. A roupa era feita com um tecido de *lycra*, completamente grudada ao corpo, um macacão que ia do pescoço aos pés, na cor vermelha - queríamos que a roupa parecesse nossa própria pele.

O Largo é um local com vários moradores de rua. Foram eles que acompanharam as cinco horas em que passamos "nos costurando". Curioso foi perceber o incômodo que causamos, não pelo que estávamos fazendo ou pelo traje, mas por fazer algo que fugia do entendimento da palavra, das interpretações.

- *Isso é circo?*

- *dança?*

- *Estou aqui desde às três e nada acontece.*

- *Vocês estão fazendo uma mágica?*

⁴ As performances descritas neste capítulo podem ser encontradas detalhadamente no final deste trabalho. Em "como num conto".

- *Acupuntura?*
- *Quando vai mesmo começar?*
- *AAAAH é o PT que tá amarrado, né?*
- *Acabou?*

É nesse sentido em que coloco a performance no lugar de estranhamento, talvez por não existir uma palavra clara, específica, para o que ocorre, além de performance, que não é um termo acessível, conhecido pela maioria das pessoas.

Em uma outra vez, na minha primeira experiência na rua, estava em uma calçada, entre faixas de pedestre, com o artista Rafael Vascon, na Praça Sete de Setembro no centro de Belo-Horizonte. Atrapalhava-mos um pouco o fluxo da passagem, quando fomos abordados por dois homens, que insistentemente começaram a gritar:

- *Vagabundos!*
- *Vão trabalhar.*
- *Já que não estão trabalhando pelo menos
não atrapalhem os outros que querem.*
- *Vagabundos!*

Essa agressividade não foi a característica maior de todas as ações que conto aqui, mas ela reflete um mesmo sentimento, o incômodo. Inegavelmente o mal-estar tem várias naturezas, às vezes o desconhecido, às vezes por ser desagradável à vista ou até mesmo inoportuno ao espaço. Curioso ponderar sobre essas reações, pois elas levam a pensar qual o diálogo que as performances estabelecem com as pessoas que as veem. Mesmo visivelmente incomodados, aqueles homens que gritaram dedicaram átimos de tempo para pensar, reagir e gritar. O que fazer? É preciso falar sobre? e o que falar?

Nas minhas melhores tentativas de "tradução" cheguei a "ação com o corpo". Performance é uma ação com o corpo que acontece, quem viu, viu, quem não viu talvez tenha a oportunidade de ver o registro. Ora, mas andar pela rua também não é uma ação com o corpo? A pergunta pode soar patética, mas são questionamentos dessa natureza que me fazem refletir o que vem a ser essa tal performance.

RVA

KVA

RVA

RVA

RVA

RVA

RVA

KVA

KVA

RVA

RVA

KVA

RVA

RVA

RVA

RVA

RVA

RVA

KVA

RVA

RVA

KVA

KVA

RVA

RVA

RVA

RVA

RVA

RVA

RVA

KVA

RVA

RVA

RVA

KVA

RVA

RVA

RVA

RVA

Handwritten text along the left margin, possibly a page number or header, including the number '22'.

Main body of handwritten text, appearing to be a list or series of entries, possibly related to a technical or scientific study.

AFORA



mance
ento,
como
artes
texto
50 o
ão do
body
desse
ara o
ante.
er um
penas
mindo
ara à

mensagem (importante sempre ressaltar que esse recorte diz respeito a história das artes nas culturas ocidentais).

No livro "Performance como

AFORA

A discussão sobre performance perpassa várias áreas do conhecimento, ela é usada, em diversos lugares como sinônimo para "desempenho". Já nas artes visuais se insere em um contexto histórico: a partir dos anos 50 o artista começa a explorar a atuação do processo na obra, o advento da *body art*, por exemplo, é sinal desse possível deslocamento da obra para o criador, como forma de prática pensante. Desde então o corpo passa a ser um suporte viável, transformando não apenas o lugar de se fazer arte, mas assumindo novos âmbitos estéticos, de leitura à mensagem (importante sempre ressaltar que esse recorte diz respeito a história das artes nas culturas ocidentais).

No livro "Performance como Linguagem" (2002), Renato Cohen define de forma bem didática o que vem a ser esse termo tão cheio de interpretações:

"Apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a *performance* é antes de tudo uma *expressão cênica*: um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma *performance*; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-

la. [...] podemos entender a *performance* como uma função do espaço e do tempo $P = f(s, t)$; para caracterizar uma *performance*, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local." (COHEN, 2002, p. 28)

Parece que para além da intenção é necessário haver uma contextualização, é nesse sentido também, que Renato Cohen diferencia *happening* de *performance*, onde a primeira carrega uma improvisação e espontaneidade muito mais do que uma preparação, já característica da segunda.

Todas essas definições funcionam como ajuda significativa no meu processo artístico e na construção desse texto, pois apesar de não ter o propósito de colocar tudo em caixas, ou seja, expor, declarar e descrever cada termo/ação de forma limitada, acredito na importância de tomar consciência das nossas produções. Dessa forma encaro as minhas, aqui trabalhadas, como performances, independentemente de qual grupo elas participem ou de qual definição elas façam parte.

A relevância desse conhecimento também se encontra na mensagem e na interpretação, uma vez que todas essas ações tinham uma intenção, eu

procurava, por mais abstrato que fosse, dialogar e de alguma forma trocar com aquelas pessoas que ali passavam.

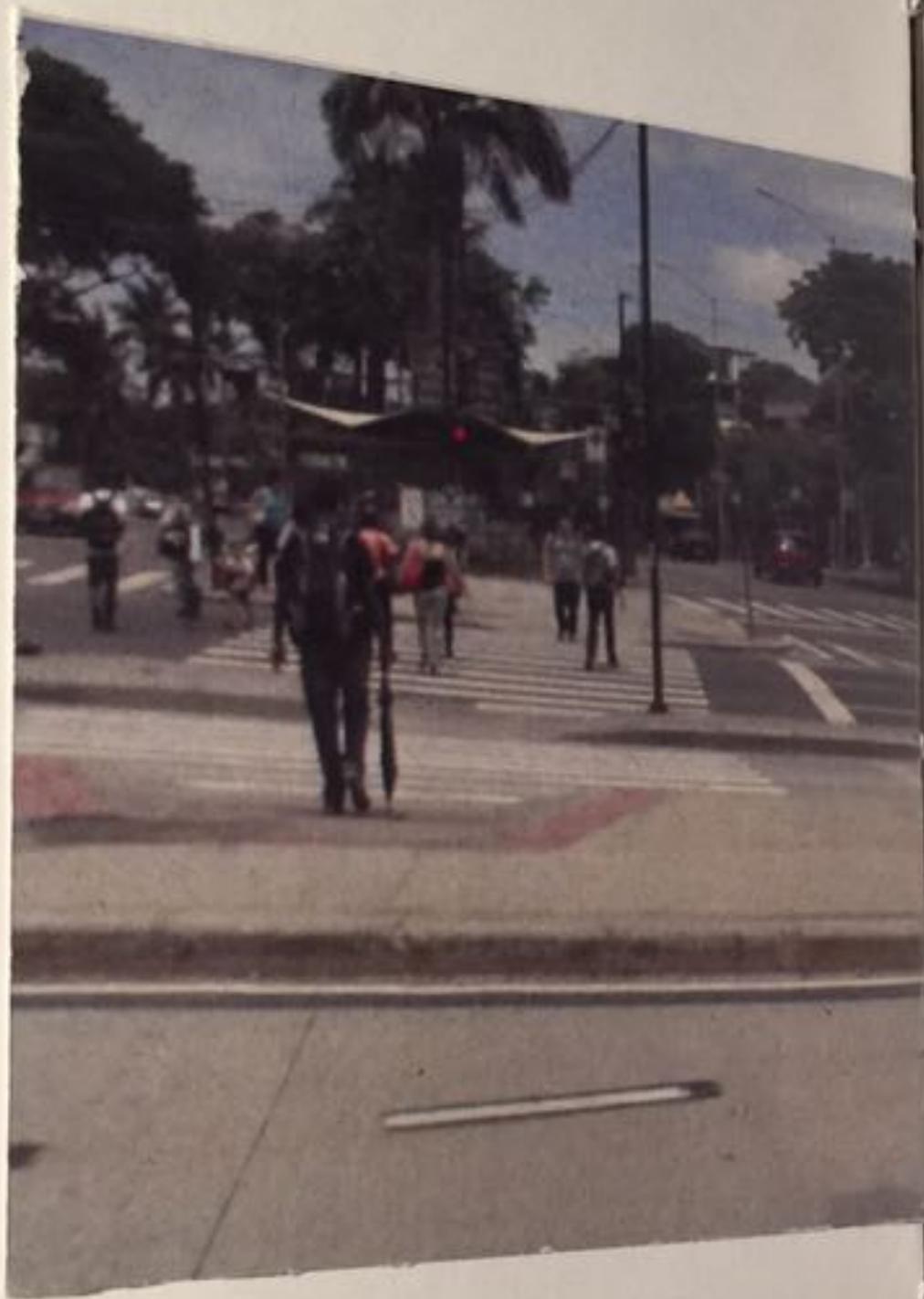
Interessante destacar o espaço em que essas performances foram realizadas. Todos os lugares apresentam algo em comum, o movimento, ou seja, sempre houve bastante gente e o espectador sempre foi involuntário. Um espectador involuntário não é aquele que se dirige a um local para ver o que está acontecendo, simplesmente se depara com aquilo no meio do fluxo de seu caminho natural. Creio que isso diz muito sobre a reação das pessoas, pois quando encontram algo diferente do que se espera diariamente, há uma ruptura do cotidiano.

O que percebi é que essa ruptura pode ser mínima e a reflexão inexistente, mas também pode ser grande, possibilitando questionamentos e quebras. Talvez seja esse o lugar em que habite a força da performance urbana, pois a partir do momento em que ela se torna geradora de indagações, ela cumpre com o seu papel transgressor.

A performance, nesse lugar espacial, desloca a noção de habitual, de normal, de previsível, ela

traz à rua novas formas de ser e pensar. Mesmo que seja na esfera do indizível.





CLUSIVA - PARA IR

de 2017. 19h41.

chuva e chuva traz
e. Queria eu estar
ube que o cheiro da
chama "petricor". Soa
"petricor". Por quê
e a tudo? "petricor" é
firo sentir do que
os 18 anos o que era
usava milhares de
za no mínimo cinco
o descrever esse
que o sublime perdeu
e ganhou um sentido.
ço, mais, em milésimos
de algo tão grandioso.
rdi um pouco, logo eu
nto nas palavras. Se

UMA MISSIVA INCONCLUSIVA - PARA IR AVANTE

RECIFE, 14 de Abril de 2017. 19h41.

Abril é tempo de chuva e chuva traz melancolia inerente. Queria eu estar perto do mato. Soube que o cheiro da chuva na terra se chama "petricor". Soa como sinestesia. "petricor". Por quê precisamos dar nome a tudo? "petricor" é poético, mas prefiro sentir do que falar. Descobri aos 18 anos o que era sublime, antes usava milhares de adjetivos, passava no mínimo cinco minutos tentando descrever esse sentimento. Parece que o sublime perdeu a força depois que ganhou um sentido. Agora nem me esforço mais, em milésimos de segundos falo de algo tão grandioso. Falo mesmo? Me perdi um pouco, logo eu que acreditava tanto nas palavras. Se palavra não dita vira câncer, hoje vivo na mediocridade de não ter um. Fico pensando nisto aqui, digo, essas páginas escritas, essa tentativa quase que desesperada de construir sentenças lógicas, de defender uma ideia, de procurar referências, referências, referências, referências... socorro! Livrai-me do egocentrismo da escrita acadêmica. Não é assim que falamos? Trabalho acadêmico? Não sei, mas me coloco

em xeque pois acredito que só consigo levantar de manhã pois alguma contradição habita em mim. Desconfio que não suportaria viver coberta de certezas absolutas. Então é isso, um pouco menos de angústia por favor, esse trabalho gera contradição em mim e talvez por isso cumpra com seu sentido existencial. Porque no final mesmo, nem pra biblioteca ele vai mais, vai ser em um mundo virtual. Que loucura!! mundo virtual. Prefiro nem entrar nesse mérito. Meus pensamentos vivem em mares bravios e todas essas páginas foram escritas debaixo d'água, por isso estão molhadas, rasgadas e amassadas. Que sorte a minha de ter a chance de lê-las, por um momento pensei em deixá-las debaixo do mar, ou seria rio? Enfim, não importa, o que importa é que pela primeira vez enxergo esse trabalho como sorte, talvez por isso somos obrigados a apresentar, dividir sorte é generoso. E bonito é aprender com outro.

Recife é mesmo um lugar engraçado, a chuva parou e o botão da panela de pressão foi acionado. Calor, calor, calor e um copo de café. Foram quantos ao longo desse curso? isso dá um ótimo tema de pesquisa antropológica, como a cafeína altera o desempenho acadêmico. Lembro que em uma das vezes,

entre copos de café, no meu segundo ano no curso de artes visuais, fui abordada por uma professora que me questionou acerca desse tal desempenho e o que eu, menina de tantos privilégios, estava fazendo ali, se eu sabia da minha responsabilidade como estudante de uma universidade pública. Uau, posso até ter achado um pouco antiético na hora, mas passei meses pensando se era mesmo merecedora daquilo. Não quero nem falar sobre meritocracia, o que conta é que naquele momento, me senti devastada. Então o que fazer? ou como fazer? Só pensava em como contribuir para a sociedade. Confesso que hoje bebo de outras interpretações, mas na época, todas as dúvidas fizeram emergir uma vontade. A performance já vivia dentro de mim, mas foi ali em que comecei a pensá-la como forma de arte potente.

De lá pra cá foram algumas, não muitas, mas o suficiente para apreender o mundo de outra forma. Talvez daqui a 5, 10, 15 anos, ache tudo isso uma grande besteira, mas não tenho medo de agora, é isso que importa. Importa fazer arte, importa fazer arte na rua, importa tentar dialogar com um outro diferente, importa falar do abstrato, importa falar sobre política, importa. E importa

também que essas portas estejam abertas. Dentro e fora da academia.

E fazer arte na rua é lidar com um público involuntário, que doideira perceber as pessoas. Algumas performances conversam mais, outra menos, sem muita questão. Quando há algo físico pra trocar as pessoas chegam mais, quando a ação é mais introspectiva, gera mais dúvida, quando é política, mais questões. E transpassa. Mas o ponto mesmo, é que percebi que todas elas movem, tiram do lugar, do lugar comum. O que isso contribui pra sociedade? não sei. Não perguntei. Mas tenho a impressão, quase certa, que algo muda. Muda não só nos possíveis questionamentos que aquilo visto gera, mas muda na ação, no espaço urbano. E sei lá sobre o tema ou a possível mensagem, sei que a arte na rua é toda ela política (e não somente lá). E política me atravessa, atravessa meu pai, minha mãe, minha irmã, atravessa Maria, atravessa Madalena, atravessa João, Renata, José, Inês e tantas e tantos que aqui estão. E tudo isto significa, significa que a gente precisava fazer algo. E algo é muito mais que essas palavras patéticas aqui.

Não quero ser hipócrita. Não é minha intenção e nem nunca foi deslocar o espaço acadêmico da sociedade - nem gerar a grande dicotomia entre o que se fala e o que se faz - por mais que algumas vezes ela faça isso sozinha. Ops, sozinha não! A academia é feita de pessoas, tipo eu, tipo você e a gente tem responsabilidade nisso. Eu sei. E sei o quão grata eu sou por ter entrado em tantos mundos aqui. E por mais que não aceite tantas práticas, metodologias e ideias, esse lugar me levou a esse texto, e isso, em mim, é grande (e pode ser grande pra outras pessoas também).

Não sei mais o que escrever pra essa inconclusão. Me recuso a ter que falar de resultados com a palavra resultados, sempre achei ela prepotente quando a leio em um texto. Se cheguei em algum lugar? certamente. Se esse lugar é um produto, um efeito, um fruto? talvez tenha a ver com isso e garanto que a semente plantada se encontra nas entrelinhas. Mas não venho por meio desta missiva justificar minha escrita, apenas dizer que acredito, por mais incrédula, neste tipo de produção, creio muito nas pessoas como também no texto. Acredito em gente que se dispõe, que dialoga, que se preocupa, que troca e que sorri.

Se a arte é política ela também mora no afeto.

- assim por dizer - fico feliz, quase reflexiva, pelo tempo. O tempo perdido/ganhado/escolhido. E se você, sentado em uma banca, cumprindo com uma obrigação acadêmica, está de saco cheio disso tudo, tudo bem. E aqui "me desculpe o tempo pelo tanto de mundo ignorado por segundo".

Avante.

Cecília

ação foi a
o quão
rava em
idade
de
es

COMO
NUM
CONTO

~~XXXXXXXXXXXX~~

fudeu.
tô apaixonada por tu.

ação foi a
o quanto
prava em
lidade
de
res
s

a (fé) to

Posso dizer que essa ação foi a primeira que me fez sentir o quão poderosa é a rua. Na época morava em Belo Horizonte, fazia mobilidade acadêmica na Universidade Federal de Minas Gerais. Um dos professores⁵ organizava todo ano um evento para os estudantes, o "Deriva", convidando suas alunas e alunos interessados em expor no Centro Cultural da UFMG, prédio antigo, localizado no centro da cidade.

2014 era o ano da oitava "Deriva". Eu e Rafael Vascon, também aluno em mobilidade, ficamos instigados a pensar algo para expor no evento.

Na época, morando longe, criamos o hábito de enviar cartas semanalmente, para amigos, familiares e conhecidos. Ambos já tinham apreço pelas cartas, mas lá, desenvolvemos a paixão. Então decidimos fazer uma instalação com todo esse material.

Instalação: Começo falando da instalação, pois a performance foi consequência dessa criação, porém realizada antes da abertura da exposição.

⁵ Professor Dr. Marcos Hill

A instalação continha basicamente cartas. Juntamos 50, 40 delas, cartas que tínhamos escrito, 10, cartas que amigos nos enviaram. Todas escritas em uma máquina de datilografar. Reproduzimos em xerox e no final o montante era mais de 500. Dispomos as cartas em fios de barbante, que formavam teias e por trás, sendo projetado na parede, um vídeo com cenas da cidade intercalado com músicas que fazem parte do imaginário romântico. Importante ressaltar que 100% do conteúdo das cartas se tratava sobre amor. Cartas de amor.

Foi durante a montagem que pensamos em levar essas cartas para rua. Por que não experimentá-las em praça pública antes de levar para a galeria? Foi essa a pergunta que nos tocou.

20 de Maio de 2014

Nos juntamos da Praça Sete de Setembro, centro da cidade de Belo Horizonte, com um enorme fluxo diário. Eu e Rafael nos posicionamos em uma calçada estreita, entre faixas de pedestre. Ele ficou em uma ponta e eu em outra, de forma que todos que estavam atravessando precisavam passar por a gente. Entre nossos corpos amarramos

barbante e nesses barbantes penduramos cartas, como um varal humano. Éramos os pilares desse fio. As pessoas tentavam desviar, passar por trás, mas a grande maioria se abaixava pelos fios. Sei que construir a imagem através dessa narrativa é complicado, mas basicamente é só imaginar duas pessoas, em pólos diferente, com uma linha entre elas. Para quem estava atravessando estávamos na horizontal.

Algumas pessoas pararam, observaram, outras leram e alguns foram agressivos, tanto com palavras, como fisicamente, puxando o cordão do nosso pescoço. Curioso foi perceber que algumas cartas foram levadas e de fato, muitos dos que passavam se interessaram pelo que estava acontecendo.

A ação teve duração de uns 30m e ao final desse tempo poucas cartas continuavam penduradas. Foi então que tivemos a ideia de colocar papéis vazios na instalação, se a recepção na rua tinha sido tão intensa talvez na galeria a troca fosse tão profunda quanto. A performance surgiu através da instalação, mas mudou nossa forma de exposição após a experiência vivida. E no fim trocamos mais de 300 cartas, mais de 300 cartas foram deixadas na nossa obra.

* A reação das pessoas foi muito clara, os que gostaram expressaram visivelmente, parando, lendo, tentando conversar conosco, mesmo a gente estando imóvel e calado. Os que não gostaram também enfatizaram o sentimento. Talvez esse movimento dos transeuntes tenha sido tão ativo pois estávamos em um lugar de incômodo, os apressados encontram no meio do caminho um obstáculos, os distraídos, um afago.

você que canta por lá
formosa, ditosa e bela
não deixe de olhar pra cá
ó linda moça singela.

cante cá o nosso amor
por lá fale de amizade
cá deixe abraços e flor
com grande sinceridade

fale de rama, roma e amor
decline carinho e bondade
não esqueça por favor,
que eu te amo de verdade.

moço de água salgada,
o mar, o amniótico líquido que nos abraça
com a grandeza do oceano infinito, é símbolo
gigantesco da nossa vida renovada, nas ondas
que embalam o ritmo do tempo.

incrível como as cartas de
amor se repetem, mas...

o amor nunca se esgota.

Qual o sentido da velocidade?

Qual o sentido da velocidade? Quando se mora em grandes cidades é impossível essa pergunta não vir à tona e foi ainda em Belo Horizonte que eu e Rafael tentamos transformá-la em performance.

Rafael, o mesmo amigo que realizou a primeira performance aqui descrita, morava comigo em Minas Gerais. Compartilhava-mos diariamente o caminho de casa para a universidade, em média 15 minutos. O prédio de Belas Artes fica no campus e a entrada principal é pela Avenida Antônio Carlos. Todos os dias tínhamos que atravessar essa grande avenida, sem passarela, apenas com dois sinais e uma faixa de pedestres.

Em 2013 a Avenida Antônio Carlos foi um dos cenários das manifestações de rua em Belo Horizonte, que eclodiram em São Paulo por conta do aumento das passagens de ônibus e se alastraram pelo resto do país. E nessa época, algumas pessoas caíram dos viadutos que circundam a avenida devido ao alvoroço causado pela truculência da Polícia Militar.

Em 2014, ano em que frequentei a UFMG, alguns estudantes foram atropelados logo na entrada na Universidade. Todos os dias fazendo esse caminho,

me perguntava como ainda não tinham providenciado uma passarela para aquele local, pois nessa avenida tão grande, tão movimentada, com carros tão velozes, nenhum pedestre estava protegido.

Pensando nessas questões eu e Rafael desenvolvemos uma performance que foi realizada na grande calçada que fica no meio da avenida, logo em frente a entrada da universidade. Essa ação além da reflexão, foi também uma homenagem aos que ali morreram.

02 de Dezembro de 2014

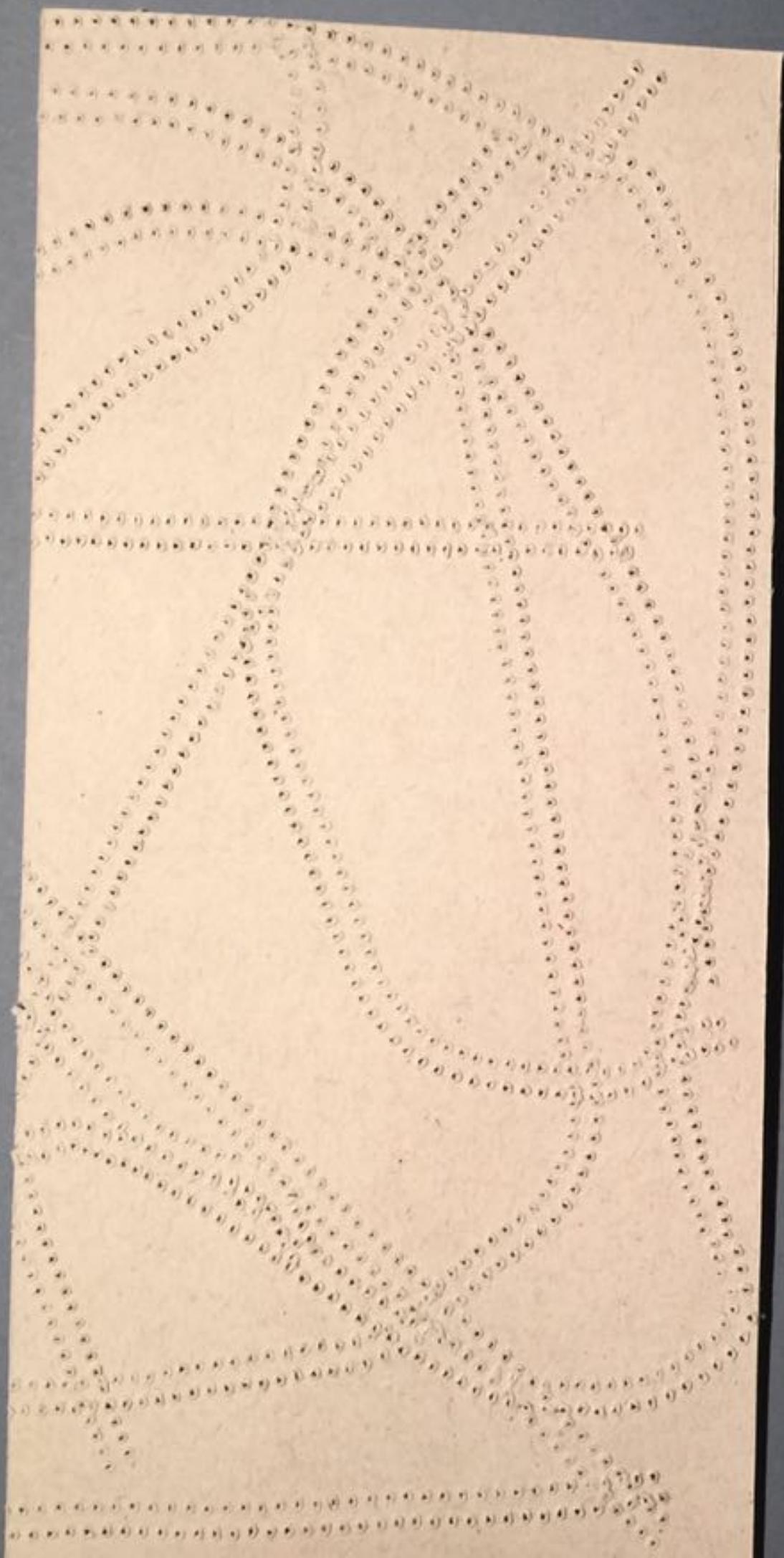
Às onze e meia da manhã nos posicionamos no local marcado e nos abraçamos. Durante uma hora, no sol de meio dia, ficamos ali, parados, abraçados. Amarramos dentro da nossa roupa nossos celulares e de cada um deles saía um fone de ouvido, os fones, com aproximadamente dois metros de fio, pousavam em dois bancos que se encontravam nas nossas laterais.

No meio de tanto barulho, de tantas buzinas, o fone abafava o som externo e reproduzia o pulsar de um coração. As pessoas que pegassem o fone podiam sentar no banco e contemplar aquela "música" por alguns segundos. E nós,

independentemente das pessoas que pegavam, continuávamos abraçados.

Após os primeiros vinte minutos um dos fones parou de funcionar - soubemos disso por relatos de amigos que acompanharam grande parte da ação. Depois percebemos com o registro, que a maioria das pessoas pegavam um dos fones e depois pegava o outro.

* O contato com os transeuntes não foi visual e mesmo com o sol escaldante, os 60 minutos em que passamos abraçados pareceu menos tempo. Não abrimos os olhos, não conversamos e não nos movimentamos, mas sentimos a força que aquilo estava sendo. Depois tivemos várias respostas, pois diversas pessoas que participaram, compartilharam conosco o quão especial aquilo tinha sido.



Corpo Urbano: Pele

Essa performance foi idealizada em Junho de 2015. pensava muito sobre as relações humanas, provavelmente esbocei as primeiras linhas para essa ação em alguma aula de filosofia existencial . Senti que era preciso pensar em alguma ação que evocasse a necessidade de se estar junto com outro; como a mudança social só é possível quando realizada em conjunto. Sobre esse aspecto e com tal motivação surgiu a ideia do Corpo Urbano: Pele.

A pele é o maior órgão do corpo humano e através das suas terminações nervosas somos capazes de sentir os estímulos externos, do toque às temperaturas mais extremas. Então comecei a pensar em algumas perguntas que gostaria de responder para recriar a pele e realizar a performance: *Como reproduzir a pele? O que fazer? Como tornar a roupa parte do corpo?*

Como reproduzir a pele?

Pensei em fazer um macacão de lycra que ficasse bem justo ao corpo, aparecendo todas as curvas e marcas. Ele não poderia ser transparente, pois segundo o art. 233 do Código Penal é proibida

a exposição de órgãos sexuais, dos seios e das nádegas em local público.

A cor escolhida foi a vermelha - vermelho aberto, cor de sangue - além de chamar a atenção é uma cor ficcional e neutra para a pele, visto que não existe entre os seres humanos pele cuja cor é vermelha.

O que fazer?

Decidi que a ação performática seria a costura dessa "pele". Então convidei Daniel, um amigo, para pensar e realizar junto comigo (Daniel é performer e trabalha com dança desde 2005). Estaríamos, os dois, vestidos com o macacão costurando uma roupa na outra, apenas com uma agulha. Eu começaria com a agulha já com linha e passaria pela "pele" dele, depois ele pegaria a mesma agulha e passaria pela minha "pele" e assim por diante. Tínhamos a pretensão de costurar todo o corpo, dos pés a cabeça, na intenção de criar um casulo.

O casulo representa, nesse aspecto, a volta, o retorno, o útero. No sentido que precisamos "voltar" ao casulo para então recomeçar. "Voltar", sobre esse ponto de vista, não significa anular todo o percurso percorrido, mas recordar certas

noções primordiais ao convívio humano, como a ética, o cuidado com outro e principalmente a conexão genuína entre homem/mulher e natureza.

A linhas representam a necessidade do retorno em conjunto, ou seja, só é possível voltar e se reconectar com a ajuda e presença do outro. Voltamos ao útero, mas, agora, voltamos juntos.

Foi preciso contextualizar e pensar ideologicamente sobre o que iríamos fazer, apesar de saber que na hora que acontece a ação cada transeunte apreende a performance de formas distintas. Porém, para nós, era preciso entender minimamente o que faríamos, pois dessa forma o corpo ganharia força.

Como tornar a roupa parte do corpo?

Com as roupas feitas começamos a pensar em uma forma de torná-las íntima dos nossos corpos. Não havia pretensão de usá-las apenas no dia da performance, pois queríamos, de fato, transformar o macacão na nossa própria pele e para isso precisaria existir certa intimidade.

Começamos então a sair no nosso dia a dia com tais macacões, dessa forma eles se tornariam comum a nós. Assim como, trabalharíamos o estranhamento do outro para com a gente, visto que a roupa

chamava muita atenção. Nas primeiras vezes houve uma certa vergonha, principalmente quando fui parada por um policial no trânsito para realizar o teste do bafômetro. Ele não conteve a surpresa ao me ver saindo do carro e durante a vistoria fez uma chacota discreta. Após esse fato e depois da terceira saída, não me sentia mais incomodada, é certo que sair com roupa antes da performance foi de extrema importância para a realização da ação final. Na verdade, percebemos que as saídas com a roupa já faziam parte de todo o processo performático, ou seja, a performance já estava acontecendo.

27 de Abril de 2016 (14h00 - 19h)

Quase um ano depois a performance aconteceu da forma final que foi pensada. Ocorreu no Largo da Encruzilhada e teve duração de cinco horas. O local escolhido foi bem discutido anteriormente e foi eleito por ser um ponto de cruzamento e entrocamento de importantes vias da Cidade do Recife, passa por lá a Avenida João de Barros, Avenida Beberibe e Estrada de Belém, além de convergir diversas outras ruas. No Largo também se

encontra o Mercado da Encruzilhada, com grande fluxo de comércio.

O dia que escolhemos foi bem atípico, pois estava para decidir se haveria ou não greve da Polícia Militar, sendo assim, o fluxo das pessoas foi reduzido.

Chegamos às duas horas da tarde, estávamos com uma roupa por cima do macacão que retiramos logo antes de começar, permanecemos por cinco horas até cumprir o que tinha sido acordado entre nós, costurar dos pés a cabeça, dessa forma, passamos as duas primeiras horas sentados e as três últimas em pé.

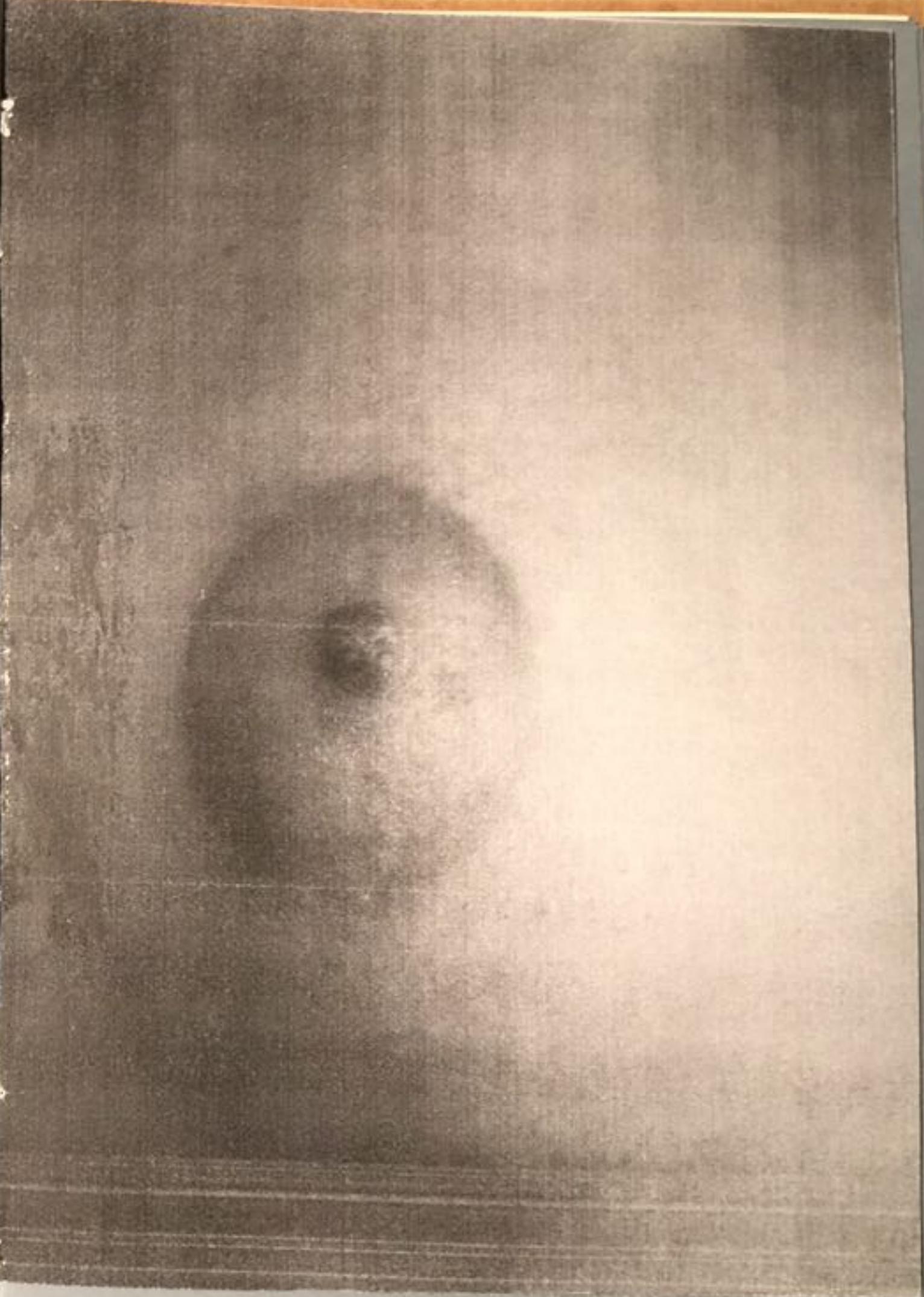
* O Largo é um lugar com bastante morador de rua e ambulante, esses foram os que acompanharam praticamente toda a performance, como também os que mais interagiram. As performances mais comuns nas ruas do Recife são as que envolvem o teatro, o circo e a dança, algo como o nosso, não é tão fácil de se encontrar na nossa cidade. Então a primeira reação das pessoas era perguntar se estávamos fazendo algo do tipo, seguido da pergunta do motivo de se costurar um no outro. Houve poucos xingamentos, mais curiosidade e incômodo por não entenderem do que se tratava.

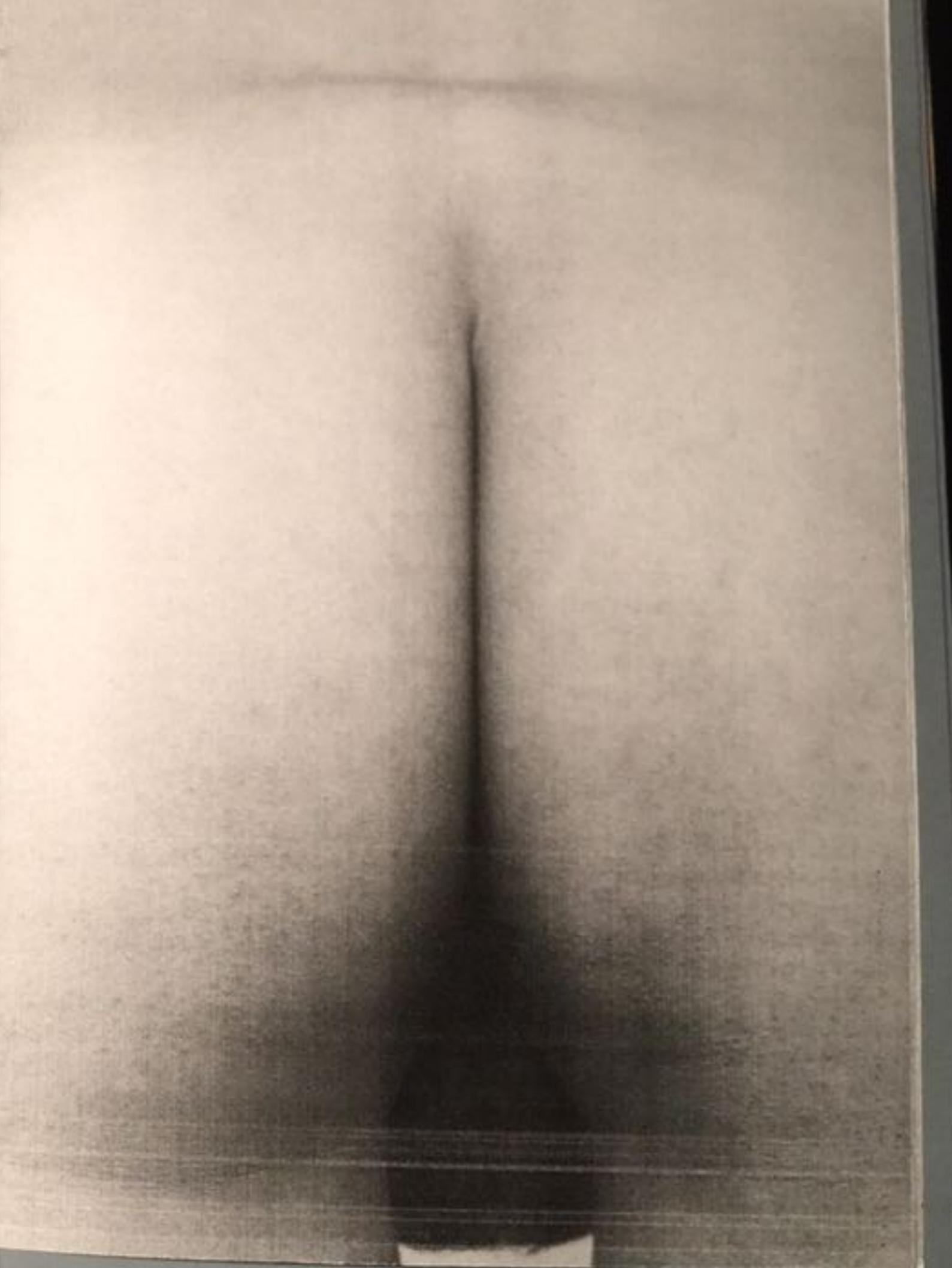
Dessa forma, percebo como afetamos um dia "comum" das pessoas que ali transitavam, a partir do momento que ocupamos o Largo e as provocamos. Muitos chegaram com o intuito de conversar, mas decidimos que nossa postura seria de poucas palavras, também não quisemos ficar totalmente apáticos as perguntas, então respondemos monossilabicamente algumas.

Quanto ao corpo foi uma grande prova de resistência, já havia feito outras performances no meio da rua, mas nenhuma de longa duração. Após um tempo notei que o corpo entrou quase que em modo automático, não sentia mais dores nas costas ou nas mãos, a real luta foi com a cabeça, que muitas vezes tentava boicotar.

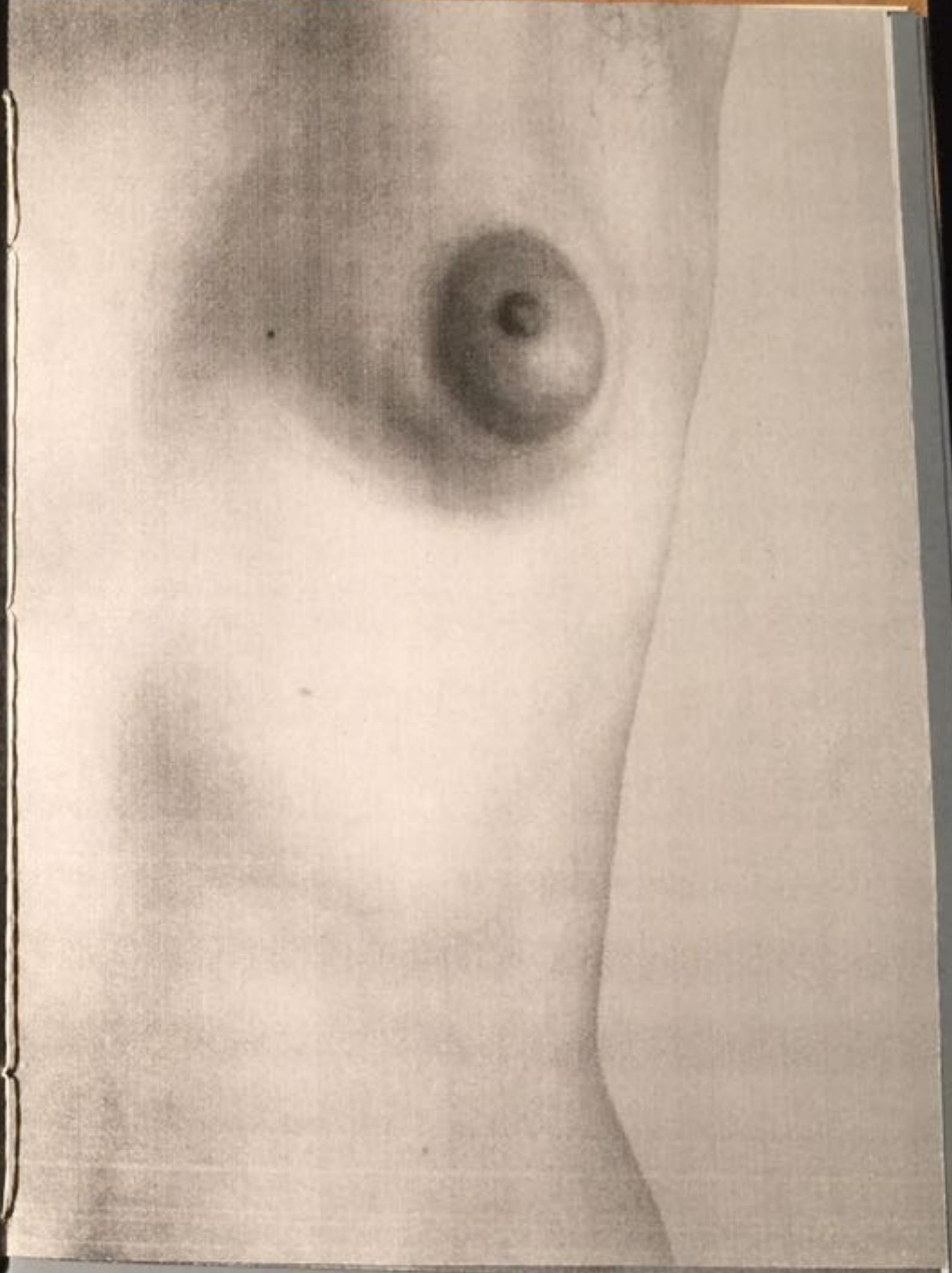
CONTÉM

CORPOS
NVS















Monóculo grátis. Contém corpos nus

Esse relato tem algo parecido com o primeiro, ele também se derivou de uma instalação. Então vou começar pelo início de tudo, pois mesmo diferentes as práticas estão completamente associadas.

Em Maio de 2016 participei do sexto Continuum, Festival de Arte e Tecnologia do Recife, na Torre Malakoff. O tema geral era privacidade e a minha instalação se chamava "Que Seja em Segredo".

Que seja em segredo: Escritos da devassidão nos conventos brasileiros e portugueses dos séculos XVII e XVIII é o título de um livro de Ana Miranda (2014), publicado na sua primeira edição em 1998. O livro traz poemas românticos e eróticos escritos por freiras durante esse período, evocando o ser afrodisíaco e libertário. A instalação projetou 300 monóculos fotográficos, pendurados no teto, com fotos eróticas dentro deles. As fotos remetiam a partes nuas do corpo, como peito, barriga, bunda, olhos, orelhas, pênis, vagina...

O monóculo é o buraco da fechadura, que abre espaço para um universo imaginativo. "que seja em segredo" teve o intuito de trazer a discussão

entre público/privado, pois ao mesmo tempo em que as fotos representam o que há de mais íntimo e privado, estão sendo colocadas em um espaço "público". Íntimo não é mais privativo, mas permanece ainda no universo do olho.

Esse espaço público, na instalação, não era a rua, mas sim a galeria, que nesse caso se refere a público como visitante. Então ao final da exposição senti necessidade de levar os monóculos, de fato ao público que transita nas ruas.

02 de Fevereiro de 2017

Fui para a Ponte da Boa Vista - a Ponte de Ferro - levando os 300 monóculos em uma bandeja com a placa "monóculo grátis. Contém corpos nus". Em 30 minutos os 300 monóculos já tinham sido levados.

Optei por colocar "contém corpos nus" pois, na rua, não tem como controlar quem pega e quem deixa de pegar. Não queria que uma mãe ou um pai ficassem revoltados porque seu filho pegou uma foto de um pênis, por exemplo.

Para a minha surpresa não houve nenhum tipo de reação negativa, ao contrário, as pessoas se tumultuaram em torno de mim. Pessoas de todas as

idades, jovens, velhos e crianças, ficaram curiosos com aquilo. Os com mais idades se impressionaram com os monóculos e ouvi muito a frase: "isso faz parte da minha infância". Alguns passaram muito tempo escolhendo a foto que queriam levar e quando não compreendiam a foto, perguntavam para o estranho ao seu lado.

* Interessante perceber que o conteúdo das fotografias não assustou, mas aproximou os que ali estavam. A curiosidade e a surpresa foi muito maior do que qualquer tipo de julgamento. Abertamente vi algumas pessoas falando sobre sexo e "opção" sexual no meio da rua.

Acredito que a palavra "grátis" no cartaz chamou mais atenção do que "corpos nus", pois alguns chegavam confirmando se era grátis mesmo e só depois se interessavam pelo que havia dentro.

Saí da ponte com um sorriso no rosto, os 30 minutos parada com a bandeja, foram 30 minutos de muita gargalhada e troca. Todos que passaram, minimamente, falaram sobre sexo e nudez. Se essa ação contribuiu de alguma forma para a quebra, mesmo que pequena, desse tabu, já me alegra imensamente.

ESTABELECENDO UM DIÁLOGO

AVV. **Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa.**

Disponível em:

<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>. Acessado em: 05 abr. de 2017.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 1993

BATAILLE, Gerorges. **O erotismo.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BONDIA, Jorge Larrossa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** Revista Brasileira de Educação, Rio de Janeiro, n.19, pp.20-28, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>. Acessado em: 25 de out. de 2016.

BUBER, Martin. **Eu e Tu.** São Paulo: Cortez e Moraes, 1974.

CAMINHA, Pêro Vaz. **A carta de Pêro Vaz de Caminha.** Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf. Acessado em: 11 de abr. de 2017.

CHARLOT, Bernard. **Da relação com o saber: elementos para uma teoria.** Tradução de Bruno Magne. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

COMTE-SPONVILLE, André. **Do corpo**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

FONTES, Adriana Sansão. **Amabilidade urbana**: marcas das intervenções temporárias na cidade contemporânea. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales. Universidad de Almería, Almería v. 2, n. 1, p. 69-93, 2012. Disponível em: <http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/fontes> Acessado em: 15 abr de 2017.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão; tradução de Raquel Ramallete. 27 ed, Petrópolis: Vozes, 1987.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4ed. São Paulo: Atlas. 2002.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. 4 ed, Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

JUSTIÇA proíbe Doria de apagar grafites sem consultar órgão do patrimônio. **O Globo**. 14 fev. 2017. Disponível em:

<http://oglobo.globo.com/brasil/justica-proibe-doria-de-apagar-grafites-sem-consultar-orgao-do->

patrimonio-20924018#ixzz4dtrmlsly. Acessado em: 20 mar. de 2017.

LEVINAS, E. **Entre Nós. Ensaio sobre a alteridade.** Tradução de Pergentino Stefano Pivato (coord). Petrópolis: Vozes, 1977.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção.** 2 ed, São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MIRANDA, Ana. **Que seja em segredo:** escritos da devassidão nos conventos brasileiros e portugueses dos séculos XVII e XVIII. 2 ed, Porto alegre: L&PM, 2014.

PALLAMIN, Vera M. **Arte urbana-** São Paulo: AnnaBlume, 2000

REIS, Alice. **A subjetividade como corporeidade:** o corpo na fenomenologia de Merleau- Ponty. Vivência, Rio Grande do Norte, n37. 2011. Disponível em: http://www.cchla.ufrn.br/Vivencia/publicados_layout.html. Acessado em: 12 mar. de 2015.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu do Corpo.** Rio de Janeiro: Achiamé, 1979.

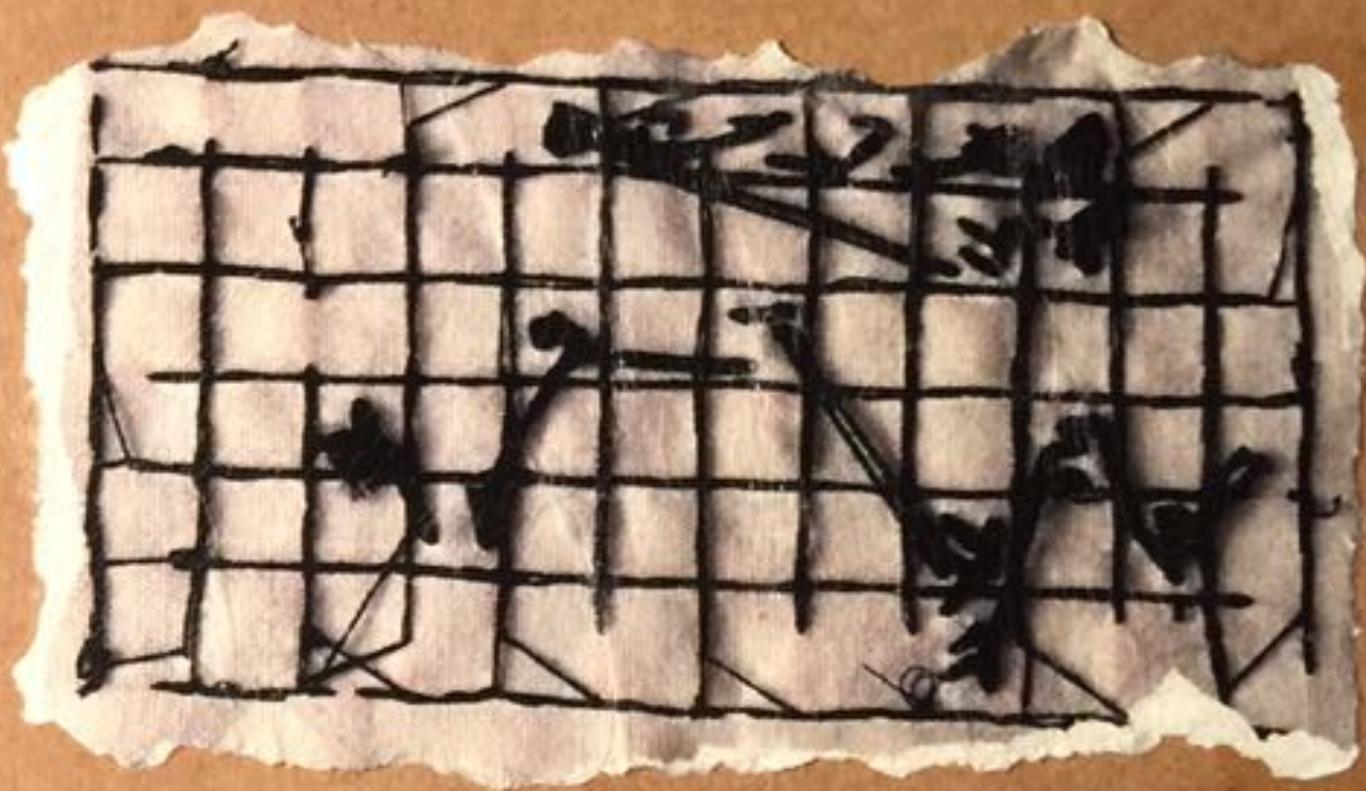
SCHECHNER, Richard. 2006. **O que é performance?**, em Performance studies: an introduccion, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51.

TRIPP, David. **Pesquisa-ação: uma introdução metodológica.** Educação e Pesquisa, São Paulo, v.

31, n. 3, p. 443-466, set./dez. 2005. Disponível em: <http://w0ww.scielo.br/pdf/ep/v31n3/a09v31n3.pdf>. Acessado em: 11 abr. de 2017.







Caminho para o sol

Uma travessia sobre (re)invenção

ARIANA NUALA REITHLER

Caminho para o sol

Uma travessia sobre (re)invenção

Trabalho de Conclusão de
Curso apresentado pela estudante
Ariana Nuala Reithler Pereira de Lima
à disciplina de Trabalho de Conclusão
de Curso II (2017.1), sob orientação da profa
Dra. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE TEORIA DA ARTE E EXPRESSÃO ARTÍSTICA
GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS - LICENCIATURA

Recife,
Junho 2017

Banca Examinadora

Profa. Heloísa Germany

Profa. Dra. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral

Profa. Dra. Maria do Carmo Nino

Profa. Dra. Renata Wilner

A abdicação de antigas certezas implica um confronto com os nossos medos mais antigos e profundos. A nossa consciência é sedimentada pela acumulação de convicções. Não podia ser de outro modo: temos que estar certos de que o que aprendemos é uma ferramenta segura para um mundo inseguro. Mas faz falta reconhecer o quanto nos tem valido a aceitação tranquila da incerteza. O mundo parece ser feito de regras.

Tudo indica que essas regras foram testadas e comprovadas como imutáveis e universais. Mas o mundo é feito também de uma parcela de caos, de contingência e de acaso. Ensinaram-nos a ter medo desse caos. Disseram-nos que esse caos era uma morada dos demônios.

Mia Couto (2016, p.5)

(...) as sementes eram meninos de pedra que nasciam por um bocado de água. Como se fossem pedras com tanta sede que se tornavam capazes de **inventar** a vida só para poderem beber.

Valter Hugo Mãe (2015, p.125)

Agradecimentos

Agradeço a tudo que brilha e vem a ser uma pequena fogueira no mundo. Em especial para quem me ensinou este olhar e me ensinou a ser alguém que queima através de sua sabedoria antiga, minha querida vovó Marlene.

Resumo

Este Trabalho de Conclusão de Curso tem como principal objetivo apresentar a investigação de um caminho de autoeducação através do que o filósofo Michel Foucault no livro "Hermenêutica do Sujeito" discorre sobre o cuidado de si. A proposta é questionar o exercício do cuidar, prioritariamente relacionado ao campo da saúde, e criar reflexões após experiências no contexto específico na área da saúde mental nos devires da arte/educação, do processo criativo e de ensino/aprendizagem durante o período de graduação. A pesquisa sobre o cotidiano é primordial para compreensão desta escrita, pois percebe o entrelaçar da arte com a vida. Aproprio-me de termos e inquietações provocadas por Suely Rolnik e Félix Guattari em "Micropolítica: Cartografias do Desejo", Nicolas Bourriaud em "Formas de Arte, Formas de Vida", Michel Maffesoli em "A terra fértil do cotidiano" e Francesco Careri em "Walkscapes: O caminhar como prática estética" buscando um mergulho em minha subjetividade. Ao atravessar esta trama, percebo o quão os afetos fortalecem as redes da saúde mental e são motores para a circunscrição da própria vida.

palavras-chaves: Saúde mental; modo de vida; produção de subjetividade.

Abstract

This Course Conclusion Paper has as main objective to present the investigation of a path of self-education through which the philosopher Michel Foucault in the book "Hermeneutics of the Subject" discusses the care of self. The proposal is to question the exercise of care, primarily related to the field of health, and to create reflections after experiences in the specific context in the area of mental health in the art/education, the creative process and teaching/learning during the graduation period. The research on the everyday is primordial for understanding this writing, because it perceives the interweaving of art with life. I avail myself of the terms and anxieties provoked by Suely Rolnik and Felix Guattari in "Micropolitics: Cartographies of Desire," Nicolas Bourriaud in "Forms of Art, Forms of Life," Michel Maffesoli in "The Fertile Land of Everyday Life," and Francesco Careri in "Walkscapes: The walk as aesthetic practice" seeking a dip in my subjectivity. In going through this plot, I realize how the affections strengthen the networks of mental health and are motors for the circumscription of life itself.

keywords: Mental health; way of life; production of subjectivity.

Siglas

APS - Atenção Primária à Saúde

AVAMED - Ambiente Virtual de Aprendizagem do Curso de Medicina

CAA - Centro Acadêmico do Agreste

CAC - Centro de Artes e Comunicação da UFPE

CAPS - Centro de Atenção Psicossocial

HUP - Hospital Ulysses Pernambucano

LABSHEX - Laboratório de Sensibilidades, Habilidades e Expressão

PBL - *Problem Based Learning* (Aprendizagem baseada em Problemas)

RAPS - Rede de Atenção Psicossocial

SUS - Sistema Único de Saúde

UFPE - Universidade Federal de Pernambuco

8	O caminho para encontrar o Sol
23	Pés presos
30	Estudo para o movimento
34	Pés soltos
46	Mapeando o escrever
57	Circunscrevendo o Sol
59	Referências

O caminho para encontrar o Sol

[Le soleil monte; le soleil descend. Au-dessus de notre petite planète, il décrit, semble-t-il, sa course, bien qu'en réalité c'est lui, nous le savons, qui est immobile et nous qui nous mouvons.]
1

Amin Kesser²

Aqui escrevo sobre o Sol, uma luz que se impõe todos os dias em cima de nossos corpos e é de um calor latente. Percebo ao encontrar o Sol através de meu olhar que a sensibilidade à luz não me deixa ver suas formas, mas o seu brilho é sentindo da maneira mais dura pela minha retina. O brilho do Sol continua a afetar meus olhos enquanto desvio o olhar para outro ponto, assim prossigo em um caminhar um pouco zozna até que o efeito do brilho passe. Tudo isso não dura mais do que vinte segundos. Porém reconheço *o jogo, do fogo das coisas que são. É o Sol, é o tempo, é a estrada, é o pé e é o chão*³.

O Sol está presente em todos os milésimos na existência humana, até na noite, quando empresta para a Lua sua luz. A troca acontece quando uma face da Lua está virada para o Sol, os movimentos da Lua em suas fases possibilitam a ampliação da luminosidade. Assim, o Sol afeta a Lua através de um **encontro**.

O encontro é o principal elemento para a geração de calor, para o reconhecimento dessa energia que pode ser através do Sol ou de qualquer elemento existente podendo afetar. Não é à toa que o astro cativou várias civilizações que exerciam suas crenças através de simbologias criadas a partir da observação dessa estrela que é

¹ Tradução: "O Sol sobe; o sol desce. Sob o nosso pequeno planeta. Ele descreve, parece, seu percurso, embora que na realidade ele é, nós sabemos que imóvel e somos nós que nos movemos."

² HERDEG, Walter. *The Sun in Art*. Graphis, 1968.

³ Trecho da canção "Força Estranha" composta pelo canto brasileiro Caetano Veloso (1942-).

preenchida por plasmas que se deslocam em sua superfície.

O Sol é o décimo nono arcano do tarô⁴, ele vem no baralho após as cartas da Estrela e da Lua. A imagem da carta no Tarô de Marselha contém duas crianças tocando uma a outra embaixo da grande estrela com seus raios bem definidos com finas linhas pretas que se alternam entre um amarelo ondular e um vermelho que mais parece uma seta a apontar para vários lados. As crianças parecem brincar em frente a um muro que segue na paisagem junto com pequenos raios solares que se aproximam de seus corpos. Aparentemente não vemos os sexos de cada criança, elas estão vestidas apenas com dois panos que cobrem suas genitálias e um colar vermelho em seus pescoços.

Observando esta imagem, reflito sobre o verdadeiro Sol existente na figura e concluo que, a energia solar não está presente no desenho do Sol que se encontra acima das crianças, e sim na relação que elas cultivam uma com a outra. O calor do toque e da possível brincadeira, como interpreta Sallie Nichols⁵ ao falar do Sol como uma *experiência*⁶ para ser desfrutada, sem escuridão, *simplesmente um novo modo de experimentar o mundo conhecido*.

O Sol foi um guia no meu percurso, vejo que sua energia está entrelaçada com o calor da experiência nos encontros e é o que me faz continuar caminhando. Encontros são relações de compartilhamentos que atuam no que é sensível e no que é complexo. São articulações dobráveis dentro de milhares de possibilidades. É ser contorcionista de um sistema muitas vezes enrijecedor que nos isola e não nos permite o caminhar.

Foi o andar e o observar que me fez entrar em contato com espaços

⁴ O tarô é um sistema de baralho que não se sabe ao certo quando surgiu, mas se constitui com os Arcanos Maiores (22 cartas) e Menores (56 cartas). As cartas que figuram os Arcanos Maiores trazem simbolismos em suas imagens, e os Arcanos Menores, são compostos pelos naipes tradicionais do baralho (moedas, espadas, copas e paus).

⁵ NICHOLS, Sallie. Jung e o Tarô: uma jornada arquetípica. 1995.

⁶ Notas sobre a experiência e o saber de experiência* Jorge Larrosa Bondía.

que discutem a saúde mental e perceber que este tema não estava atravessado apenas em paredes de determinados lugares, como o hospital psiquiátrico Ulysses Pernambucano, lugar que pesquisei, mas sim no cuidado diário que temos a cada encontro da nossa rotina.

O trajeto cotidiano também pode vir a ser um descondicionamento social e político, pois acaba acionando uma nova forma de interação com o ambiente, logo, o processo se torna emancipador. Francesco Careri, arquiteto, artista e pesquisador italiano, remete a *Land art*⁷ como um dos movimentos artísticos que proporcionou uma nova tomada de consciência sobre o ambiente. As intervenções dos artistas nos espaços provocavam novas formas de olhar os espaços que não eram antes notados, a ressignificação do próprio deslocar-se que se transformava em poética.

O caminhar foi indispensável na minha prática, ele me afastava do mundo tecnicista e funcional para um lugar de abertura de horizontes em que o movimento contínuo me dava mais provocações sobre o ambiente, essas indagações me faziam chegar até mim.

Pensar e andar são atos que estão entrelaçados, Herman Hesse em “Sidarta” conta a história do jovem Buda que nada mais faz do que caminhar para encontrar sua subjetividade. Uma maneira de resistência às pressões do mundo em que transformam nossas vontades em míseros produtos.

O percurso, o qual escrevo, pertence a uma vontade de não se isolar, o isolamento é contrário ao movimento, o caminhar é se expor ao atrito, é ir em busca de encontros e troca de energias, calores.

Minha vida se transformou para/na a realização deste trabalho. Perguntei-me muitas vezes, antes de saber o tema que viria a escrever,

⁷ Movimento artístico que surge na década de 60 colocando o espaço novamente em questionamento após o movimento minimalista, em que é singularizado por suas objeções que estavam na experiência do caminhar por paisagens, estas muitas vezes naturais, mas também urbanas.

se meu trabalho faria alguma diferença para alguém. Bem... até hoje não sei, mas ele começou com minhas percepções sobre o lugar que moro, dentro mesmo da minha casa e como eu poderia mudar hábitos e perspectivas do meu andar, respirar e o fazer no mundo através de práticas.

Minhas experiências anteriores: na experimentação da docência no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID); com mediação em espaços expositivos na Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ); e no Museu Murillo La Greca, despertaram em mim um olhar atento às ações de contato através do devir de educadora. As ações de contato são os encontros criados a partir de diálogos em que os sujeitos se apropriam dos espaços, preenchendo-os com seus gestos e/ou falas buscando o compartilhar. São encontros onde o conviver é a maior prática.

Acredito que esta entrega ao trabalho dentro de níveis tão internos podem gerar ainda mais uma desconstrução e uma (re)invenção de si, como diz Michel Foucault.

As primeiras razões para esta prática ser iniciada, talvez se encontre na esfera da disponibilidade, que para mim, se estende como uma técnica, um treino para se realizar arte, que seria, neste caso, o encontro através do diálogo.

Esse caminho não poderia ter sido traçado sem as experiências dentro de museus e galerias de arte contemporânea, onde aprendi sendo educadora que o diálogo é a chave mais potente dentro do universo. Assim, percebi que cada vez que me colocava como educadora dentro de um espaço expositivo, não poderia deixar de continuar exercendo o dialogar nos percursos de minha própria vida.

Entendendo a mediação como uma maneira de se colocar no mundo, sendo este um lugar onde atravessamos e também somos atravessados, percebi o ato criador, que às vezes é por demais ignorado, da chamada

mediação.

Educadores criam imagens. É preciso falar por si só. Isso é arte contemporânea, um espaço de generosidade em que há posicionamentos, silêncios, falas, gritos, denúncias, dúvidas, ecos... experiências.

[...]Levar uma experiência e compartilhar com o coletivo, num ato de generosidade. Deixar algo de si, como herança, para ser encontrado por alguém que nem conhecemos. (COUTINHO, NAKASHATO, LIA, ARANTES; 2008, p. 1394).

A conversa vem como um momento alquímico, entre os participantes, é um momento de permutação entre quem ensina e quem é ensinado, se perdendo então a consolidação da hierarquia. Neste caso, o que acontece é uma possibilidade de perspectivas diversas onde a partir da brecha, do silêncio, do não dito e principalmente da escuta se revela o ainda não exprimível.

O educador em uma exposição é aquele que serve como ponte, é alguém que sabe que não dará as respostas, mas sim, será o próprio barco para que outras pessoas possam chegar no seu próprio caminho. É uma atividade que não pode ser exercida apenas dentro das horas de trabalho, pois se perde se não é feita com presença e integração. O educador afetado sabe que o que impulsiona sua criação é a vontade de relacionar-se.

A experiência como educadora me fez buscar outros espaços durante a graduação, logo pude participar como arte/educadora no Hospital Ulysses Pernambucano (HUP) da residência artística de Ana Lisboa (professora de Gravura do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da UFPE), que tinha um projeto de extensão: “Ano 2: Arte e Conexões Psíquicas” que aconteceu no período de 2015.1, coordenado por ela e apoiado pela Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal de Pernambuco.

Entrei no projeto com mais três estudantes mulheres, a maioria da

graduação em Artes Visuais e apenas uma estudante intercambista de psicologia. Juntas com a profa. Dra. Ana Lisboa, passamos a ir ao HUP com objetivos de intervir no hospital como forma de contribuir para saúde mental daqueles que eram usuários do local. O nosso foco era desenvolver a gravura, o desenho e a pintura como meio de expressão artística.

Durante o projeto estávamos no HUP nas manhãs dos dias de sexta-feira durante metade do semestre de 2015, nos encontros ficamos no Centro de Atividades Terapêuticas (CAT), lugar dentro do hospital onde aconteciam oficinas oferecidas para os usuários. Lá era o ambiente de produção de Ana Lisboa que trabalhava em seu processo artístico, enquanto os usuários também mergulhavam em suas produções próprias através de materiais que eram disponibilizados.

A travessia entre as instituições: UFPE e HUP, fizeram-me enxergar a contradição de ser indivíduo e estar vivo. Indo para o viés teórico, vemos em Deleuze, a concepção de indivíduo que se cria a partir de uma necessidade social de produção e consumo, este indivíduo não reconhece os espaços que faz parte, apenas transita entre eles com um movimento circular onde não tem fim e nem outras perspectivas, então *o indivíduo não cessa de passar de um espaço fechado a outro, cada um com suas leis: primeiro a família, depois a escola, (...) depois a caserna, (...) depois a fábrica, de vez em quando o hospital, eventualmente a prisão, que é o meio de confinamento por excelência* (DELEUZE, 1992, p. 219).

Como viver sem calor? Caminhantes em um trajeto seco, condicionados a não respirar os afetos, a apatia. O frio atravessado entre os corpos. Como circunscrever a própria esfera em tais condições?

Alimentei questões que foram sendo geradas durante este período.

Afirmações como: *Elx é anormal!* e *Elx precisa aprender!* Questões que ouvi em diversos contextos durante a vida, borbulhavam em mim. Essas frases soam como palavras de ordem e violência em que a imposição e a ignorância acompanham uma vontade que parece ser a de querer ajudar o outro, mas são criadas dentro da perspectiva de tornar o outro aquilo que se quer. Condensar paixões.

Paulo Amarante, especialista em saúde mental e pioneiro no movimento brasileiro de reforma psiquiátrica, ao retomar o termo alienação mental comenta:

Mas o que significa alienação? Alienação mental era conceituada como um distúrbio no âmbito das paixões, capaz de produzir desarmonia na mente e na possibilidade objetiva do indivíduo perceber a realidade (AMARANTE, 2007, p.30).

Este conceito, usado no séc. XVIII, traz o alienado como aquele que não sabe lidar com suas paixões, aquele que tinha em sua presença algo de obscuro para a sociedade. As instituições nasceram para tratar das pulsões que nos movem. Para dar lugar ao medo de vir a ser um apaixonado, proibindo o direito de entrarmos em movimento exercendo **vontades**.

Chegar ao hospital me colocou em confronto com tais inquietações e os afetos gerados durante este período. Procurei compartilhar as questões mais latentes em duas disciplinas na UFPE. A primeira com a Profa Dra. Oriana Duarte, na disciplina CORPO & AMBIENTE II: Modos de vida e estética de existência (2015.2), do Programa de Pós-Graduação em Design, que cursei como ouvinte, a qual nos debruçamos sobre a obra do filósofo Michel Foucault, não apenas teoricamente, estávamos a perceber e escrever nossa própria existência. Como estou agora, como escrevemos sempre. Sejam linhas tortas ou rabiscos.

Outra disciplina que foi essencial para construção do meu percurso: “Formas de Arte, Formas de Vida”, ministrada por João Vale,

no curso de Cinema que provocava a circunscrição da nossa própria esfera de vida. As aulas mesmo em ambientes acadêmicos reagiam em mim como mais uma maneira de ir encontrando meu próprio propósito. Atrélava toda teoria acadêmica às práticas em meu dia-a-dia, a filosofia conceituada era só mais um dos elementos para conseguir investir na busca da (re)invenção, uma retomada para si. Os rituais feitos ao acordar, ao escrever, ao comer, ao andar, ao falar, ao ouvir, ao alongar, ao dançar, ao sonhar foram mapeados em uma primeira deambulação psíquica⁸, em que vaguei em mim mesma, sobre meu eu.

Então, após a finalização do projeto de extensão, passei a ir ao Hospital Psiquiátrico Ulysses Pernambucano (HUP) como escolha de lugar para realizar a prática de uma disciplina: Estágio Curricular em Artes Visuais 3, sob orientação da Profa. Dra. Vitória Amaral. Andava da minha casa para o Hospital Ulysses Pernambucano, cerca de meio quilômetro, continuei este trajeto durante as tardes de quinta-feira no período de 2016.1.

Assim, este período no primeiro semestre de 2016, aconteceu durante as tardes de quintas-feiras, entre as 14h e 17h, nos meses de março, abril e junho em que fiz pequenas intervenções buscando recriar minha relação com aquele espaço, estudar o meu próprio olhar para construir novas caminhadas após uma gestação de sensações.

Durante este momento deambulei pelo HUP, conhecendo cada pessoa que quisesse conversar comigo, era uma proposta muito simples: ouvir antes de falar. Eu, Ariana Nuala, fui parar em um hospital psiquiátrico na cidade do Recife. Entrei como arte/educadora no projeto de extensão da professora Dra. Ana Lisboa em 2015.1 e fiquei com muitas questões. Não conseguia solucionar. Essa experiência tomou uma dimensão que precisava ser melhor discutida e ampliada, precisei

⁸Uso o deambular aqui como ação que explora um trajeto, aqui trago o minha própria mente como espaço à ser percorrido.

de mais informações sobre as Redes de Atenção Psicossociais. Informações que eu não tinha.

Meu processo de criação foi o de encontrar uma cartografia de saberes sobre saúde. Foram essenciais minhas conversas informais e cheias de acolhimentos em todos os encontros que tive. Usuários, amigos, artistas, professores/as, técnicos/as, estudantes, visitantes, todos os colaboradores foram importantes na minha busca por saberes.

Alguns nem sabem, mas me educaram sobre pontos que por barreiras disciplinares se tornam distantes. Joseph Beuys dizia que a arte está em coisas simples. *Conversar é uma obra de arte*⁹. O ato de criação e de cuidar se manifesta pelo invisível para Beuys, eles estão inseridos na linguagem e no pensamento, passam por gestos e ações. Não se sabe a proporção destes, não se trata de medir a eficácia da afetação, mas sim de fazê-la. Isto já é mover.

Criei roteiros diários que eram executados por mim antes de cada ida ao hospital, eu me preparava cotidianamente para desnudar-me entre aquelas paredes. Os roteiros sofriam modificações à medida que os encontros no HUP despertavam novas inquietações. Os usuários me ajudavam a construir estes planejamentos, pois as bases destes eram os diálogos que edificamos.

Percebi que a construção destes momentos eram como rituais que serviram como eixo para meu próprio processo terapêutico, uma dessas ações era “cheirar uma flor e apagar uma vela”, em que eu tramava respirações em vários ritmos por cerca de uma hora. Esse processo foi iniciado a partir da fala de um usuário que narrou a prática de sua professora nas séries iniciais escolares que repetia “cheirem a flor e apaguem as velinhas” para as crianças, utilizando esta fala como possível método de ensinar às crianças não seria a consciência de seu

⁹ BEUYS, Joseph. Cada homem um artista. Porto: 7 Nós, 2011.

próprio respirar.

Libertando a linguagem da obrigação de significar este fazer, interessei-me somente pelas relações que estavam sendo construídas e experienciadas. Fortaleci meu andar lembrando dos rituais de alguns artistas que me arrebataram como o sol do meio-dia.

Lygia Clark faz parte deste grupo de artistas, como também outros artistas como Marina Abramovic e Piero Manzoni, que propunham em sua travessia na arte/vida com a presença da consciência de si, assim percebem a arte como um espaço de intermediações, onde se pode participar do real e ao mesmo tempo se pode alterar, agindo de maneira política e social, entre os rizomas possíveis e desconhecidos. A ação artística pode ser a fratura na sociedade onde este se insere, poderá ser a crise que talvez não seja compreendida, mas também será potencializadora.

Marina Abramovic, artista sérvia, veio ao Brasil em 2013 em uma caminhada à procura de encontros que a fizessem entrar em um período de gestação, quando se está neste momento é necessário dar a luz para que aquela energia não se dissipe.

No documentário Espaço Além¹⁰, acompanhamos o encontro da artista com a xamã Denise Maia, ao assistir este momento compreendo este rito como espaço de estudo da própria artista sobre si mesma, assim como a Papisa que está na imagem da carta do tarô que está em contato com objetos que fazem parte de sua simbologia. Por exemplo: o livro que a sacerdotisa carrega na mão que simboliza seu conhecimento atento em uma leitura quase meditativa.

Abramovic mergulha em um ambiente onde a xamã oferece elementos ao corpo da artista, quase como os objetos relacionais de Lygia Clark, e que estas peças fazem parte do conjunto que provoca Marina a

¹⁰ Documentário dirigido por Marco Del Fiol lançado no Brasil em 19 de maio de 2016.

ressignificar marcas de sua vida.

Na genealogia da arte, vemos que esta, vem se reinventando desde sempre. Os artistas, conscientes de seus gestos nos preenchem com seus discursos sobre a vida, um deles, foi Piero Manzoni, em uma nova concepção artística escreveu no manifesto *A arte não é a verdadeira criação*, em 1957. O real lugar do sentido criador, segundo Manzoni, se encontra na vida, na percepção de si mesmo, na auto-avaliação e nos diz sobre o processo de eliminação do que não é útil e que a partir desse descarte consciente conseguimos atingir o que é originalmente humano. O autor diz que a nossa natureza se manifesta e cria. Logo, esse processo de auto-análise nos permite entrar em um novo espaço, o espaço de liberdade.

Manzoni (1933-1963), artista italiano que morreu ainda jovem, teve em vida uma postura crítica sobre os excessos que existem no mundo, a quantidade de informações que ainda é consumida e que é afirmada de forma exacerbada por todos. Em seus trabalhos, Manzoni utilizava o mínimo possível de matéria, tentando encontrar uma estrutura base na vida.

Em seus trabalhos, Manzoni, anunciava uma crítica ao sistema cotidiano maquínico, ambiente hostil que cria corpos sem vida, caminhantes que não reconhecem seus trajetos de vida. Portanto, a crítica a uma sociedade que descarta subjetividades e constrói padronizações e ritmos tendo como base o consumo de materiais, muitas vezes inutilizáveis. Uma vida sem calor.

Então, dentro deste deslocamento do próprio lugar onde se vive, os artistas contemporâneos, em sua própria jornada como Lygia, Marina e Manzoni, conseguem praticar o exercício da contemporaneidade. Estes, inserem outros olhares sobre aquilo que é vivido; entretanto, este deslocamento não os fazem (des)situar a noção de sujeito do seu

próprio espaço: é, mutuamente, sobrepor ao próprio espaço. Portanto, o *artista contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro.* (AGAMBEN, 2009, p.62).

Escrevo para compreender o processo de aprendizagem que passei durante os períodos entre 2015.1 e 2016.2, em que estive mergulhada na área da saúde mental. O calor nada mais é do que a troca de energias, entre este compartilhar. Faço uma análise do meu próprio caminhar em que as práticas são o fio condutor.

Logo, este texto é sobre a travessia, o caminho, a escrita, os olhares e tantas outras formas de inquietações e dúvidas sobre este período em que me aprofundei sobre os contextos históricos, sociais, de afectação do corpo, da mente e da *alma* na saúde mental.

Como guias do meu percurso, como placas de trânsito que nos norteiam nas estradas quando viajamos de um lugar para outro, trago os arquétipos do Antigo Tarô de Marselha que foram essenciais para uma meditação interior sobre tantos tremores externos, como instrumento para ampliação de devaneios, estes que são tão importantes durante meus escritos e minhas percepções.

O Tarô se apresenta no texto através de seus arquétipos que complementam capítulos e subcapítulos ao longo da escrita. A minha relação com o tarô é como instrumento que conecta todos os pontos da pesquisa e o mergulho em um processo criativo, *uma busca psicológica profunda* como comenta o artista Alejandro Jodorowsky em um vídeo¹¹ sobre seu estudo das cartas de tarô.

Dentro disto, desmistificando a relação que as cartas tem com “adivinharem o futuro”, mas sim sua função de trazerem figuras simbólicas que através de uma leitura imagética nos colocam frente às questões do presente. Além de ser um objeto que aparece no íntimo das

¹¹ O Tarô - Alejandro Jodorowsky - Legendado PT. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CTms5-IZj_U>. Acesso em: maio 2017.

minhas lembranças de infância com o baralho que existia na minha casa, o qual uso até os dias de hoje, parecendo que apenas eu tinha acesso a ele.

No período de 2015.1 até 2016.2 achei que estava investigando o Hospital Ulysses Pernambucano, o processo de medicalização, a estrutura manicomial que dava espaço para uma emergência psiquiátrica, como era o tratamento, como a arte estava inserida neste contexto e como a arte poderia tornar-se presente e participante. Porém parafraseando um amigo: *Não foi o Ulysses, ou seja, o espaço, que Ariana foi pesquisar; na verdade, ela foi pesquisar a si mesma.* Foi exatamente o que encontrei: A mim.

No capítulo **Pés presos**, que segue após esta introdução, escrevo sobre dois exercícios o de autoavaliar-se e o do cuidado de si, seguindo as ideias do filósofo Michel Foucault, ao me confrontar com a experiência no Hospital Ulysses Pernambucano. Este período se tratou da observação do ambiente e de minhas sensações, me permitiram seguir na busca por mais encontros, é também um momento de interrogação que dá brechas para a criação ética, poética, política e estética.

A conexão entre o meu fazer e a prática dos artistas contemporâneos não pode ser ignorada, pois como estudante de graduação na Licenciatura em Artes Visuais me sustento do fazer de artistas que me inspiram e a arte se faz necessária em um mundo em que é deveras cheio de controle e isolamentos. Assim, no capítulo **Estudo para o movimento** compartilho do meu processo de (re)invenção no Hospital Ulysses Pernambucano em 2016.1 entrelaçado às ações dos artistas Piero Manzoni, Lygia Clark e Marina Abramovic.

Durante a graduação fiz escolhas sobre os lugares que passei, no quarto capítulo **Pés soltos** narro minha inserção no curso de Medicina da Universidade Federal de Pernambuco no Campus Agreste na cidade de

Caruaru. Este momento de viagem foi quase um retiro em que sai do meu lugar comum, o curso de Licenciatura em Artes Visuais, para atravessar as fronteiras da transdisciplinaridade em um curso da área de saúde.

Precisei me distanciar do Recife e do meu curso para aprender através de um outro olhar e, nesse processo, fiz mobilidade para o curso de Medicina onde pude durante o semestre de 2016.2 estudar o módulo de “Problemas Mentais e do Comportamento”, como estudante de graduação e ser monitora do “Laboratório de Sensibilidades, Habilidades e Expressão” (LABSHEX) com supervisão da professora Heloísa Germany.

O exercício que tento fazer aqui com a escrita é costurar os fragmentos vividos, colocando-me na criação de um relato sobre ser. No quinto capítulo **Mapeando a escrita** recorro aos dispositivos para esta investigação, às cadernetas pessoais, aos relatórios, aos sonhos e às memórias que cultivei durante este período para tentar criar escritos com a essência de minha experiência.

A construção deste texto buscou trazer reflexões do meu cotidiano. Tarefa árdua e cheia de incertezas, momentos tempestuosos e intempestuosos. A relação de verdade durante a escrita é uma tentativa de construir uma coerência ao existir, é tornar *ethos* (caráter). Pude perceber que essa tomada de responsabilidade, talvez possa chamar assim, é o que Plutarco diz sobre a função etopoiética quando colocamos na escrita algo que transforma na nossa forma de ser, não a separação entre a verdade e o que sou.

Para isso procuro a *escrita de si*, elemento da filosofia antiga estudado por Foucault, para investigar hábitos próprios em minha singularidade e focar na produção como pesquisadora. Aqui não me coloco como artista, arte/educadora ou estudante de graduação, mas sim

em um lugar de pesquisadora da vida e que exerce a curiosidade na vontade de viver. A pesquisa então se torna um processo de *compreensão*¹², onde todos esses devires deixam de estar separados e se unem reconhecendo o todo e sua complexidade.

Por fim, faço o caminho de volta, percebo que após tantos encontros pude ser incendiada pelos sóis que atravessei. No último capítulo **Circunscrevendo o sol** finalizo a escrita compreendendo que são os afetos que criam as vontades mais pulsantes no nosso criar.

Os corpos celestes estão em conjunto, assim como as estrelas em constelações, quando teremos consciência da trama que nos liga? Falar de saúde e arte é construir fios, esse trajeto é banhado por calores e suor.

¹² Texto *A terra fértil do cotidiano* do filósofo francês Michel Maffesoli extraído da revista **Fameco**, v. 15, n. 36, p. 06, 2008.

Cum prender é tomar aquilo que fora separado, mas, no caso do ensino universitário, permanece a lógica da separação. O desafio metodológico é ter capacidade de tomar os elementos da totalidade social, e essa compreensão só pode funcionar a partir do, já mencionado, *coup d'oeil*.

Pés presos

[O caminhar condiciona a vista e a vista condiciona o caminhar a tal ponto que parece que apenas os pés podem ver.]

Robert Smithson

Paulo Amarante traça caminhos sobre a história do campo da Saúde Mental em que comenta sobre as transformações que ocorreram na percepção desta área, assim o médico fala sobre a mudança de profissionais e saberes que abarcam este espaço dando possibilidades para profissionais além da área da saúde se tornarem participantes nas questões referentes ao trabalho prático neste campo. Essas mudanças tiveram seu fortalecimento com o novo paradigma que se refere à prática da psiquiatria, a Reforma Psiquiátrica.¹³ Assim, a Saúde Mental se tornou um ambiente complexo com espaços plurais e transversais dos saberes. Essa é a proposta que ganhou uma proporção teórica e que ainda tem fragilidades no contexto prático, pois o ato de *cuidar* ainda está relacionado ao olhar positivista e dualista, que enxerga doença e saúde, como gesto institucionalizado, em vez de ser algo intrínseco ao seres.

Segundo, Leonardo Boff o cuidar é a essência humana, vem antes de qualquer outra moral:

O que se opõe ao descuido e ao descaso é o cuidado. Cuidar é mais que um *ato*; é uma *atitude*. Portanto, abrange mais que um *momento* de atenção, de zelo e de desvelo. Representa uma *atitude* de ocupação, preocupação, de responsabilização e de envolvimento **afetivo** com o outro. (BOFF, 2013, p. 37)

Os rótulos, as classificações, o gostar e não gostar são constantes divisores entre as possibilidades de afetos, eles impedem o afetar-se e concluem muitas vezes que existe um lugar para cada ação.

¹³ Proposta do italiano Franco Basaglia (1924-1980) de uma sociedade sem manicômios.

O cuidar, ato talvez mais difícil por ter sido esquecido, sofre as consequências desta medida social em que os saberes institucionalizados são aqueles únicos a terem força de ação sobre algo tão significativo quanto o ato de amar, em minha percepção, aqui, sinônimos.

Os afetos parecem estar intimamente ligados à relação de cuidar, como o cuidar é também troca de experiências. A passagem ocorrida ao afetar-se não se limita apenas entre dois corpos ou mais, mas se cria também na intimidade do cuidado de si. Chama-me atenção a carta doze, o Enforcado, no Tarô de Marselha¹⁴ que traz a imagem de alguém que foi condicionado a estar no lugar que preenche.

O homem na carta parece impossibilitado de qualquer ação, ele foi paralisado, quase sem movimentos, pendurado pelos pés com a cabeça voltada para terra, resta ao homem apenas observar e avaliar o espaço ao seu redor entre duas árvores que tiveram seus troncos cortados, perceber seu lugar no mundo.

A carta é um chamado para uma autoavaliação, a avaliação aparece para mim como primeiro ato de cuidado, é um momento de religare, uma conexão entre si e as sensações vividas. Os pés presos simbolizam para mim uma reconstrução do olhar. Estar de cabeça para baixo simboliza um rompimento com seu próprio fazer, a paralisação vem como um estado de pausa em um ritmo acelerado após muitas ações. Parece que sempre sabemos para onde vamos, é um momento o qual a luz do Sol se vai e a nossa bússola interna quebra, é um encontro que existe apenas dentro de uma reflexão interior, após uma percepção do mundo. Afetar-se com a própria experiência vivida.

Neste momento atravessei páginas do livro “Hermenêutica do

¹⁴ *Tarô de Marselha, um dos mais velhos desenho que hoje se encontram à nossa disposição. [...]A versão de Marselha preserva, de um modo geral, o tom e o estilo de alguns dos desenhos mais antigos. (NICHOLS, 1995, p.22)*

Sujeito” do filósofo Michel Foucault e encontrei a sua leitura em uma de suas aulas no College de France do diálogo entre Sócrates e Alcibíades em que Sócrates indaga a vontade de Alcibíades de governar os outros (governar a sua *pólis*) mesmo sem se dar conta do que é real necessário para o exercício de governar. Na concepção de Sócrates, ele teria que reconhecer a sua própria ignorância e *cuidar de si* antes de querer governar os outros.

Senti-me como Alcibíades, em alguns momentos, desejando algo, mas sem ter a consciência do que aquele algo afetava (em mim) e iniciava em mim. Era impossível falar de questões macros e ignorar como a experiência de estar no Hospital Ulysses Pernambucano penetrava meu íntimo.

No diálogo entre Sócrates e Alcibíades, o filósofo indaga para o homem Alcibíades sobre seu processo de educação e faz parecer que os processos pedagógicos não proporcionam muitas vezes o cuidado de si. Este só é feito através do *inventar* olhando para dentro, assim como a prática artística.

Não faço uma crítica à prática pedagógica, mas sim, ao poder capitalista que invadiu nosso pensar, o no nosso psíquico, os gestos e os hábitos da educação escolar que recebemos, muitas vezes são de aspectos já definidos e pouco inventivos. Logo, fica a tarefa de reeducação, de como cuidamos de nossos corpos e que estruturas nos comovem e nos movem.

Seria precipitado fazer uma análise de algo que eu mal conhecia, o contexto hospitalar e a política de saúde mental, o exercício nunca deve ser o de narrar a verdade sobre o outro, mas a relação que tenho com o outro, posso, então com a pesquisa, praticar ações que me levem a um autoconhecimento e a produção de uma subjetividade, que partindo de mim em relação ao outro posso compreender o meu contexto.

Mudei o objetivo do projeto de Trabalho de Conclusão de Curso, que tinha como propósito entender o funcionamento do HUP enquanto instituição de saúde pública e suas relações com os fazeres de artistas que emergiram suas travessias de vida e sua arte neste ambiente. Assim, a pesquisa se dava em investigar a importância da arte como processo para a saúde, além de buscar redes de artistas, arte/educadores, estudantes de artes que lutassem pela participação em lugares vistos apenas para profissionais das áreas da saúde ou sociais criando um mapeamento de ações principalmente que ocorreram dentro do HUP e posteriormente dentro de CAPS (Centro de Atenção Psicossocial) e outras unidades que tem o foco em saúde mental.

Porém, a frequência que eu ia ao HUP me colocava em cheque sobre o próprio hospital e todo processo de isolamento que um hospital psiquiátrico significa, essas sensações apareciam pelas falas dos usuários com quem eu dialogava, mas muitas vezes por meio de silêncios e de sentir em meu corpo frios e calores que me fizeram mudar o rumo da pesquisa.

As tensões entre a micro e a macropolítica foram essenciais para as minhas escolhas, o mapeamento era uma pesquisa que poderia fortalecer e unir o campo das artes visuais ao campo da saúde, mas durante a escrita, as suas entrelinhas me mostravam que eu precisava me desconstruir e me autoavaliar, autoeducar e cuidar de mim para que este projeto fosse finalizado.

Eu não poderia mais criar uma cartografia das Artes Visuais na saúde mental no Recife, mas precisava falar sobre meu entorno, sobre minha própria cartografia durante esta caminhada, os lugares e os afetos que atravessei e me atravessaram.

Precisava me reinventar. Compreender as emoções para além do sentir. Estava em um lago de emoções, mas a criação de empatia deveria

ser feita para que não ocorresse o isolamento do que estava confrontando, a mim mesma.

Bourriaud, logo no início de seu livro “Formas de Arte, Formas de Vida”, fala que os artistas não precisam de gestos e posturas pré-definidas para produzir, eles *criam* seus próprios gestos independente de quais forem esses, para mim enxergo este fazer como um processo de autoeducação.

A afirmação da existência de vida, ou seja, a existência de processos criativos sempre me tirou o fôlego. O criar, a luta através do desvio e de um momento a ser descoberto sempre me calaram e deram lugar a observação. Então esse ato, o ato de criar (não quero entrar aqui nas discussões sobre legitimação do processo de criação na arte, mas sim do ato de criar que independe de críticos ou artistas para serem legitimados), mas que é legitimado pelo afeto e pelo sentir/presença (calor/sol/vontade) em cada um.

Quanto mais consciência, mais liberdade. Mas, para chegar a este grau de consciência no qual o território não se resume a uns tantos metros quadrados de terreno ou a um pequeno grupo de associados, e sim ao planeta inteiro e toda a humanidade, e, mais ainda, o universo inteiro e a totalidade dos seres vivos, a primeira coisa a ser feita é cicatrizar a ferida base, é desprender-se do condicionamento fetal, familiar e, finalmente, social. (JODOROWSKY, 2009, p.320).

Encontrei a mim.

CAOS

EMPATIA

CORAGEM

VERGONHA

INDECISÃO

AUTOCONFIANÇA

PRAZERES

VIDA

JULGAMENTOS

ECO

FRUSTRAÇÃO

APATIA

AMOR

VAZIO

RAIVA

CONFUSAO

DETERMINAÇÃO

DESEJOS

ORGULHOS

CALMA

MEDO

IGNORANCIA

VONTADE

CRISE

INSEGURANÇA

GRITOS

CONSERVADORISMO

CONFLITOS

MORTE

SILÊNCIOS

Estudo para o movimento

Conhecer outros processos de criação me fez entender sobre meu próprio caminho. Ir ao encontro de atos criativos serviram como exemplo, assim como no ato de educar somos exemplos uns para os outros. O primeiro motivo para fazer o curso de graduação em Artes Visuais foram as sensações de embriaguez que algumas obras de artes despertaram em mim, estes momentos de observação sobre o trabalho do outro muitas vezes me desviaram para lugares desconhecidos, vozes que ditam o indizível e ao mesmo tempo o intolerável me transmutaram sugerindo o revelar do *punctum* e *studium*¹⁵ que cada imagem pode proporcionar, em que o processo de se reconhecer a si e ao mundo vai e volta como em um ritornelo.

Assim, trazer nesta escrita a obra de Lygia Clark (1920-1988) é de extrema intimidade, pois capta sentidos profundos em minhas **vontades**, no vídeo Memória do Corpo¹⁶, a artista fala sobre seu processo de criação, ao utilizar objetos que nomeia de *relacionais*, em sua última obra chamada “Estruturação do Self”, neste trabalho Lygia reconstrói o ambiente que a obra de arte se insere, o próprio objeto de arte, a posição do artista e do público de arte.

A ressignificação acontece quando Lygia Clark convida pessoas, clientes, a visitá-la em seu apartamento propondo experiências terapêuticas através do **encontro** do corpo com objetos baratos e simples, estes construídos a partir das relações de peso, tamanho, temperatura, sabor, cheiro, textura e som, provocando variadas sensações.

¹⁵ Conceito criado por Roland Barthes e descrito no livro "A câmara clara." *Arte & Comunicação. Edições 70* (1992).

¹⁶ Referência ao documentário Lygia Clark. Memória do Corpo, realizado em 1984, com direção de Mário Carneiro, programação visual de Waltércio Caldas e seleção musical de Lilian Zarembo. RioArte Vídeo; apoio MEC, SEC, FUNARTE e INAC.

O espectador, aqui, convocado em seu corpo vibrátil, capta as sensações provocadas pela estranha experiência com aqueles objetos, e se ele realiza sua decifração, tende a tornar-se outro, diferente de si mesmo. O que lhe está sendo dado viver é uma experiência propriamente estética, que nada tem de psicológica: sua subjetividade está em obra, assim como também o está sua relação com o mundo. (ROLNIK, 2002, p.7).

No mesmo vídeo, Lygia comenta sobre o processo de cura no encontro dos seus clientes com a experiência provocada, neste trecho ela chama atenção para a *teoria canibalica* que existe no processo de apropriação da vagina da mãe pelo bebê que utiliza desta matriz, o órgão genital feminino, para criar o seu próprio órgão genital seja ele homem ou mulher.

A escolha de uma matriz tão emblemática quanto a vagina me remeteu ao arquétipo da carta dois do Tarô de Marselha, a Papisa ou a Grande Sacerdotisa, simbologia daquela que acumula grandes experiências. A Papisa traz a figura de uma mulher que carrega um livro em sua mão enquanto está grávida, ela parece atenta aos detalhes do mundo para a geração de uma grande obra, um parto.

Assim como o bebê que para Lygia Clark guarda a memória de sua mãe para inventar uma nova forma de ser, a Papisa colhe as experiências para criar a vida. O poder fértil está atribuído a apropriação de um momento que existiu e a ressignificação deste saber.

A ressignificação é feita através do movimento, sem esta via eu estaria impossibilitada de percorrer os mesmos caminhos e conseguir enxergar neles espaços para criação. Após o período de observação e avaliação da experiência no HUP, pude me entregar à travessia de ir ao hospital novamente procurando outro olhar e novas ações.

O espaço hospitalar foi como uma matriz para mim, assim passei a apropriar-me daquilo que me afetava em cada instante durante as idas ao HUP. Não posso dizer que sabia e que sei até hoje o porquê do

mergulho neste ambiente, penso que nem tudo deve ser explicado com tantas certezas, o que não sei também me moveu e ainda move.

Assim, procurei agir com consciência e ver as atividades cotidianas [olhar, falar, ouvir, tocar; entre outras que nos parecem simples, mas estão cheias de automatismos] como processo artístico, não precisava objetificar as ações, elas estavam incorporadas na minha tentativa de reinvenção naquele contexto.

Aproveitei a disciplina de Estágio Curricular em Artes Visuais 3, em que trabalhamos em espaços não-formais, no período de 2016.1, em que temos a possibilidade de atuar em espaços não formais de arte para voltar ao hospital já pensando em mergulhar no ambiente para a pesquisa do Trabalho de Conclusão de Curso.

Meu plano de estágio estava atrelado ao descobrir as narrativas que cada ambiente continha, era preciso ir à procura de momentos de diálogo, estar disponível aos calores de encontros imprevisíveis. A imprecisão alimentou a energia que cada encontro forneceu. Olhares, falas, escutas, toques e gestos entre os usuários e eu fervilhavam sensações e novos pontos de disponibilidade para mais encontros.

Porém, observei que ações isoladas não traziam reais resultados para os problemas das tantas narrativas que ouvi. Não se trata de medir a afetação de cada encontro e a verdade de cada um, mas a falta de articulação com os outros setores do hospital e com a rede de saúde mental tem a consequência de tornar-se um paliativo. A qualidade do gesto das pessoas que encontrei no HUP pedia uma ação coletiva, uma rede, uma constelação. O Sol é um astro solitário, o céu no momento em que ele brilha se preenche apenas com ele e algumas nuvens, mas até mesmo o Sol, numa perspectiva vista da Terra, movimenta-se ao longo do ano visitando algumas treze constelações.

Revisitando o hospital tive a consciência que a realidade é

marcada de complexidades, são caminhos tramados em variáveis dimensões e tamanhos. Era necessária uma teia entre vários saberes para construir experiência, compor um novo andar adentrando no vazio e no escuro.

É nesta observação de olharmos para o “escuro” que encontramos possibilidades de ressignificarmos a própria vida, gerarmos os desvios e as novas formas de olhar. Visitar o escuro é o passo anterior ao encontro do Sol. A Papisa vem acompanhada da figura da noite, é o período de reflexão que acontece ao gerar, é o movimento de ver a si mesmo no mesmo momento que está agindo, é meditar sobre a vida.

O exercício é de difícil tarefa, a autonomia e a (re)invenção poderiam ser ilusórias dentro de um período pós-moderno em que temos a possibilidade de questionar qualquer tipo de autoridade, inclusive a da medicina ocidental atual. Porém, este exercício não tem a pretensão de acertos, é trilhado por errâncias, é salto. Entre tantos desvios, acabei saltando para outro lugar. Logo após o HUP, fui, como estudante de Artes, integrar-me ao curso de Medicina, exercendo o dever do médico.

Pés Soltos

Durante a pesquisa senti a necessidade de atravessar lugares não apenas físicos, mas que existem dentro de mim em espaços aparentemente invisíveis. A cada ação quis criar um gesto onde pudesse reescrever aquilo que estava em meus pensamentos e desconfortos durante o processo no HUP. A minha relação com o hospital estava em uma perspectiva isolada, era um percurso micro, pois poucas redes eu estava conseguindo tramar para conseguir compartilhar a experiência. Esse processo foi de profundo sofrimento, pois me percebi isolada na temática que estava buscando.

Foi preciso criar sentido novamente para retomar a pesquisa, pois muito era pensado por mim sobre a falta de articulação entre profissionais da área de arte que estavam trabalhando com saúde mental.

Criar sentido foi aceitar que estava em um percurso só, que era necessária a lembrança cotidiana e que este processo era também um caminho de autoeducação. Onde poderia apenas embarcar em incerteza, errâncias, contrastes a favor de um autoconhecimento. Lembrei-me de achar o livro “Exercícios Espirituais e Filosofia Antiga” de Pierre Hadot na bibliografia de um artigo¹⁷ que li sobre Beuys e Tunga.

O espiritual para Hadot não vem a ser o de caráter teológico e nem metafísico, mas sim é um termo usado porque talvez seja a palavra mais contundente para falar sobre pensamentos e construções psíquicas. A filosofia proposta por Hadot é uma filosofia ligada ao modo de vida, é algo que se constitui de exercícios que são construídos a partir da relação corpo e mente, ou seja, modificar o pensamento altera hábitos

¹⁷ QUILICI, Cassiano. O campo expandido: arte como ato filosófico. Sala Preta, v. 14, n. 2, p. 12-21, 2014.

e costumes, cria-se então outra dimensão social e subjetiva a partir de um processo de meditação sobre ações e pensamentos. *Tal expresión englobaría de este modo tanto el pensamiento, la imaginación y la sensibilidad como la voluntad.* (HADOT, 2014, p.11)

Nós produzimos a nós mesmos ao realizar uma ação, por isso para circunscrever sua esfera, Bourriaud nos sugere que o artista vá além daquilo que foi moderno e pós-moderno, e pense no presente criando situações de integração de tal maneira que a vida se torne uma experiência constante.

Neste período, tive como exemplo o arquétipo do Eremita, o caminhante sozinho, porém conectado com o mundo. A prática coletiva aconteceu na minha própria busca de conectar o que o *eu* presenciava enquanto me movimentava no mundo. Em busca disso, tive a oportunidade de embarcar como estudante de graduação de artes visuais em um lugar pouco convencional: o curso de Medicina.

(...) Los médicos profesionales, hijos fieles de la Universidad, desprecian estas prácticas. Según ellos la medicina es una ciencia. Quisieran llegar a encontrar el remedio ideal, preciso, para cada enfermedad, tratando de no diferenciarse los unos de los otros. Desean que la medicina sea una, oficial, sin improvisaciones y aplicada a pacientes a los que se les trata sólo como cuerpos. Ninguno se propone curar el alma. (JODOROWSKY, 2007, p. 4).

Durante seu relato sobre a Psicomagia, Jodorowsky narra suas impressões e ideias sobre as práticas que são realizadas por curandeiras/os e sábias/os no México. Práticas estas que são antigas e compreendem o ser humano não apenas como corpo, mas dão espaço para o que existe de mais invisível na nossa existência. A prática que utiliza de rituais para seu próprio processo de cura, faz-me questionar as estratégias que são ignoradas pelo poder do saber científico médico que exclui as produções feitas pela sociedade em diversas culturas para cuidar de si. Seria simplório responsabilizar

os médicos pela maneira de como ignoramos o cuidado, a própria sociedade pratica esse descuido, assim como reafirma estigmas.

Para compreender estas questões, escrevo aqui sobre o período de dois meses iniciais do semestre de 2016.2 que passei no curso de Medicina, da Universidade Federal de Pernambuco, do Centro Acadêmico do Agreste. Escolhi estas palavras de Jodorowsky para iniciar a escrita, pois elas falam sobre um paradigma que oprime muitas vezes a sabedoria do cuidar e que limitam o relacionar-se.

A partir dos relacionamentos é que surgem os sentidos da nossa vida. Dependendo de como olhamos os relacionamentos, os objetos, as pessoas e o status, nossas ações mudam, se tornam conscientes. Se olharmos com profundidade, vamos perceber quais são as ações que existem em nossos costumes e onde o cuidado brota genuinamente em nossos pensamentos e ações. Será que percebemos nossas ações e nossas práticas? Até que ponto essas práticas são subversivas¹⁸ ou são modos de operar disciplinados? Como ser transgressor atualmente? Incertezas. Certezas. Isso é, não é e é.

A medicina que encontrei em Caruaru tinha muitos/as professores/as que constroem seus universos para dançar, agir, lutar, caminhar, ensinar, aprender através das relações, não era um lugar de certezas, havia espaço para o desconhecido, a importância das coisas era pautada na integração entre os participantes. Minha vida se transformou para a realização deste trabalho, ao mesmo que tempo que eu me transformei com esse trabalho. Saí da minha casa para ir a um

¹⁸ [...] O que é ser subversivo, hoje? É difícil. Dado o tipo de cultura que a gente vive. Num mundo como esse a gente poderia então imaginar, todos são felizes, podem viver do jeito que querem. Não, nunca houve tanta depressão, por quê? Porque diante da possibilidade de tudo fazer, o que a gente sente mais é desorientação e sentimento de insuficiência por não estar à altura dos ideais aos quais nós nos identificamos. Trecho da transcrição disponibilizada pelo blog: <https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2013/07/04/2687/> da palestra em vídeo transmitida pela TV Cultura no programa Café Filosófico com o psiquiatra Benilton Bezerra Jr. em Campinas e publicada em 17/04/2013 com a duração de 1h32m.

lugar e não sabia muito bem como era. Saí de projetos na universidade, saí de perto de amigos, de perto das cachorras que latem todos os dias de manhã cedo e que me fazem acordar para o novo dia, saí de perto da voz da minha tia com quem moro atualmente e que vez ou outra canta uma música de sua própria autoria, fazendo desta uma das coisas mais simples da vida. Eu não mudava de linguagem, a nova terra a desbravar não era longe, era próxima e tinha um clima parecido. Contudo, a mudança estava na profundidade da experiência. Era como se eu tivesse medo de tubarões e, agora, eu pudesse contemplá-los, pois entendi que o medo se constrói quando não se olha direito.

Era preciso experienciar a medicina que lutava diariamente pelo sensível; pela partilha; pela partilha do sensível. Meus objetivos: aprender e ensinar. Entrei em um lugar gigante, era outra perspectiva.

Mas como foi articulada minha ida ao curso?

Primeiramente, Vitória Amaral, minha orientadora e companheira de chás e tapiocas, lembrou-me da visita de Maria Verônica Oliveira, psicóloga e técnica do Setor de Estudos e Assessoria Pedagógica (Seap) da UFPE Campus Agreste, ao nosso curso, ou seja, já existia o interesse da parte dos profissionais do curso de Medicina e o meu interesse, pois tive conhecimento sobre a metodologia do curso, sobre os laboratórios, sobre as vivências e a forma de educar. Depois Verônica e Heloísa Germany¹⁹ foram nos conhecer, Xadai Rudá (estudante de Licenciatura em Artes Visuais que também tinha interesse no curso de Medicina) e eu, conversamos, conhecemo-nos, ficamos pensando numa maneira de inserção. Foi planejada uma visita anterior à Caruaru para

¹⁹ Artista Visual, especialista em Saúde Mental Coletiva, Mestre em Saúde Coletiva e Professora substituta do curso de medicina da UFPE - CAA - Caruaru-PE integrando o LABSHEX do curso de medicina da UFPE-CAA.

que pudéssemos nos familiarizar com novo ambiente, mas era final de semestre de 2016.1 e as aulas já estavam acabando, logo, nossa visita foi adiada e não aconteceu.

As possibilidades oferecidas como inserção:

- Projeto de Extensão sobre Bioenergética com Verônica Oliveira;
- Laboratório de Sensibilidades, Habilidades e Expressão do curso de medicina da UFPE-CAA como ambiente para disciplina de Estágio Curricular em Ensino das Artes Visuais 3 (no meu caso, isso seria impossível, pois já tinha cursado a disciplina, seria então para os próximos estudantes);
- Abertura como ouvinte ou pelo SIGA de um módulo (que foi o que aconteceu comigo, fui cursar o módulo de Problemas mentais e do comportamento, pois este tinha relação direta com minha experiência em saúde que tinha sido no HUP).

Fui acolhida e iniciei minha experiência no curso de medicina e, como estudante de um curso de licenciatura, pude sentir a aplicação de um ensino horizontal e freiriano com a metodologia de ensino/aprendizagem praticada no curso de Medicina UFPE CAA, a metodologia ativa chamada Aprendizado Baseado em Problemas (Problem-Based Learning - PBL).

O PBL, metodologia ativa criada nos anos 60, em que o aprendizado é centrado no estudante e se constrói na integração entre teoria e prática, universidade e comunidade. Assim, se inicia no/com o estudante a busca pelos conhecimentos necessários para desenvolver os saberes, tendo os/as professores/as como tutores/as, mediadores/as, desta relação de aprendizagem.

Durante o período em Caruaru participei de tutorias, que são encontros que ocorrem dentro do modelo pedagógico de educação ativa,

onde os estudantes de um determinado módulo, neste caso, o módulo de “Problemas Mentais e do Comportamento”, se encontram com um tutor(a), um(a) professor(a) responsável, que provoca e discute os principais pontos de um caso que é apresentado aos estudantes sobre o assunto do módulo.

Além das tutorias, o módulo consiste na participação no Laboratório Morfofuncional: Laboratório de Sensibilidades, Habilidades e Expressão (LABSHEX) e em um encontro na semana no auditório do curso para uma palestra sobre o conteúdo do módulo. A construção de ensino/aprendizagem ainda ocorre na plataforma virtual que é construída entre estudantes e tutores, e também nas vivências práticas em unidades de saúde, como em CAPS²⁰.

O LABSHEX (Laboratório de Sensibilidades, Habilidades e Expressão) é um espaço no curso de Medicina onde professores/médicos/artistas propõem atividades que expandem as subjetividades dos seres que constituem o ambiente acadêmico. Como monitora me reunia regularmente com a professora Helô, onde discutimos sobre saúde mental e as relações entre arte e saúde, não colocando mais saúde e arte em pólos, mas ampliando e conectando todos os fazeres em práticas complexas e correlacionadas. Durante as discussões sobre o LABSHEX, colaborei com o planejamento de algumas oficinas e na avaliação destas, além de fazer alguns registros sobre as oficinas do laboratório.

Participar ativamente do módulo intitulado *Problemas Mentais e de Comportamento*, coordenado pela professora e psiquiatra Carla Novaes, fez-me pensar sobre a palavra *problema*... Quando o problema é

²⁰ Os CAPS (Centro de Atenção Psicossocial) possuem caráter aberto e comunitário, dotados de equipes multiprofissionais e transdisciplinares, realizando atendimento a usuários com transtornos mentais graves e persistentes, a pessoas com sofrimento e/ou transtornos mentais em geral sem excluir aqueles decorrentes do uso de crack álcool ou outras drogas. (fonte: Portal da Saúde - Ministério da Saúde - www.saude.gov.br.)

verdadeiro ou não? Não se trata de uma instauração de verdades, mas sim das proporções que damos ao que chamamos de problemas e a duração em que continuamos a persistir neles.

Bergson nos fala da triangulação entre intuição, inteligência e instinto. A inteligência nos faz questionar, o instinto nos faz solucionar e a intuição é por ela que decidimos o que é mais coerente em nós.

A história da loucura está repleta desses esmagamentos, de esconderijos sociais para aqueles que não poderiam ser como é nos dito. A intuição, talvez seja o elemento chave dentro das práticas da medicina antiga como Jodorowsky narrou, tenha sido o que se extinguiu. Ouve-se pouco. Ouvir pode ser com os olhos. Olhar pode ser com o tato. Pode-se ir além. A dimensão ao que se dá é a dimensão que não se escuta.

A dimensão dada ao problema, muitas vezes ligadas ao diagnóstico, poderia ser uma proposta para outras dimensões relacionadas ao estigma, à inclusão social, à promoção de saúde e à desmistificação da loucura.

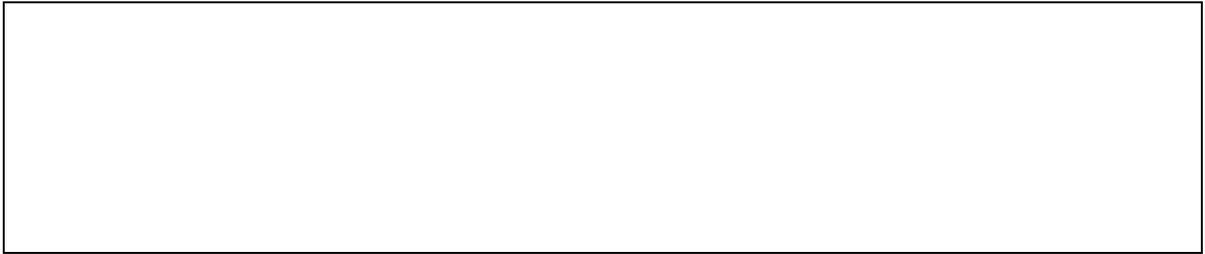
Quem pratica o estigma? Dentro do HUP ouvi muitas vezes relatos dos usuários falando com lucidez sobre abandonos e marcas sociais que estavam em suas peles. Ser portador de um diagnóstico em saúde mental tem uma carga simbólica alta. É comum as pessoas se afastarem por medo, falarem sobre um exagero de violência nas ações de quem está com problemas mentais, e aí o resultado é a exclusão e o negligenciamento, é o corte dos afetos.

Das várias inquietações, surgiu uma outra por estar em outro curso que me fez criar uma atividade paralela de filmar um vídeo correio entre estudantes de Artes Visuais e de Medicina. Nesta

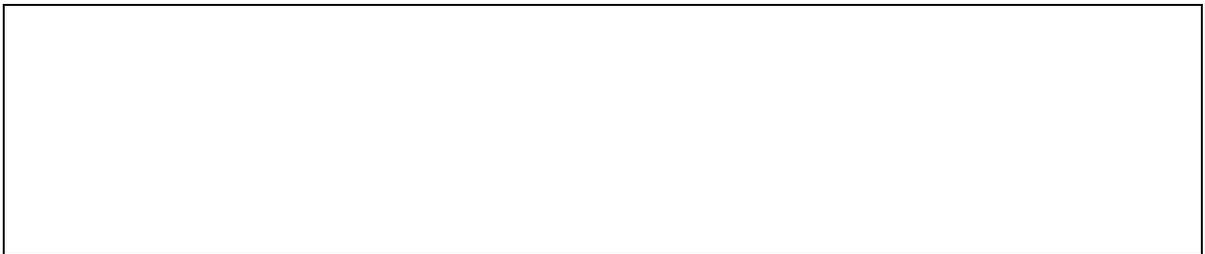
atividade, eu perguntava para um grupo de dez estudantes “O que é visível e invisível no seu cotidiano?”, esse exercício ainda está em processo, mas os estudantes dos distintos cursos iriam ter seus vídeos compartilhados entre os cursos para provocar as identidades de SER um estudante de EXATAS, SER um estudante de SAÚDE e SER um estudante de HUMANAS. Os vídeos seriam uma brincadeira sobre nossas posturas nos lugares que acreditamos pertencer. Inspirada em uma prova que o professor Rodrigo Cariri²¹ compartilhou conosco, aponto essas questões:

²¹ Graduado pela Universidade Federal de Pernambuco. Especialista em Medicina de Família e Comunidade pela Escola de Saúde Pública do Rio Grande do Sul. Mestre em Saúde Coletiva PPGISC/UFPE.

1. DESENHE UMA PESSOA DE HUMANAS:



2. DESENHE UMA PESSOA DE EXATAS:



3. DESENHE UMA PESSOA DE SAÚDE:



Qual delas é uma pessoa completa? O que está entre elas?

Constato que a presença da arte é de grande acréscimo e uma ação *avant garde* no curso de Medicina, assim como poderia ser a presença da Medicina no curso de Artes ou de Jornalismo ou de Letras, é uma transpedagogia, termo usado para trabalhos de artistas que se colocam entre outros saberes, para além daqueles da arte e em uma relação de igualdade exercem seu *devoir*. Isto não é só para artistas, mas para todos. Ser artista também é um *devoir* e está aberto para todos. Segundo Helô²²:

Essa é uma pauta essencial para a transdisciplinaridade porque não falamos apenas sobre a arte estar na medicina ou vice-versa, mas sim sobre a real complexidade do fazer-ser-estar humano no mundo real e não só entre os muros acadêmicos, onde vivemos.

Os fios nos conduzem por caminhos que costuramos, às vezes se emaranham como nós, mas também se tornam responsáveis pela nossa volta para casa. Continuei traçando trajetos no Recife, após o período em Caruaru, assim o caminhar se tornou grande inspiração para o meu encontro com minha própria vontade, pois entre minhas andanças tive necessidade de entender sobre meu próprio processo de subjetivação, onde quis saber os fatores infrapessoais (sistemas de percepção, de afeto, de autonomia, de desejos e de gestos) e os extrapessoais (aqueles que me constituem em meios de sistemas econômicos, sociais, tecnológicos)²³.

Este texto busca deambular, com palavras, cada momento escrito com os passos são pisados; às vezes com o pé firmemente batendo no chão, e às vezes com receio de colocar a ponta dos dedos no chão que

²² Trecho de nossos diálogos durante o meu período em Caruaru.

²³ Tais mutações de subjetividade não funcionam apenas no registro das ideologias, mas no próprio coração dos indivíduos, em sua maneira de perceber o mundo, de se articular como tecido urbano, com os processos maquínicos do trabalho, com a ordem social suporte dessas forças produtivas. E se isso é verdade, não é utópico considerar que uma revolução, uma mudança social a nível macropolítico, macrossocial, diz respeito também à questão da produção da subjetividade, o que deverá ser levado em conta pelos movimentos de emancipação. GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suelly; (p. 26, 2008)

não sabemos se está muito frio, mas que parece congelar a alma.

A escolha da escrita é feita sentindo todos os calores, de alguém que mora em uma cidade como o Recife, mas que reconhece a diferença entre o calor climático e o calor interno de realizar processos. Processos aqui são elementos que fazem a experiência ficar registrada como marca. A *experiência* é aquilo que atravessa, é um processo de travessia, é um caminho que se torna tatuagem. Um mapa corporal invisível a alguns olhos, mas muito claro para outros.

Esse processo de travessia foi investigado por vários artistas que percebiam momentos de tremores nos movimentos da vida. A deambulação de artistas como Hélio Oiticica, os surrealistas, os participantes da Internacional Situacionista²⁴ e os artistas da land-art, são significantes de incertezas no caminhar, mas suas narrativas estavam ligadas a certezas de suas subjetividades. Como? A prática artística se revela muitas vezes sem uma justificativa, mas sim, faz parte da construção de uma vontade. Vontade essa que é energia gerada por nossa *singularidade* e não por nossa *individualização* e atravessa nossos pensamentos e gestos.

SINGULARIDADES e INDIVIDUALIZAÇÕES: Duas palavras utilizadas no livro “Micropolítica: Cartografias do Desejo” sobre a vinda de Guattari para o Brasil realizado com a companhia de Suely Rolnik, juntos os dois discutem sobre as noções que estão dentro de nossos corpos. Noções essas que não se articulam através de conceitos, mas sim de uma consciência que não está ligada à inteligência.

Pertence, então, à experiência o lugar que treme e que arrepia, uma energia que comove e atravessa nossos corpos e é esquecidas é uma

²⁴ Movimento que integrou artistas, poetas, escritores, cineastas que tinha cunho artístico e social na década de 60. Os integrantes se propunham, inspirados em ações dadaístas e surrealistas, em repensar o funcionalismo, a racionalidade e o tecnicismo através de propostas que reorganizassem a sociedade, propondo um modo de vida mais autêntico. Teve seu manifesto escrito pelo escritor Guy Debord, mais conhecido pelo seu trabalho “Sociedade do Espetáculo”.

energia que se faz presente no processo de aprender. Assim, podemos incluir as relações de consumo de imagens que materializamos e fazem-nos retornar para ambientes que também atravessamos.

Rede. Rizoma. Trama. Fios. Caminhos. Teias.

Estrutura de ligação de saberes, dentro do Sistema Único de Saúde (SUS), quando falamos em saúde mental ele se chama Rede de Apoio Psicossocial (RAPS), foi preciso aprender essa prática, ver e sentir o que acontecia e o que não era esquecido, pois no HUP tudo estava apenas em minha memória. Porém, o campo da saúde mental é muito mais amplo do que qualquer espaço, ele está relacionado a falas , a gestos, a inclusões, escolhas, exclusões no cotidiano[modos de vida].

Falar sobre vida e saúde mental se torna essencial para repensarmos sobre a institucionalização que acontece nos nossos gestos, assim, sem medo e podendo dar espaço a incertezas, nos colocarmos a caminhar em um espaço que liberte subjetividades.

Mapeando o escrever

Acorde de um bom sonho, continue sonhando mesmo acordado.
Ainda na cama se movimente, lembre-se dos animais se espreguiçando.
Mova seus pés.
Sente-se. Escolha um ponto na parede,
veja o que ele diz para você sobre o aqui e o agora.
Demore o quanto puder.
[...]
Respire, se preencha de sensações. Abra a janela.
Beba água.
Leia um bom livro que te inspire. Bote uma música. Chore.
Ria.
Comece a escrever agora que abriu as portas do sensível.
Perceba que tudo isso pode mudar. E vai.²⁵

²⁵ Ariana Nuala

Neste trabalho, o modo de pensar se tornou importante, a releitura de escritos que foram feitos, durante o processo, foi um dos movimentos mínimos que sustentaram a caminhada, a ação.

A ação se encontra na esfera política, ética, estética e poética, em que deixamos de lado o *indivíduo* que construímos para um novo devir, muitas vezes não determinado, mas que se encontra em uma trajetória constante. Então, neste contexto, coloco aqui cinco textos que serviram como um roteiro para iniciar esta escrita. Um lugar de escuta de si, fazer algo que desaprendemos, ou pelo menos eu desaprendi, ver meu próprio Sol.

A conexão entre várias estrelas formam constelações. O Sol, como estrela maior, visita outras estrelas também a fim de conectar-se. Os variados pontos brilhantes no escuro do céu, se traçados, podem formar desenhos que inspiram as narrativas que movem muitos povos. Este efeito é algo que está na esfera do sublime, que consegue transpor constelações da via láctea nas relações mais terrenas.

Aos poucos pensando em fazer algo simples, algo que fosse potente, relacional, porém simples. Simples aqui, no sentido do uso de materiais, mas difícil no confronto diário comigo mesma, e ainda mais difícil na aceitação de que este é um caminho que não se finaliza na entrega de um trabalho acadêmico, mas que continua como proposta de vida, pois de outra maneira não faria sentido.

Os textos são a narrativa de um sonho, um trecho do relatório para o projeto de extensão coordenado pela professora Ana Lisboa e três escritos retirados de cadernetas pessoais. Essa leitura é um complemento sobre os períodos relatados acima, mas parte da vontade de compartilhar a construção desses exercícios. A escrita em uma perspectiva foucaultiana é uma ferramenta criativa que existe desde as

práticas antigas na cultura greco-romana, assim os escritos nos chamados *hypomnemata*²⁶²⁷ tem a finalidade de auxiliarem na prática da construção de uma “estética da existência”, são notas que apontam o percurso que é feito dentro de um caminhar, no momento de pesquisa, vivências e experimentações (no HUP) na consciência do ser.

²⁶ Na sua acepção técnica, os *hypomnemata* podiam ser livros de contabilidade, registos notariais, cadernos pessoais que serviam de [135] agenda. O seu uso como livro de vida, guia de conduta, parece ter-se tornado coisa corrente entre um público cultivado. Neles eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e acções de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória. (Fonte: FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: O que é um autor? Lisboa: Passagens. 1992. pp. 131.)

²⁷ Indico a leitura do artigo da revista *Outros Críticos* escrito pela pesquisadora e artista visual Bruna Rafaella Ferrer. **Pequeníssimo Manual para Sobreviventes Artistas sem Obras**. Fonte online: <<http://outroscriticos.com/pequenissimo-manual-para-sobreviventes-artistas-sem-obras/>> Abril, 2017.

Texto 1:

Deixe-me contar um sonho (tempo coletivo de deriva):

Fevereiro, 2017.

Eu passeava por um lugar que ficava no alto de uma elevação que no fundo dava pra se ver o mar. Este espaço tinha uma construção antiga, com paredes brancas e aparência nobre. Ventava bastante. Enquanto eu tentava entender onde eu estava, vi algumas pessoas caminhando com batas de hospital, eram médicos que ali trabalhavam, via muitas mulheres médicas. Na parte de fora do prédio havia várias mesas dispostas com lugares e algumas pessoas tomavam chá, eu ainda querendo entender o porquê de estar ali. Encontrei uma médica grávida que estava tomando chá e me pedia para ir ao banheiro com ela. No banheiro ela me contava que estava cansada, eu ouvia desconfiada, pois ainda não conhecia a mulher, eu ainda tentava encontrar conexões entre aquele lugar e eu. E dentro do sonho começava ter memórias. A única memória que lembro do sonho era a do prédio do Hospital Ulysses Pernambucano. Agora eu estava caminhando para fora do prédio do sonho, estava quase chegando à porta principal quando vi alguns usuários se dirigindo também para a saída, eu agora sabia que estava em uma instituição psiquiátrica. Neste momento, mirei minha direção para outra porta, esta me levou direto para a universidade, lá encontrei alguns amigos do curso e perguntei qual era a hora que eu tinha que chegar, no sonho não sabia exatamente para onde estava indo, mas eu estava ofegante, parecia importante, os meus amigos me pediram calma. Calma. Andei. Corri. Andei. Abri uma porta. Havia uma sala, eu estava em um lugar alto, abaixo de mim existia muita gente, a sensação que tive era que eu deveria falar, mas não conseguia. Comecei a desenhar na parede, em um lugar onde todos pudessem ver. Fiz desenhos de várias portas, umas sobre as outras, eram muitas portas diferentes, elas abriam e fechavam como em uma animação mesmo estando na parede.

Alguém gritava com uma voz imperativa: FALE SOBRE CAMINHOS!

Texto 2:

Relato do projeto de extensão: “Ano 2 - Conexão: Artes e transtornos psíquicos”:

Agosto, 2015.

Em busca de um espaço de liberdade, um descondicionalidade do indivíduo, a percepção de si mesmo dentro de novas perspectivas eram conceitos que me fizeram observar com mais clareza o projeto iniciado no Hospital Psiquiátrico Ulysses Pernambucano. A cada encontro realizado dentro do espaço do hospital percebia que íamos lá como arte/educadoras para nos (re)inventarmos e também levar suportes que iriam deslocar os usuários para um lugar que ainda era deles, a vontade de criar.

Percebi que em cada escolha de cores para preencher as gravuras era um passo para uma possível resignificação de mundo. Tivemos muitos olhares no pouco período em que passamos dentro do hospital, e mesmo com poucos rostos podíamos ver resultados que mostravam o potencial que existia nas pessoas que estavam naquele lugar e estavam sendo cometidas a se tornarem vidas sem revoluções, sem criações.

As narrações das formas de vida que ali estavam se encontravam com as nossas nos dias de sexta-feira. Observava que as outras estudantes e eu ficávamos muito atentas a cada detalhe que saía da fala dos usuários, eles estavam ali muitas vezes nos falando sobre as injustiças vividas, os seus medos, os seus traumas, as suas alegrias e nossos encontros se mesclavam entre risos e choros.

Cada um ali era único e a metodologia que íamos aplicando para cada um deles, a forma de dar a gravura, dar os lápis, dar as tintas, recolher a gravura, dar uma nova gravura, ouvir, falar, etc, tudo isso era singular. Existia um cuidado com o outro na sua forma de ser. Não existia simplesmente uma maneira a se seguir, mas sim, observar o outro e ver o que ele estava precisando para que se permitisse soltar. Soltar das amarras dos remédios, do lugar “abandonado”, dos olhares indiferentes, dos julgamentos sobre ser ou não ser e se permitir, ver que é capaz.

A arte é esse lugar de liberdade. O espaço é onde nós nos reconhecemos. A criação está em ampliar a perspectiva do espaço que temos. Em nosso projeto cada papel era o espaço, o lugar onde aquelas pessoas cheias de vida criavam em liberdade.

Em suma, a integração da arte com a vida pode ativar essa subjetivação nos sujeitos, um entendimento de complexos psíquicos. Segundo Winnicott, os sujeitos não usam a arte apenas como forma de expressão, mas sim de resignificação de si, do mundo. Então o contato com a arte seria uma forma de empoderamento a partir da apresentação da vida, além de deslocar o sujeito para um lugar não comum trabalhando conflitos e desejos.

Algumas inquietações surgiram em minhas reflexões sobre o que estávamos fazendo, deu-me vontade de continuar, mas também levando outras potencialidades de espaço que não seriam apenas o papel, mas sim o contato com o próprio corpo. Aproximei nosso trabalho com as falas de Lygia Clark que

buscou um contato com o mais íntimo espaço que nós temos, o nosso corpo. A dimensão de corpo para Lygia era resultante de uma tentativa de “desencadear a criatividade geral, sem qualquer limite psicológico ou social.” (CARNEIRO, 2004, p.96).

Era a busca do sentido da verdade, o ponto primeiro, o lugar sem inutilidades que Manzoni nos disse, é este impulso que Lygia buscava. São impulsos para a vida e eles nos conduzem a considerar o nosso corpo (a descobri-lo) como sua primeira busca, escreveu Lygia Clark (CARNEIRO, 2004, p. 97).

Assim, fiquei atenta às necessidades de toque que cada usuário tinha, a meu ver era ao mesmo tempo uma vontade e também um tabu. No corpo estão presentes memórias e eu via que o afeto cada vez mais existente nas nossas relações com eles também era dispositivo de entrega para o trabalho que estávamos fazendo.

Os detalhes nos gestos também se transformavam, eles estavam ali desde o primeiro olhar para o papel e no primeiro toque com o lápis, às vezes o corpo se agitava, mas muitas vezes as inquietações davam uma brecha para o aprofundamento nas cores e nas palavras que surgiam nas gravuras.

Ouvindo os trechos de áudio que gravava quando saía da Tamarineira ouvi um relato de uma usuária que falava sobre “botar vida onde não existia”. Ele estava se referindo a uma gravura, onde no papel só víamos as cores preto e branco, e o desenho que estava nela era bem apagado, até ele se colocar ali, com um **sol** amarelo e outras cores mais. É a criação de um sentido, é a apropriação de algo que não é seu, mas ao mesmo tempo diz algo que é seu e assim serve de espelho para novas percepções.

Texto 3:

Escrito de caderneta pessoal após ida ao Hospital Psiquiátrico Ulysses Pernambucano

Março, 2016.

A chegada:

Bete Rocha, terapeuta ocupacional do HUP, lembrava de mim de um projeto de extensão que participei organizado por Ana Lisboa, artista visual que fez uma residência no hospital durante anos e como também é professora da UFPE criou um projeto de extensão onde leva estudantes de artes, arte/educadoras para colaborarem no processo de imersão através da gravura com os usuários do HUP.

Esse primeiro contato com os usuários me fez querer voltar lá, e assim o fiz. Fui ao hospital e falei com Bete que aprovou minhas propostas que seriam de realizar a prática na disciplina de Estágio Obrigatório em Artes Visuais 3 e de pesquisa no processo de criação. Assim, meu primeiro momento seria de escuta e observação, o início do diálogo onde conversando com os transeuntes do ambiente eu saberia onde agir e porque agir.

Minhas primeiras motivações eram de integração entre quem estava internado no hospital e quem não estava, ou seja, desconstruir barreiras e estigmas entre os usuários do hospital e a sociedade, entre aqueles que passavam na frente do Ulysses, mas que não chegavam perto, que se afastavam, ignorando ou desinteressados pelo que acontecia ali naquele espaço, que além de hospital é também uma das maiores áreas em relação a parques públicos na cidade do Recife.

Logo depois eu via como era importante construir um olhar próprio sobre aquele ambiente, era como em um documentário de Agnes Varda que reconstruiu o Irã a partir de um exercício de narrativa subjetiva, quase uma descrição subjetiva do espaço. Eu precisava entender as políticas e as narrativas do ambiente que me afetou. Inicialmente minha intenção era de observação, mas os próprios usuários iam até mim, curiosamente perguntando quem eu era e o que estava fazendo ali. Aos poucos conseguimos gerar confiança entre nós, pois eu dizia que estudava artes visuais e queria fazer algo que tivesse sentido para eles também, ficamos pensando em possíveis atividades juntos como usar argila, por exemplo, que um deles sugeriu.

As intervenções eram gestos mínimos que eram exercidos a partir de encontros com os usuários que iam construindo comigo cada movimento que iria seguir. A escuta era o principal método para que as ações pudessem acontecer. Logo, a intimidade através de diversas narrativas de vida me deram condições de ampliar as intervenções.

Fiz questionamentos que serviram como dispositivos para o início das ações. A primeira pergunta feita por mim para os usuários era sobre o espaço que eles estavam. O que eles sentiam dentro das paredes do hospital? O que era possível de mudança naquele lugar?

Os meus encontros eram sempre às tardes de quinta-feira, entre as 14h e às 17h, nos meses de março, abril e junho de 2016.

Assim, iniciei minha observação no pátio do hospital onde os usuários

ficavam nos horários livres.

O fluxograma do espaço hospitalar tem, atualmente, horários livres que antes eram preenchidos com as atividades do CAT (Centro de Atividades Terapêuticas), onde artistas e terapeutas faziam oficinas gerando uma outra forma de cuidar para além dos medicamentos.

O que acontece hoje é que sem essas atividades não são mais fornecidas pelo hospital. Atualmente, não há outra forma de cuidar além dos remédios.

Muitos usuários falam sobre os efeitos dos remédios, por exemplo, em um momento um dos usuários me pediu um papel para escrever algo, mas não conseguiu concluir, pois percebeu que a medicação atrapalhava seus movimentos e pediu para mim que eu mesma escrevesse o que ele fosse ditando, pois os remédios o deixavam sem o controle do corpo, causando tremores até o ponto deles babarem.

Babar. Tremer. Falar.

Preciso continuar.

Texto 4:

Escrito de caderneta pessoal após ida ao Hospital Psiquiátrico Ulysses Pernambucano

Abril. 2016

Aparecem histórias e perguntas vindas das pessoas que estão lá naquele lugar, elas são histórias de vidas, de formas de vida.

Encontrei Rosa que é uma paciente de mais ou menos 30 anos que começou a relatar sobre seus sonhos e sua herança cigana. Ela se via como uma mulher incrível, e me falou algumas vezes: “Se quiser fazer um bom mestrado, pode fazer sobre mim.”

Em algumas de suas falas ela trazia memórias de abusos que aconteciam no hospital e logo em sequência falava sobre as lutas das mulheres, as marchas das vadias, ela dizia que ia para todas. Sobre os seus sonhos, ela diz uma vida de artista, que vem provavelmente da força cigana que ela diz carregar em si, me conta um pouco da história da Tropicália e suas vontades de andar pelo mundo fazendo música.

Encontrei Nelson, ele me reconheceu, nos vimos pela primeira vez quando eu participei de um projeto também no hospital em um semestre anterior. Eu lembrava que ele sempre escrevia letras de músicas enquanto os outros pacientes geralmente desenhavam. Ele disse que gostava de música, mas o que realmente importava era Deus. Afinal sem ele, não conseguiria nem escrever. As palavras de Nelson me fizeram perguntar sobre o que ele achava do hospital. Do que ele achava que eu poderia fazer que fosse significativo ali. Ele disse para eu pensar em Deus, e não se esquecer dele, assim tudo que eu fizesse estaria no caminho certo.

Anteriormente eu tinha feito essa pergunta para Rosa e ela me disse que a única coisa que eu precisava fazer ali, era estar presente. Não vou esquecer a intensidade que ela me disse isso, até custei para acreditar. Ela me puxou o braço e me fez encará-la e disse: “Sua presença, seu olhar, sua vontade de ouvir é o que importa, mais nada é necessário.”

Nesse dia conversamos sobre música, alguém disse que eu parecia com Cássia Eller, Elis Regina e até mesmo Maria Gadú. Depois disso foi tudo muito rápido, começaram a cantar e tudo que eu pude fazer foi ouvir, arrisquei cantar também.

Texto 5:

Escrito de caderneta pessoal após ida ao Hospital Psiquiátrico Ulysses Pernambucano

Maio, 2016.

Uma ideia de um dos usuários não me fugia à mente. Vamos modificar um espaço do hospital. Um deles me disse “aqui precisa de uma faxina”, então, vamos lá...

O lugar foi a biblioteca, era esse ambiente que o usuário se referia. Era uma sala grande cheia de livros, mesas, cadeiras, roupas, entulhos, lixos, artes feitas em um outro momento do hospital, mas todas essas coisas estavam completamente sujas e abandonadas. Eu não conseguiria sozinha e nem era interessante que fosse só. Então, aos poucos, alguns usuários e Bete Rocha, terapeuta ocupacional do HUP, foram comigo para essa sala e fizemos um grande mutirão, vinha-me à cabeça alguns exercícios de Yoshi Oida, ator e performer japonês, em que a ideia de performance permanência no exercício de preparação da limpeza de um chão, fiz esse exercício em um curso de performance com o grupo Totem aqui na cidade do Recife e nunca me saiu da cabeça a ideia de presença construída a partir do mínimo e da repetição.

Algumas dessas reflexões a partir desse exercício me faziam lembrar também de Lygia Clark com a ideia de casa, espaço e corpo. “*A casa é o corpo*” dizia Lygia e então cuidar de si é cuidar do espaço, mesmo no caso do HUP esse sendo um espaço hostil para muitos, que estaria muito distante do conceito de casa, aquele lugar do afeto e da confiança.

A confiança era o que eu gostaria de buscar nesta intervenção, a relação de autonomia, de não-passividade. Todos éramos iguais ali naquela sala, estávamos nos ajudando mutuamente um ao outro cuidando daquele espaço. Alguns relatos eram: “*como eu gostava de cuidar da minha casa, como eu gosto de arrumar as coisas..*”, “*isso me lembra minha filha, muito obrigada!*”. A ação nos fez lembrar como era bom cuidar e como isso ainda era possível. Muitos saíram da sala e agradeceram aquele dia, eu agradei a eles por toda disponibilidade e carinho. Além deles, também tinha um amigo fotógrafo, Pedro Melo, que registrou toda ação e nos ajudou na organização de tudo.

Generosidade: dar espaço ao outro, sair de cena, ver o outro como incompreensível dentro de uma escala de grandeza cheia de complexidades.

Generosidade: olhar para o céu.

Concluo que o exercício da escrita e da releitura pode continuar sendo exercido, percebi, com corpo e mente presentes. O existir (ação) completa a sensação de observar (ação) e o observar completa a sensação de existir.

Corpo-Mente-Fala são reorganizados. Vejo uma importância fundamental ao estudo, a leitura como lugar de relação com um outro corpo que também é mente e fala. Troca de experiências de mundo, de formas de vida que modificam nossa própria consciência plástica, nossa visão e ação, quando aplicadas dentro das práticas (meditação, escrita, leitura e releitura).

Assim, percebo a escrita como um lugar operante dentro de uma consciência que tem força nas palavras, assim totalmente plausível dentro da forma que damos importância a fala, mas ao mesmo tempo não nos preocupamos com a consciência desta. Vivemos falando para nós mesmos. Procuro aqui, com estes escritos compartilhar sobre o que foi vivido e o que ainda inquieta e move.

Circunscrevendo o sol

Continuei caminhando após tantos encontros a tal modo que fiz um projeto que se transformou em uma videoinstalação e uma performance chamada “Ruídos” que foi compartilhada na Galeria MauMau aqui na cidade do Recife. A exposição foi realizada coletivamente em março de 2017 no projeto “Cinecão” proposto pela artista visual Lia Letícia, cujo tema para esta edição foi “A Má Educação: Uma Obra Aberta”²⁸.

Criar significa circunscrever, potencializar-se e talvez ser um pouco antissocial, no sentido de ser amoral, mas com o paradoxo buscar se relacionar, afinal sem essa relação não existiria uma esfera a se provocar, um lugar para jogar. Circunscrever é também pensar sobre o ato de viver, viver sob um viés político que abranja o ser humano por completo e o lugar onde ele vive, com as pessoas que ele convive. É preciso ter o pensamento de alguém que observa e que dá sentido às coisas ao seu redor. *É preciso apreender e eternizar o tempo presente, mas também esculpir o tempo vivido, construir a vida cotidiana como se modela a argila.* (BOURRIAUD, 2011, p. 25).

Para essa escrita tive que sentir o Sol pulsando dentro de mim, relembrar cada encontro, ler o mapa do meu próprio caminhar. Sinto que ainda há muito chão a ser descoberto; quando se move, não se está sozinho, vai-se ao encontro do mundo.

As relações que mantemos, ou seja, o grau de afeto entre as pessoas que encontramos e como sustentamos essas relações durante a

²⁸ Texto extraído do site da galeria MauMau sobre a edição: [...] Esta, antes de ser uma postura estética, é uma proposição política: instigar novas formas de narrativas num mundo cada vez mais reacionário é uma questão de ordem para nosso espaço. Seguimos insistindo em táticas de curadorias afetivas, compartilhadas e agregadoras, pois já basta um mercado de arte praticamente inacessível para os simples mortais.
Link: <http://www.maumaugaleria.com/cinecao-a-ma-educacao-uma-obra-aberta/>

vida é fonte essencial para a saúde, é o próprio calor. Calor é troca de energias, potencializar estes momentos é o maior objetivo deste trabalho, por muito tempo se isolou como forma de tratamento em hospitais psiquiátricos, hoje os territórios já não são os mesmos, as redes existem para que haja inclusão, mas o diagnóstico e a exclusão estão entrelaçados na vida comum, então me pergunto todos os dias: como fazemos para circunscrever a nossa própria vida e potencializá-la em vez de diagnosticá-la?

Só posso me movimentar, assim como os planetas em constante circunscrição com o Sol, o deslocamento me torna condutora de mim, não há espaço para o condicionamento.

Assim, de modo lento, ainda estudando maneiras, criei movimentos e deixei que a própria experiência de SER fosse mapeando o caminho, perdi-me um pouco nele, mas aprendi um bocado também, espero ter ensinado, fico satisfeita pelo afeto que pude experienciar, pela existência de calor: o Sol.

Referências

- AMARANTE, Paulo. **Saúde mental e atenção psicossocial**. SciELO-Editora FIOCRUZ, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Editora Argos, 2009.
- BOFF, Leonardo. **Saber cuidar: ética do humano**. Petrópolis: vozes (1999).
- BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. 2001. 2007.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de Vida: A Arte Moderna e a Invenção de Si**. São Paulo: Martins, 2011.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes: O Caminhar como prática estética**. São Paulo: G. Gill, 2013.
- CARNEIRO, Beatriz Scigliano. **Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida com arte**. Imaginário, 2004.
- COUTINHO, Rejane; NAKASHATO, Guilherme; LIA Camila; ARANTES Tatiana. **Mediação Cultural: Uma estratégia performática para a exposição Yoko Ono**. 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Florianópolis, 2007, pág 1391-1401.
- COUTO, Mia. **Narrativa e Incerteza, Escrever e Saber**, Material Educativo, 32º Bienal SP, 2016.
- DELEUZE, G. **Conversações: 1972-1990**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. **Crítica e Clínica**.
- DELEUZE, Gilles; ORLANDI, Luiz BL. **Bergsonismo**. Editora 34, 1999.
- FERREIRA, Glória e CONTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- FOUCAULT, Michel; DA FONSECA, Márcio Alves; MUCHAIL, Salma Tannus. **A**

hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982). 2006.

FOUCAULT, Michel. **A escrita de si.** O que é um autor, v. 7, 2004.

HADOT, Pierre. **Exercícios espirituais e filosofia antiga.** São Paulo: É Realizações (2014).

HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica (orgs.). **Pedagogia no campo expandido.** Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011.

JODOROWSKY, Alejandro. **A dança da realidade: Psicomagia e Psicoxamanismo.** São Paulo. Devir, 2009. JODOROWSKY, Alejandro. **Psicomagia.** Siruela, 2007.

LABBUCCI, Adriano. **Caminhar, uma revolução.** Trad. Sérgio Maduro. São Paulo: Martins Fontes (2013).

MAFFESOLI, Michel. **A terra fértil do cotidiano.** Revista Famecos, v. 15, n. 36, p. 05-09, 2008.

ROLNIK, Suely; GUATTARI, Félix. **Micropolítica: cartografias do desejo.** Petrópolis: Vozes, 1986.

ROLNIK, Suely. **Subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea.** Psicanálise, Arte e Estéticas de subjetivação. *Rio de Janeiro: Imago* (2002): 365-381. _____. **Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico.** *Cadernos de subjetividade* 1.2 (1993): 241-251.



NASCEDOURC

Da terra ao útero

LANA PAES BARRETO PINHO

NASCEDOURO

DA TERRA AO ÚTERO

TRABALHO DE CONCLUSÃO
DE CURSO (TCC) APRE-
SENTADO AO CURSO DE
LICENCIATURA EM ARTES
VISUAIS DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DE PERNAMBUCO

ORIENTADORA: PROF.^a DR.^a
MARIA DO CARMO NINO

RECIFE
2017



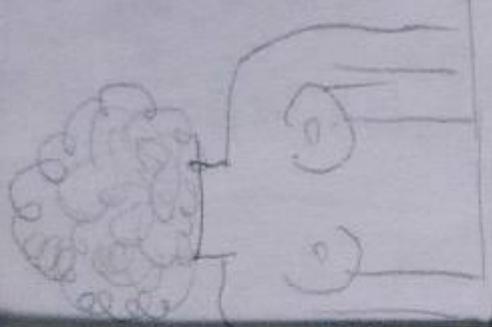




Se quero definir-me, sou obrigada inicialmente a declarar: "Sou uma mulher." Essa verdade constitui o fundo sobre o qual se erguerá qualquer outra afirmação.

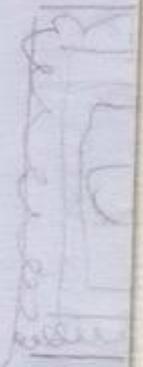
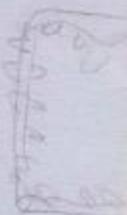
(Simone Beauvoir)





Carimbos de

Molduras vivas



FEV/2016

Meu intuito com este diário ♥

Para meu trabalho de conclusão de curso em artes visuais tenho como principal meta falar sobre meu próprio processo criativo, ele se situa portanto, dentro do viés de poéticas, ou seja, do desenvolvimento de uma proposta artística, onde me sinto mais estimulada a trabalhar. Estou aqui escrevendo minhas primeiras palavras de uma grande pesquisa e decidi criá-lo em forma de um diário de bordo como meio de abordagem, e junto com ele, quero crescer e amadurecer minha pesquisa até sua conclusão. ^(eu não!)

A proposta trata de um trabalho sobre a fertilidade, através de obras artísticas que evidenciarão a relação entre o feminino e o telúrico. Colocar uma relação entre o útero da mulher e a própria terra, é estabelecer uma analogia sobre a criação artística em diálogo com estas questões.

Para realizar a parte prática, utilizarei uma metodologia de pesquisa de campo, de maneira qualitativa, exploratória, construindo testes, coletando dados e consultando especialistas sobre os assuntos específicos de cada problema prático a ser resolvido. Os dados serão todos coletados com uma descrição de todo o processo criativo, para se chegar no resultado final, em condições de ser exposto ~~para~~ para a apresentação final.



~~XXXX~~ 23/04/03





MARÇO/2016

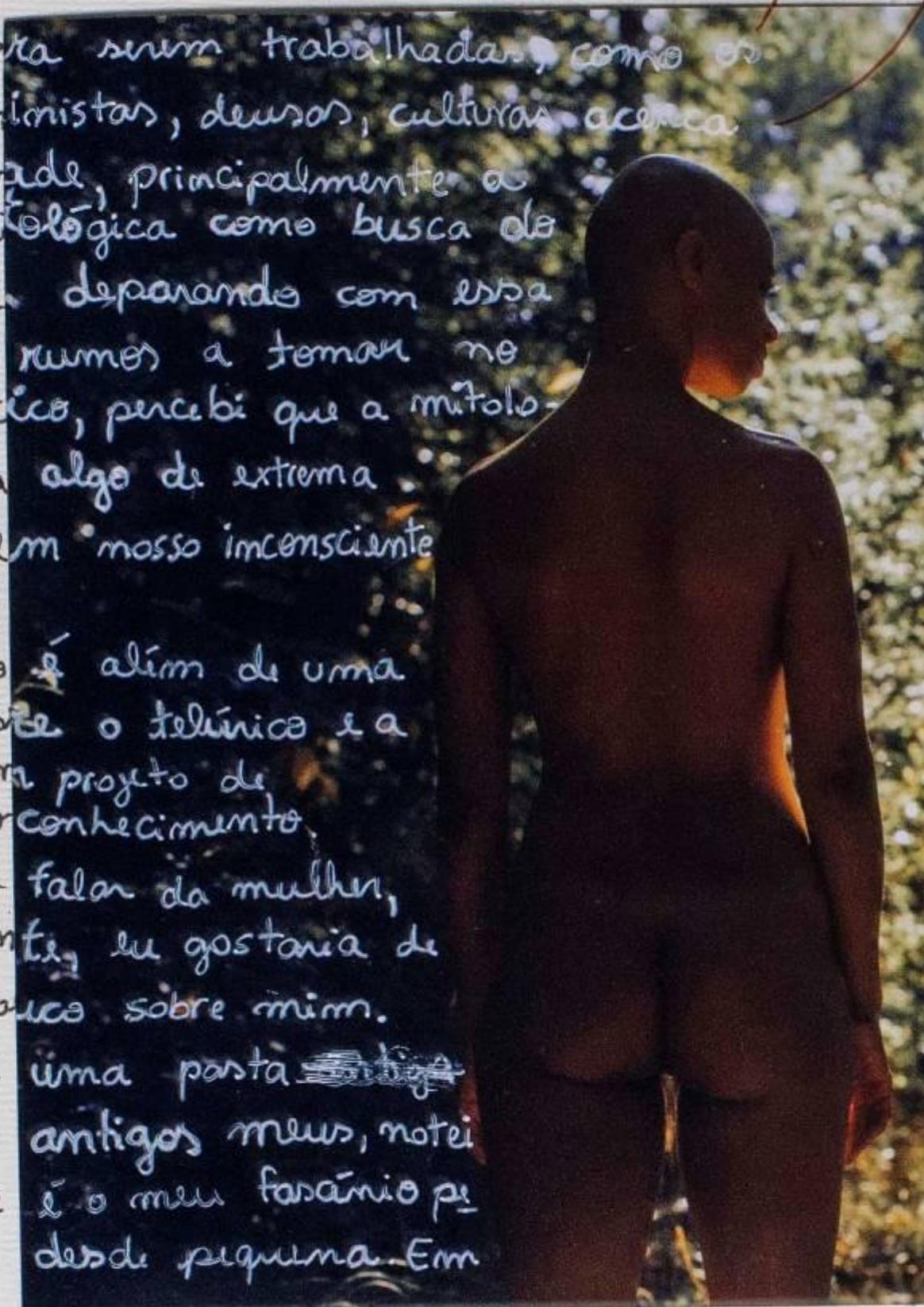
Na busca da relação da mulher com ela mesma e seu inconsciente, encontrei diversas vertentes para serem trabalhadas, como os rituais feministas, deusas, culturas acerca da fertilidade, principalmente a questão mitológica como busca do feminino. Me deparando com esta vastidão de rumos a tomar no projeto prático, percebi que a mitologia continua algo de extrema atualidade em nosso inconsciente coletivo.

Esse projeto é além de uma pesquisa sobre o telúrico e a mulher, é um projeto de autoconhecimento.

Por isso para falar da mulher, primeiramente, eu gostaria de falar um pouco sobre mim.

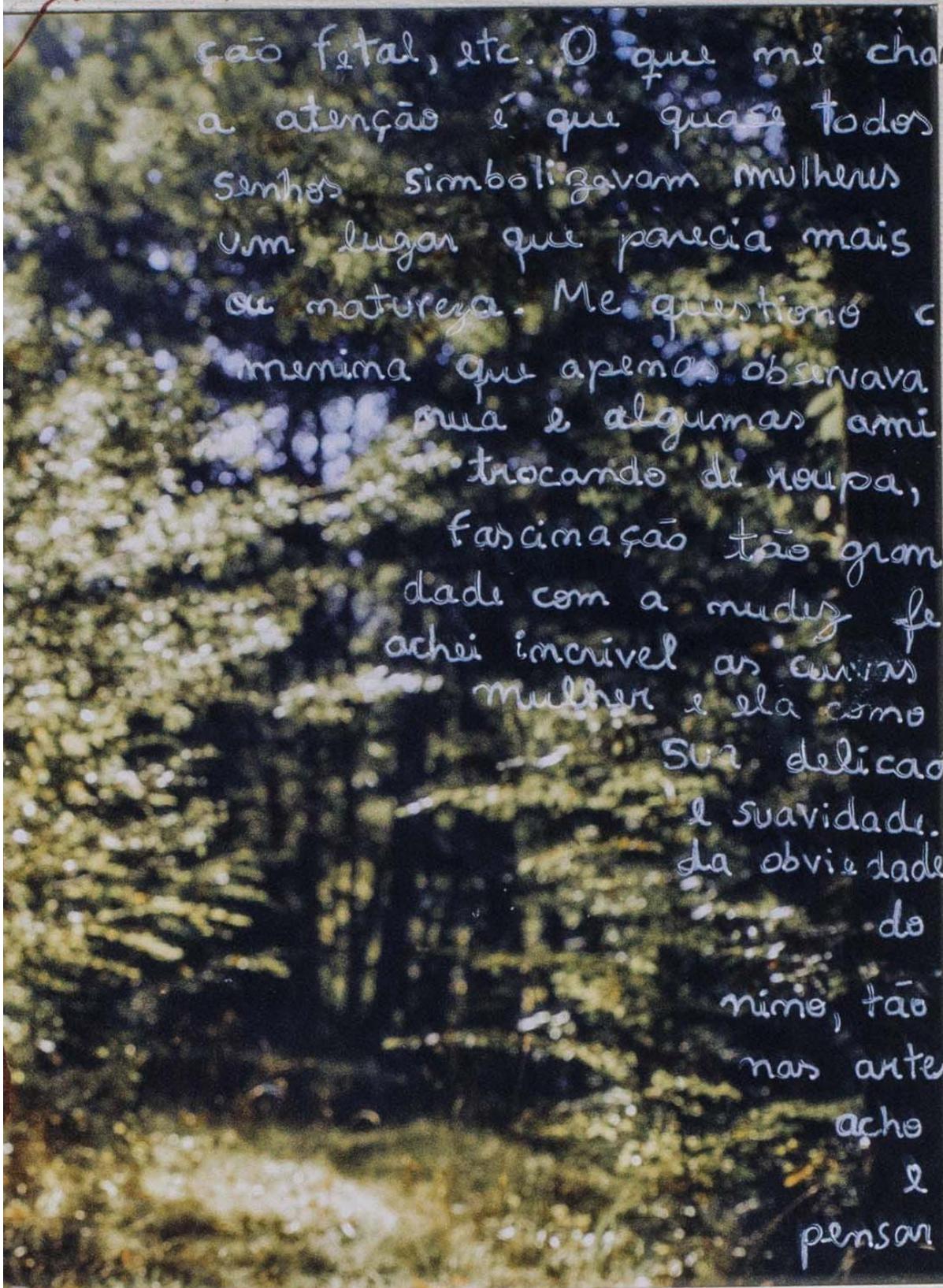
Mexendo em uma pasta ~~antiga~~ de desenhos antigos meus, notei o quão forte é o meu fascínio pela mulher desde pequena. Em

papeis de quando eu tinha menos de 8 anos, encontrei desenhos que falavam muito do que sou até hoje: desenhos de uma mulher com



Cabelos de cacholira, uma mulher metade anjo metade demônio, uma mulher em posi-

acercá



ção fetal, etc. O que me chamou muito a atenção é que quase todos os meus desenhos simbolizavam mulheres nuas e em um lugar que parecia mais um limbo de maturação. Me questionei como uma menina que apenas observava sua mãe e algumas amigas dela trocando de roupa, sentia essa fascinação tão grande e afimidade com a nudez feminina, sempre achei incrível as curvas de uma mulher e ela como um todo, sua delicadeza, força e suavidade. Mas apesar da obviedade da beleza do corpo feminino, tão explorada nas artes visuais, acho desafiador e estimulante pensar esta ques-

tão sobre um viés autoral e fora dos padrões

Uma época da minha infância morei em Aldeia, em uma casa grande com muito mata e muitas histórias. As melhores lembranças que tenho na vida, envolvem lugares onde me sinto muito conectada e tem cheiro de terra, chuva e mar. Sempre ~~falavam~~ ~~pra~~ gostei de sentar e deitar no chão e deixar as pernas abertas, quando sentia tristeza ou estava doente, buscava o chão para me acolher, e meus pais falavam pra voltar pra cama, e sair do chão pois não era lugar de mocinha. Eu não me comportava como uma menina, não vestia e não falava como uma, pelo menos não com o que se convencionava considerar comportamento de uma menina bem educada.



Quando viemos morar em Recife, me senti um pouco deslocada. Sentia falta do chão de areia, do cheiro da chuva quando toca a grama, de poder encontrar a natureza comigo, mas que logo se dissipou com a interação entre amigos e com um terreno grande que o condomínio tinha onde podia correr, ver bichos e subir nas árvores.

Com cerca de 9 anos, minha pediatra falou para minha mãe que eu estava me desenvolvendo mais rápido que o normal e que deveria ter uma refeição controlada e tomar remédios para tardar minha menstruação.



Menstruei pela primeira vez com 11 anos. Sangrei. Mas o que isso significava para mim? "agora sou uma mocinha" me lembro que a primeira coisa que pensava "agora posso ter filho". perdi minha virgindade com 14 anos, e toda vez que eu transava, eu pensava sobre o aborto. Não posso ser mãe, não estou pronta. E esse pensamento me seguiu até pouco tempo, pois sobre o olhar da sociedade, uma gravidez seria meu fracasso. Simone Beauvoir exalta "não se nasce mulher, se torna mulher" e durante um tempo essa frase simbolizava para mim apenas a fase da menstruação, mas ao longo da vida vi o quanto ela nos ensina, e como se tornar mulher é muito além do físico, é algo de dentro também, nossa essência, maturidade e compreensão do que isto significa acerca de valores éticos. Hoje, me vejo pronta para gerar filhos, e o mais importante: cuidá-los.



Lendo os livros de Clarissa (1996) e Raissa (1987), não me vi por aí. Me senti profundamente conectada com elas e com outras mulheres que mantêm a mulher selvagem aflorada. Durante meu estudo para este trabalho, percebi o quanto posso ter sido domesticada cultural e socialmente. O sistema de nossa civilização é patriarcal e este sistema tende à submissão. A mulher precisa buscar e questionar os lugares que lhe são impostos como corretos, para conseguir se impor diante da sociedade e não apenas ter comportamentos onde elas não devam fugir das expectativas convencionais. Em meio a esta confusão do ser, a mulher perde sua potência e suas atitudes autênticas por determinações históricas e sociais.





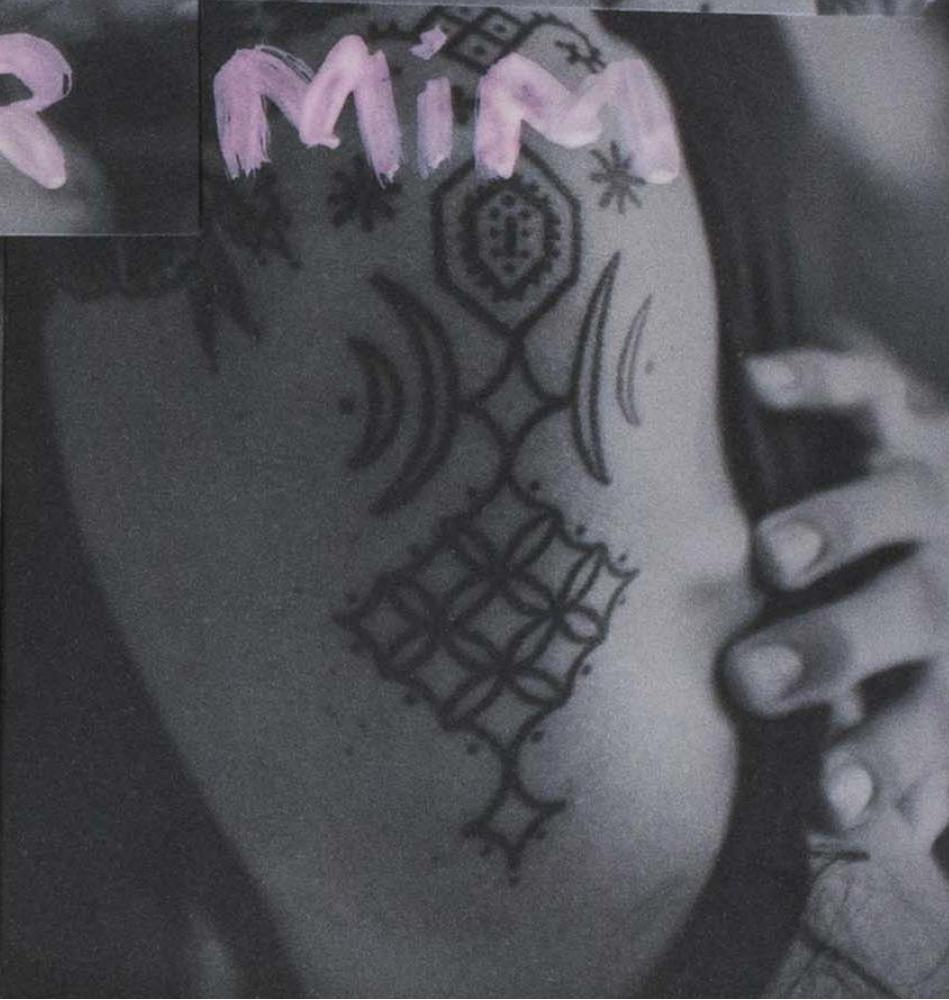
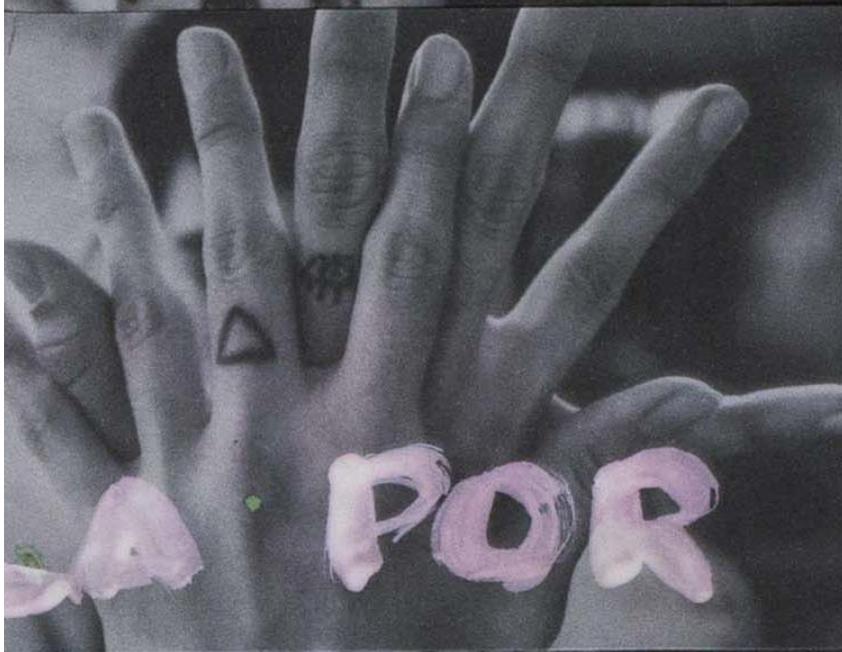
MARÇO / 2016

Estudando um pouco a teoria de Freud sobre a personalidade, encontrei uma resposta para esse sentimento tão inconsciente de selvageria citado por Clarissa diversas vezes no livro "Mulheres que correm com os lobos". Freud teoriza que todos nós possuímos uma estrutura de personalidade onde existem certas instâncias e um inconsciente, que segundo ele, é uma personalidade habitada por impulsos reprimidos ou internalizados pelas aprendizagens morais e culturais de uma sociedade. Tudo o que mostramos, pensamos e queremos ser, é apenas uma parte do que realmente somos. Faz parte de gestos e ações onde parecem não seguir um plano lógico, baseado na intuição e no inconsciente, possuem sua própria natureza.



MEU CORPO FAZ





MARÇO / 2016

EXPOSIÇÃO CRIA

VEJA VOCÊ ✧



Hoje finalizei uma série de obras que decidi chamar de Julgamento. Eles são parte de uma exposição coletiva com alguns amigos na galeria Joana D'arc.

As duas primeiras que fiz:)
A série tem 4 obras

ESTE MEU CORPO



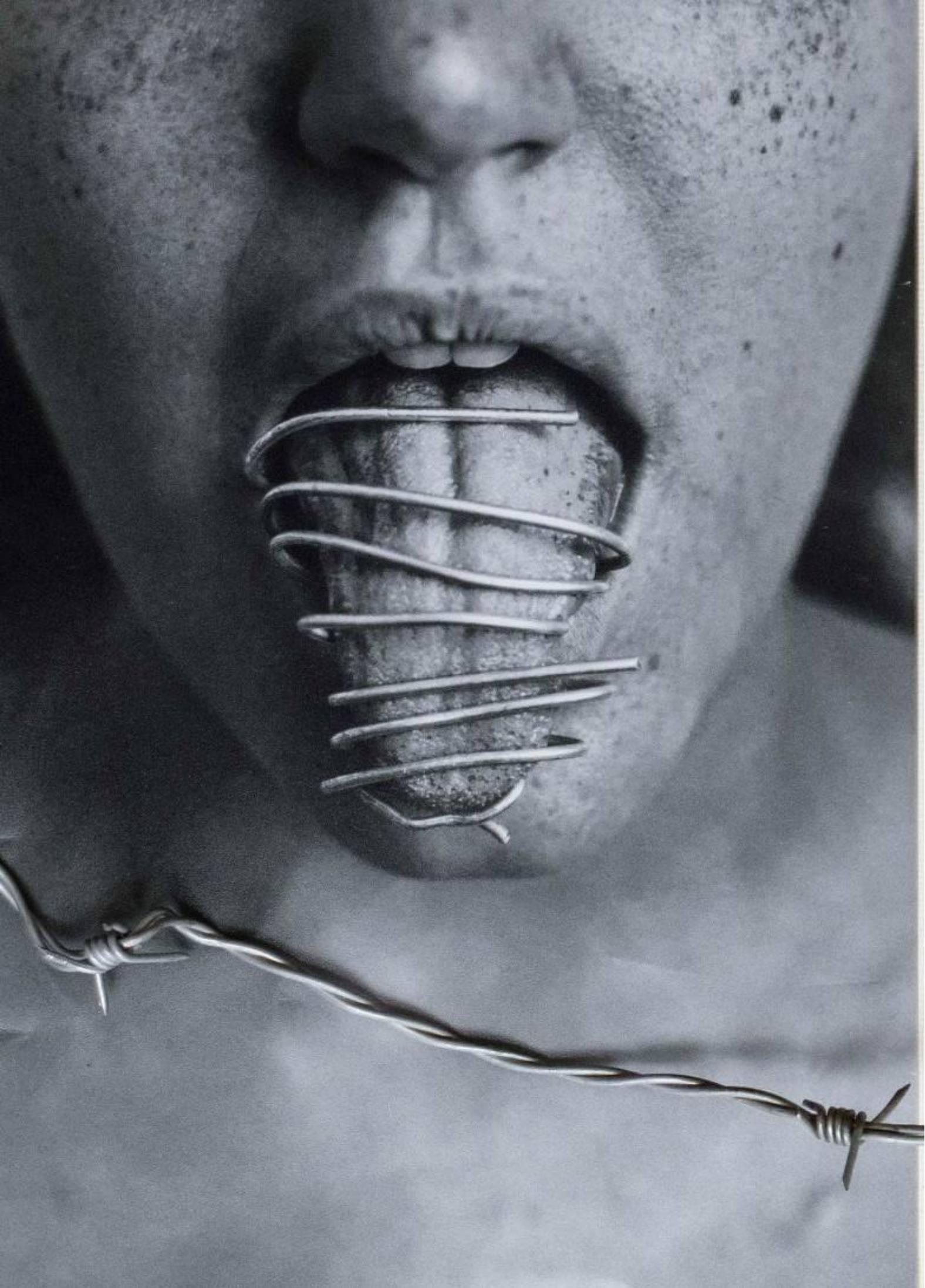
A série reflete sobre a nossa auto crítica em frente à própria imagem. O que negamos, escondemos, julgamos em nos mesmos e na sociedade. Olhar em frente ao espelho é um dos maiores encontros que podemos ter com nossa própria imagem e desse encontro, nós vemos aquilo que queremos ver e da maneira que queremos.



MAIO/2016

Durante a feira de plantas ornamentais de Holambra, realizada no Pátio do Cammo no centro do Recife em meados do mês de maio de 2016, decidi realizar minha primeira tentativa de fertilização e comprei duas mudas diferentes de musgo, inspirada na arte de Anna Garforth, artista que realiza ~~trabalhos~~ trabalhos tendo o musgo como material.

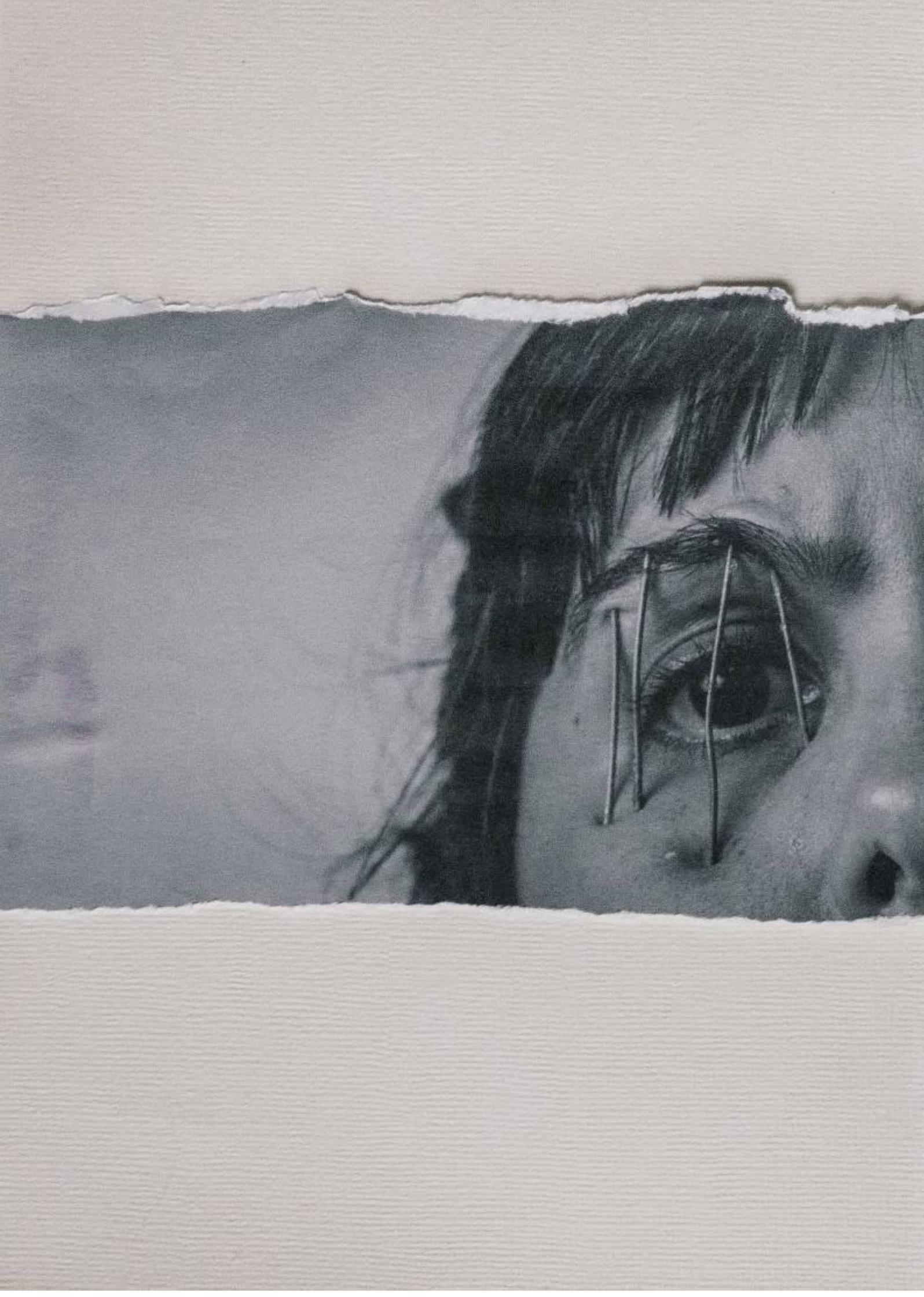
Na internet encontra-se diversas receitas de como utilizar este material como pintura, o que me ~~atraiu~~ atraiu. Comprei então dois musgos de cores diferentes, um deles coloquei em local arejado e sem que o sol incidisse diretamente e o outro, coloquei sob condições divergentes, na varanda de minha casa, onde a luz incide bastante bem. Mantive em ambas as ~~condições~~ condições de aquecimento de acordo com a umidade da terra, porém em duas semanas os dois morreram, e na mesma época. Isto me levou a observar que este tipo de musgo não sobrevive facilmente ao clima recifense; devo pesquisar mais tipos de musgo e entender melhor suas diferenças.



10/10/2016

Junto com minha amiga Cecília, criamos uma série de fotos que ainda está em andamento chamado Arame.

O arame farpado costuma ser utilizado para limitar lugares e situações, com sua simbologia nosso intuito é discutir sobre os limites do nosso corpo junto com a sociedade.





JUNHO/2016

No estudo deste projeto me vejo inicialmente muito vulnerável, devido ao fato de que é evidente que não podemos ter controle sobre aquilo que está além de nós mesmos, não podemos ter o domínio de forças externas nem do acaso. As tentativas direcionadas para ~~determinar~~ determinadas questões como plantio, clima, terra, entre outras, são instâncias que lidam com a possibilidade de escaparem ao meu controle, portanto os estudos e acompanhamento criteriosos são essenciais para que o projeto alcance bom termo.

A partir da ideia original, sempre temos uma ideia sobre a finalização do processo, mesmo prevendo dificuldades e desafios. Como sua autora, sou a pessoa mais capacitada para direcioná-lo pragmaticamente, estabelecer a metodologia adequada e imaginar todo o projeto pronto, porém, na construção de um conceito, podemos sempre ser levados a diferentes caminhos.

Acredito porém, que estes, apesar de imprevisíveis, são capazes de além de me trazer mais desafios e portanto um estímulo suplementar, podem trazer mais conhecimento e experiência, fortalecendo estética e plasticamente o projeto.

Ao longo do projeto, pretendo trabalhar uma questão de cada vez, pois sei por intuição, que se mantiver meu foco em um conjunto de ideias ao mesmo tempo, isto irá culminar em um misto de informações superficiais, perturbadas, é então importante essa atenção dada a cada parte do projeto para que todos os elementos estejam coesos.

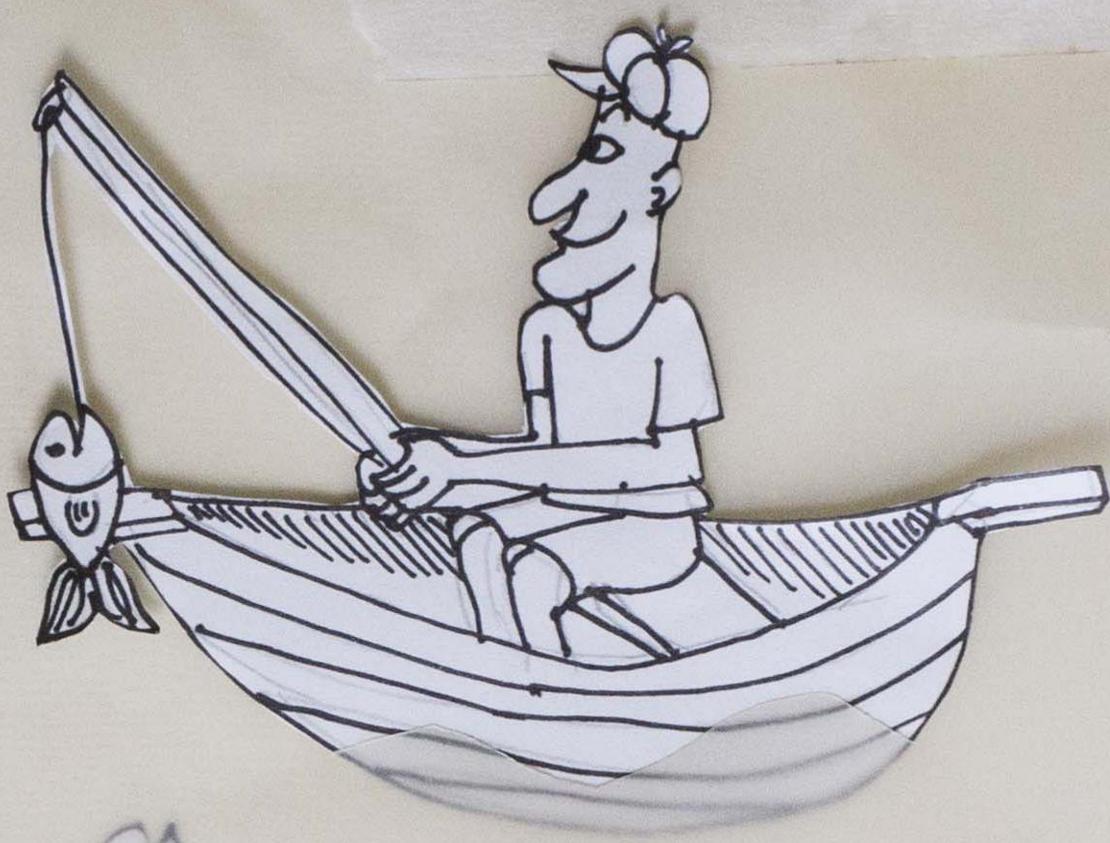
Para alcançar este objetivo, é preciso fazer diversas tentativas e estudos, assim a ideia original será respeitada e alcançada da ~~forma~~ maneira prevista inicialmente, embora eu saiba que o processo de amadurecimento de uma ideia inicial, envolva necessariamente etapas de construção e desconstrução, além de adequações para o que for surgindo.

Gosto da analogia que Lynch faz com o processo criativo no trecho a seguir, de como as ideias, ~~inicialmente~~ inicialmente fragmentárias vão ~~gerando~~ gerando outras, movidas pelo desejo, o principal catalisador do processo:

"Quando se pega um peixe do qual se gosta, mesmo que não passe de um peixinho - o fragmento de uma ideia -, ele atrai outros peixes, e todos acabam sendo pescados. E ~~se~~ se está então no caminho certo. Logo haverá mais e mais fragmentos, forçando emergir a ideia completa. Tudo isso, porém, começa pelo desejo."

LYNCH, 1946, p.31

Em Nascedouro: da terra ao útero, pretendo trabalhar o conceito de tela viva, onde a obra não se finaliza uma vez terminado o processo criativo do artista, há uma continuidade em que o espectador/obtentor da obra interage com a mesma e passa a ser um co-participante do processo, uma vez que, sem esta interação, ela se extinguiria. O cuidado com a obra atinge uma dimensão ética de responsabilidade, assim como de um filho, é preciso cuidar e cultivar.



JUNHO/2016

Como segunda tentativa de fertilização, em uma pesquisa coloquial com a professora Suelly vi que a argila tem proteínas suficientes para fazer a semente germinar e se manter, porém, ela deve ser manejada de maneira específica para não endurecer. No dia 31 de maio de 2016, ~~eu~~ fiz 4 ~~pequenas~~ pequenas bolinhas de argila e as plantei um tipo diferente de semente (sortidas) em cada uma: Gramma Bermuda, Vimca Sortida Boa Noite, Manjeriçã Alfavaca Basilicão Vermelho Rubi e ração do meu passarinho (que contém alpiste e semente de girassol. Todos os dias eu borrifava muita água na argila. No dia 2 de junho, a primeira semente brotou, foi a de manjeriçã, enquanto as restantes permaneciam imatativas. No dia seguinte, a argila que continha a ração de passarinho, rachou, e observei que as sementes não estavam brotando. Ao longo dos dias, fui notando que as mudas de manjeriçã estavam morrendo, porém outras ainda cresciam, mas pareciam atingir um limite máximo de crescimento e não conseguirem mais crescer, até que no dia 6 de junho, todas as bolinhas de argila racharam.

Desta feita, pude notar que muita água pode rachar a ~~argila~~ argila, assim como o acúmulo de sementes também, pois a semente não consegue se expandir sem tomar o espaço da argila resultando ~~na~~ na quebra do mesmo. As sementes devem ser plantadas sobre a superfície da argila, pois se por acaso forem colocadas muito profundamente, elas não conseguem atingir a superfície, uma vez que isto demanda um esforço suplementar já para nascerem. Devo portanto ficar atenta em relação à quantidade de sementes por área da argila, pois ao analisar o ocorrido, deduzi que a semente de ~~manijicão~~ ~~manijicão~~ manijicão morreu porque havia quantidade maior do que seria possível para seu desenvolvimento pleno naquele espaço onde se deu a experiência.



JUNHO/2016

SANGUE NOS OLHOS

Essa semana, no final de uma manhã, fui em uma loja de tintas com minha amiga Cecília e decidimos fazer uma série de fotos sobre umas indagações que nos fizemos.

A intenção é realigar fotos com ela toda coberta de tinta branca, como uma estátua clássica de pedra e violarmos esse branco com o vermelho, simbolizando o sangue e com esta simbologia, desenhar olhos em seu corpo.

Sociedade de julgamentos, preconceito e principalmente machista. Sangue nos olhos.





A concha e

No final de julho fiz uma viagem para o Rio de Janeiro e lá conheci Nathália Lima Verde. Ela possui um projeto chama-

do "Comcha" onde mulheres indivi- em grupo, mos bre o feminimo as nossas po- de uma

Depois de projeto

um novo

Receber aten.

e sua curiosi- por saber mi-

história, me

sentiu compreen- escutada. Ela

como é poderoso



ela encontra dualmente ou faz pensar so- buscando afirmar tências através escuta empática. conheça-la, meu foi tomando viés.

ção dela dade nha

fazia dida e

me ensinou o outro.

ouvir

O baulho das ondas

Com o processo de escuta, vi o quanto que as pessoas ao meu redor precisam disso, assim como eu mesma precisei.

Estou praticando o ouvir e atentar mais as pessoas e o que elas tem a nos dizer, quando nos mostramos

solicitas em entender, quando

mostram de fala para si

ser escutado, esse processo

é legal

de adequação

para cada pessoa, igualando

as energias do ouvinte com a do falante.



a escuta e ao momento, elas o quanto elas guardam e que precisa toda. Para isso, também uma espécie

para cada

AGOSTO 2016



Quero deixar claro, que neste estudo fale sobre a fertilidade da mulher, mas quando escrevo sobre as energias femininas e masculinas, me refiro a outro grau de pesquisa, onde os indivíduos podem possuir o sexo oposto a sua psique. E apesar de toda a fertilidade existente na mulher, isso não a torna uma futura mãe, seu destino não é ter filhos, é sua escolha. O patriarcado nos ensinou como sendo natural que desde pequenas devemos ter bonecas e sermos amáveis e acolhedoras, ensaiamos nesse provável futuro, o ideal feminino moldado como futura mãe.

"Masculino e feminino são expressões da existência humana que aparecem na dimensão simbólica do ser e estão no mundo. Essas essências não estão ligadas unicamente à condição sexual, ao ser homem ou ser mulher, mas representam princípios psíquicos, que podem ser vividos ou negados, tanto pelo homem como pela mulher."

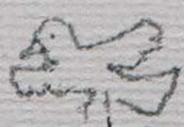
CAVALCANTI, 1987, p.21

Na mitologia e diversas crenças, encontramos o espelho existente entre a energia masculina e feminina, potências opostas que se complementam. Não há diferenciação de forças, mas sua junção e concatenação mútua. Em uma interpretação geral, encontramos a dicotomia entre o céu e a terra, onde o masculino é o céu e o sol, penetrante, racional, sistemático e o feminino é representado pela terra e a lua, acolhedora, fértil e instintiva.

"É no mito que encontramos a compreensão dos aspectos mais profundos da natureza humana, o que se esconde e só se revela quando compreendido numa dimensão mais sutil e simbólica."

CAVALCANTI, 1987, p. 24

No livro de Shimoda Bolen (1997), ela ~~introduz~~ diz que na época da Europa Velha, determinada pela primeira civilização da Europa, antes de ser introduzida as conhecidas religiões centradas na figura masculina, cultuavam apenas a Grande Deusa, pertencente à terra e ao mar, tinham como figuras sagradas: a cobra



pomba, a árvore e a lua. Deusa possuidora da criação e da destruição, e também ~~viviam~~ viviam em uma cultura "matrifocal", que dá maior atenção à relação mãe-filho do que entre marido-mulher, a figura feminina é tida como seio econômico e familiar.

Após invasões sucessivas dos indo-europeus, eles destruíram a Grande Deusa, colocando uma figura masculina em seu lugar, e repartiram seu mito em diversas outras deusas "menores". Além disso, entre alguns mitos criados após o domínio dessa civilização, os heróis masculinos destroem figuras sagradas relacionadas à Grande Deusa como a cobra, e perante toda esta mitologia, a sociedade passou a ser patriarcal, onde os deuses dominavam o céu e a terra e "elas mesmas".

As deusas possuem um quê humano, com seus pontos negativos e positivos. Fazem parte de toda uma mitologia e imaginário existentes durante décadas e de um coletivo feminino inconsciente, e suas personalidades únicas fazem com que criemos identificações perante suas histórias e possamos ter uma base comum das características e da psique da mulher diante de cada deusa e seu mito.

Um colapso do sistema atual da sociedade é eminente, se torna evidente quando aprofundamos os estudos acerca da sociedade e sua ordem. O homem é visto como o centro de tudo, não os meios e os instrumentos utilizados para se chegar a determinado fim, o feminino acabou sendo moldado e disposto por diversas camadas enfraquecendo sua autonomia. Ela deve afirmar sua potência e criar estruturas que intensifiquem a clareza de sua natureza psíquica e rever o seu papel social.



AGOSTO/~~2017~~
2016

Minhas primeiras duas tentativas me levaram à conclusão que devo fazer uma pesquisa sobre plantas com raízes não invasivas e sobre plantas que não precisam de muita luz para crescer e ver aonde isto vai me levar em relação ao meu projeto. Na busca para o melhor entendimento do solo e as melhores plantas para o projeto, no dia 20 de agosto de 2016, fiz um curso de cultivo ecológico de hortas e jardins em pequenos espaços com Simone Miranda, uma engenheira agrônoma. No curso, pude aprender a capacidade do solo e do que é necessário para que ele permaneça vivo e saudável, como devemos preparar o vaso para a drenagem da terra, assim como as melhores mudas para plantio em pequenos espaços considerando a raiz da planta também. Interessante ver que no curso, a maioria dos inscritos eram mulheres, e tinham uma relação de afeto muito grande com suas "plantas", inclusive uma aluna chamou sua horta de "novo morador da casa". Devemos usar terra misturada por nós mesmos e manuseá-las com o carinho que ela merece, não comprar nenhum composto industrializado.



AGosto/2016

Um sinal clássico do que é o sistema machista no qual toda a história perpassou, é a história bíblica de Adão e Eva onde a mulher é feita da costela do homem, simbolicamente sua existência provém do homem e sua vida é imposta por ele. Eva, é "pertencente" ao homem, pois ela é parte do corpo dele (e digamos, apenas em parte pois o homem é mostrado como totalidade); foi a responsável pela expulsão do jardim do Éden pois ela é vista como a fraqueza, a que instiga para que se cometa a desobediência, o pecado, não qualquer um, o pecado original.



Porém, existem várias suposições de que existia uma mulher antes de Eva, esta se chamava Lilith, que é vista como a primeira esposa de Adão, mas que o cristianismo não se sujeita a incluí-la em sua religião. Na bíblia, há um indício de que a mulher foi concebida junto ao homem, segundo um versículo anterior ao que Eva foi criada, existe a seguinte frase:

"Deus criou o homem à sua imagem, À imagem de Deus ele o criou, Homem e mulher os criou."

Gênesis 1:27:

No livro O casamento da lua com o sol, Raissa Cavalcanti afirma a necessidade de transformar a substância original da mulher para lhe dar o caráter de inferioridade e de torpeza. Esse desconhecimento desta história é fruto do sistema patriarcal que a fez assim, criando uma nova versão do que a mulher deveria ser na sociedade: submissa.



SETEMBRO/2016

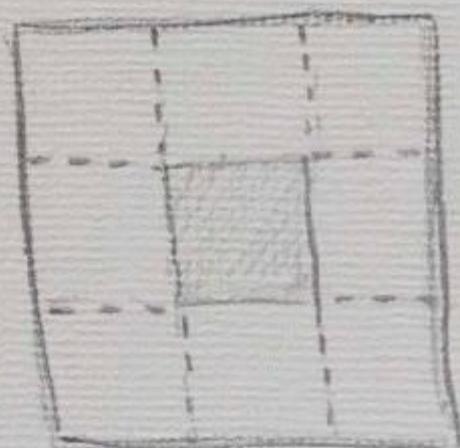
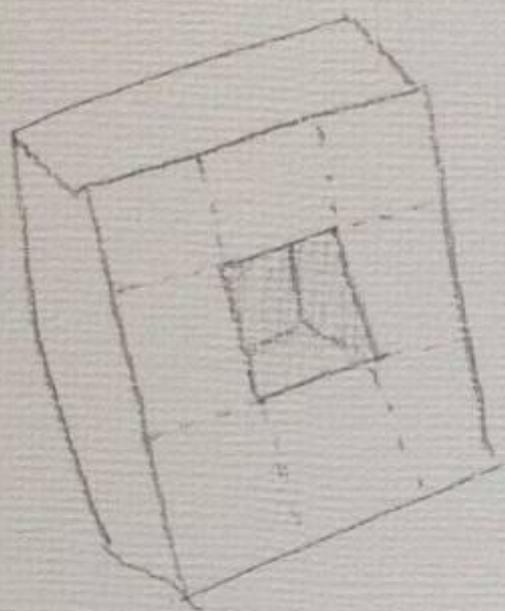
Na intenção de aprimorar e especializar o meu apurizado naquilo que preciso, convidei Simone Miranda para conversar no dia 9 de setembro para ela me explicar melhor como fazer meu projeto se tornar possível. Neste dia, Simone me indicou utilizar uma mão de terra pura e misturar com uma mão de argila, meio a meio e colocar um pouco de húmus, que descompacta a argila, se minha intuição foi de realmente utilizar a argila, o que ela não indica pois precisaria de muita atenção para que a argila não endurecesse, porém, se prepararmos a terra normalmente e empurrarmos um pouco esta terra úmida que envolve a planta, pressionando contra o vaso, ela pode ser capaz de segurar a planta na posição vertical. Simone me indicou também tipos de plantas que possuem raiz curta e devem permanecer na sombra (pois assim, elas podem ficar penduradas na parede e não precisam de uma manutenção de raio solar diariamente).

E em todas as plantas, mensalmente fazer uma adubação de cobertura para adicionar vitaminas e nutrientes que possam estar faltosos naquele solo, apenas adicionar essa terra por cima, sem precisar revirar a terra.

Com estes aprendizados de Simone, decidi não mais começar o projeto desde as sementes, pois isto pode fazer o processo demorar muito, mas comprar mudas já crescidas e acompanhar seu crescimento diariamente em meu quarto. E diante das plantas que ela me indicou para crescimento na sombra, vi minhas possibilidades para plantá-las nos quadros, entre elas me foram citadas: Filodendro, jiboia, hortelã, mata, grama amendoim, costela de adão, etc. Quando me foi citada a planta, costela de adão, me vi com a mente clareada, se tornou óbvio como devo selecionar as plantas para simbolizar meu projeto de fertilidade e feminilidade: plantas com mitos femininos, fálicas, medicinais, etc.

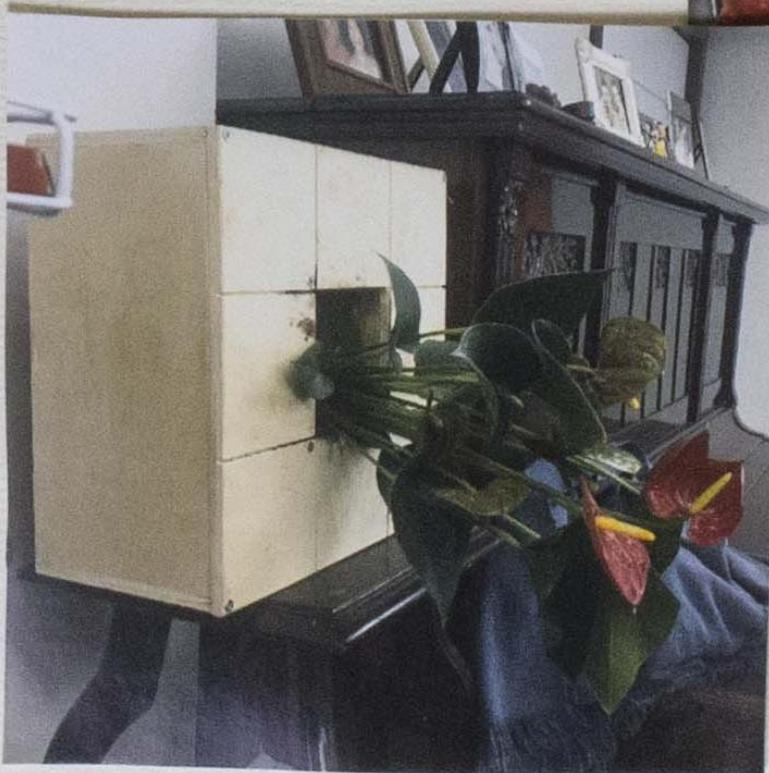
SETEMBRO/2016

Sentindo que estava na hora de colocar meu aprendizado em prática, encomendei a um amigo marceneiro uma caixa de madeira no tamanho 30×30 cm dividida de 10×10 cm cada onde, o quadrado que se encontrasse no meio, tivesse uma entrada e formasse um tipo de caixa sem tampa, um cubo em negativo.



Este quadrado, possui uma inclinação na base inferior aumentando o tamanho do cubo para ter mais espaço para a raiz da planta crescer e nesta parte inferior possui furos para drenar a água do solo. Todo o cubo está revestido com duas camadas de silicone para não estragar a madeira.

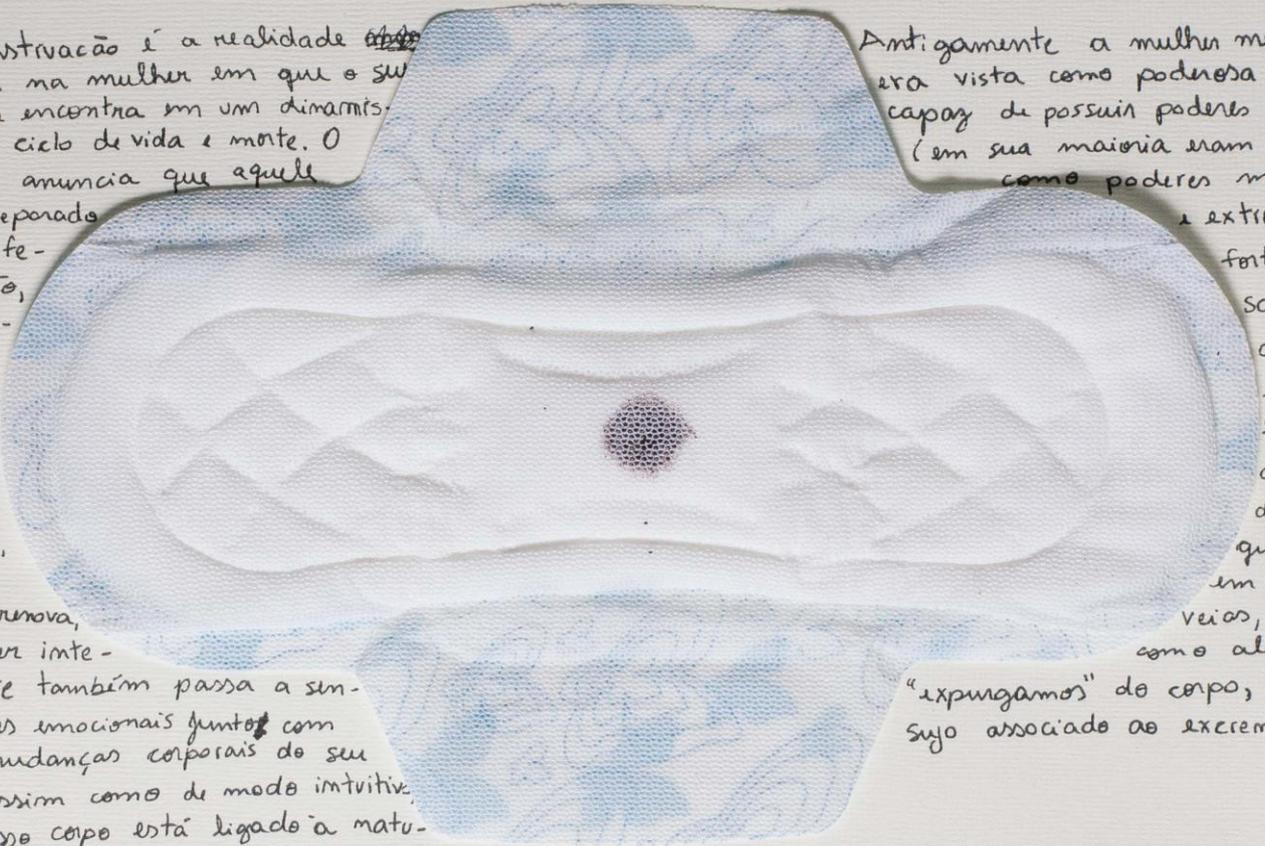
No final de novembro preparei a terra com húmus e plantei uma muda de antúrio dentro da caixa, sem argila, e apenas pressionei a terra para segurar a raiz, e assim, até o presente dia, a planta permanece viva e na vertical. Na próxima tentativa, tentarei colocar a planta dentro de um saco de TNT para a terra não sujar muito a madeira e facilitar a manutenção da planta, quando necessário.



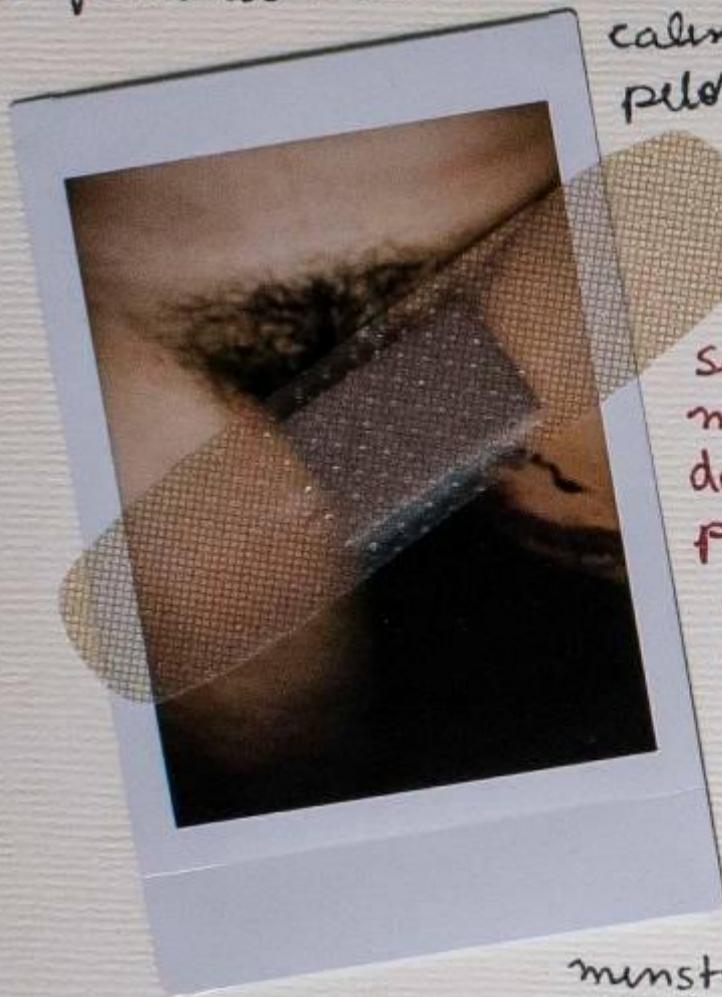
NOV/2016

A menstruação é a realidade ~~afeta~~ mensal na mulher em que o seu corpo se encontra em um dinamismo de ciclo de vida e morte. O sangue anuncia que aquele útero preparado para a fecundação, não recebeu o feto que ele aguar dava por mais um mês, e assim, tudo se renova, a mulher interiormente também passa a sentir fases emocionais junto com essas mudanças corporais do seu ciclo, assim como de modo intuitivo, ~~esse~~ nesse corpo está ligado a natureza: O ciclo menstrual e o ciclo lunar correspondem aproximadamente de 28 a 29 dias e meio.

Antigamente a mulher menstruada era vista como poderosa e mágica, capaz de possuir poderes que (em sua maioria eram vistos como poderes maléficos) e extremamente fortes, e o sangue visto como um líquido totalmente diferente daquele que corre em nossas veias, e sim como algo que "expurgamos" do corpo, algo sujo associado ao excremento.



Na Mesopotâmia, conhecida por ser um berço de descobertas da astrologia e economia, era uma região extremamente quente, e eles preferiam a noite com a luz da lua que permitia o ar arrefecer e a umidade chegar para nutrir as plantas e as sementes. Inicialmente, o calendário era baseado pelos ciclos lunares.



"O nascimento, o crescimento e a morte se alternam constantemente dentro da existência do homem. E são regidos por esse princípio que chamamos de feminino, que tem como expressão básica da renovação."

CAVALCANTI, 1987, p. 26

Os ciclos lunar e menstrual possuem variações em sua intensidade e no seu ritmo, seja na aproximação da lua com a terra e de brilho influenciado pelo sol e dos níveis de hormônio, emocionais e energéticos em nosso corpo, isso indica mais uma relação entre ambos os ciclos. Com essas variáveis, é possível concatenar diversas passagens da mulher e da lua havendo uma ligação intensa entre ambas.

Muitas amigas menstruam na época de lua nova, coincidentemente ou não, conheço casos e já vivi o fato de meu fluxo menstrual se adequar ao de mulheres que estão próximas de mim diariamente, e assim todas tendo o fluxo juntas. Na Lua Nova se inicia o ciclo lunar e também recomeçamos nosso ciclo com nossa fecundação, ela nos trás introspecção e imersão em nós mesmas, estamos buscando conexão interna e reajustes de energia. A Lua Cheia vem junto com a ovulação, nossa época mais fértil, estamos mais abertas a realizar nossos desejos, ao sexo e aos acontecimentos externos.

Após chega a Lua Minguante, quando a mulher se sente inchada e chega a famosa tensão pré-menstrual, advinda por mudanças hormonais e a preparação do corpo para a menstruação e o ciclo recomeçar. Segundo Demettra, a sensação seria de que "A mulher pode sentir-se emocionalmente abatida, como se tivesse se preparado para um evento que não aconteceu."

MARÇO 2017

A interatividade abre caminhos para que seja modificação no processo construtivo e que a obra não possua fechamento, assim como pode surgir intermediários para permeiar a obra.

E essa presença de um intermediário é o ^{que} pre-tendo evidenciar nos quadros.

Buscar diversas formas para a construção de uma mesma ideia, criar meu projeto em diferentes plataformas para tentar tornar ainda mais claro e visível ao espectador meu principal objetivo artístico.

Fugir da expectativa convencional de processos criativos e tentar trazê-lo para perto da natureza e da vida.



Tenho ansiedade. Quando vou fazer algo, quero fazê-lo de várias formas para deixar ainda mais evidente aquilo que pretendo mostrar.

Então em paralelo ao projeto realizei vários desenhos sobre o tema, busquei curso de bordado, fiz peças de argila e vários ensaios fotográficos como inquietações dos acontecimentos atuais do mundo.

A possibilidade de deslocamento do sentido na arte nos faz buscar novas maneiras de se atingir o objetivo artístico de maneira mais ou menos clara, embora mais rica para o espectador.

A arte é sugestiva, mais do que delimitar, ela estimula uma compreensão que pode se dar em vários níveis de significação.

MARÇO/2017

O século XX viu emergir diversos manifestos que revolucionam ^o fazer artístico e dentre eles, a Arte Povera, que buscava a libertação do sistema convencional ^{mudando} ~~revolucionando~~ o processo criativo através da busca de ações que recuperavam as atividades livres, ^{arte} quebra suas convenções artísticas até ali nunca revistas e recia novos métodos.



Um manifesto publicado em 1967 pelo crítico de arte italiano Germano Celant, traz a Arte Povera assimilando o artista a um guerrilheiro, onde ele escolhe onde combater e os instrumentos de combate. O intuito é recuperar o sentimento do homem no mundo, criando comportamentos autênticos e naturais com uma dicotomia entre a arte e a vida. Busca a libertação de contingências históricas e sociais da sociedade, assim como também aboliu seu próprio manifesto por não ter de ser determinado em uma categoria



A Arte Povera reconhece a arte em todo o ciclo da natureza e dos seus vivos. Os cursos naturais como o nascimento, morte, a chuva, a noite, as reações químicas e minerais etc. Tudo que está incorporado no fluxo da vida é arte e objeto para ser trabalhado para a arte. Cria com este processo inviabiliza o artista de ter poder sobre sua construção, intermediando uma arte que já está sendo realizada, que é a da própria vida, e essa interferência passa a ser arte também, por descomposição o fluxo que era natural e passou a ser modificado em algum nível. Portanto, a arte Povera é a interação do artista com o sistema vital e espontâneo. A obra viva, não possui inércia e respira.



ABRIL /2017

Hoje assisti uma video performance de Marina Abramovic, que minha orientadora Maria do Carmo Nimo me indicou chamada "Balkan Erotic Epic", ela fala das tradições balcãs e de quanto eles acreditavam na força que os genitálios masculinos e femininos tinham sobre o nosso corpo e a natureza. Nossos genitais seriam capazes de amor eterno, de cura e proteção.

Após assistir o vídeo e refletir sobre sua construção e ideia, me senti inspirada para chamar algumas amigas e fazermos um ensaio fotográfico com a conexão da mulher e a natureza. Chamei 7 para simbolizar os ciclos menstrual, e marquei para o dia 28 de 2017, dia de lua cheia para representar de forma direta a renovação e expressão inconsciente de cada mulher nesta época.



Foi um dia de muitas trocas. Agradeço de coração por cada amiga que participou junto comigo de todo o processo.



ABRIL/2017

Aqui estou, escrevendo meses após os relatos anteriores sobre minha construção criativa, e muita coisa mudou. Deixei um pouco o estudo prático de lado e imergi na leitura sobre o feminismo. A ideia para este meu projeto de condução de curso se iniciou com a construção de quadros, plantaria espécies específicas de plantas para interagir com a imagem da mulher na tela. Ao longo de um ano e meio, me dediquei a pesquisar sobre esse projeto, realizei um curso de hortas em pequenos espaços, pesquisei bastante na internet e em sementinhas, fui atrás de maneira para conseguir realizar no melhor tipo para o projeto, fiz testes conforme escovi tudo anteriormente. Agora com dois meses para entregar meu projeto, vejo que apesar de tudo que estudei em busca da melhor maneira para expressar minha ideia, ela ainda não está sólida o suficiente para ser realizada e principalmente, não consegui evidenciar o tanto de conhecimento que adquiri ao longo de todo este processo.

O que era para ser um trabalho de exposição de quadros com um vínculo tão palpável sobre a relação afetiva entre a terra e a mulher, mexeu mais comigo do que eu imaginava. Meus ideais e espírito se encontraram em meio aos estudos, e minhas ideias iniciais, se tornaram incoerentes para tudo que estudei até agora.

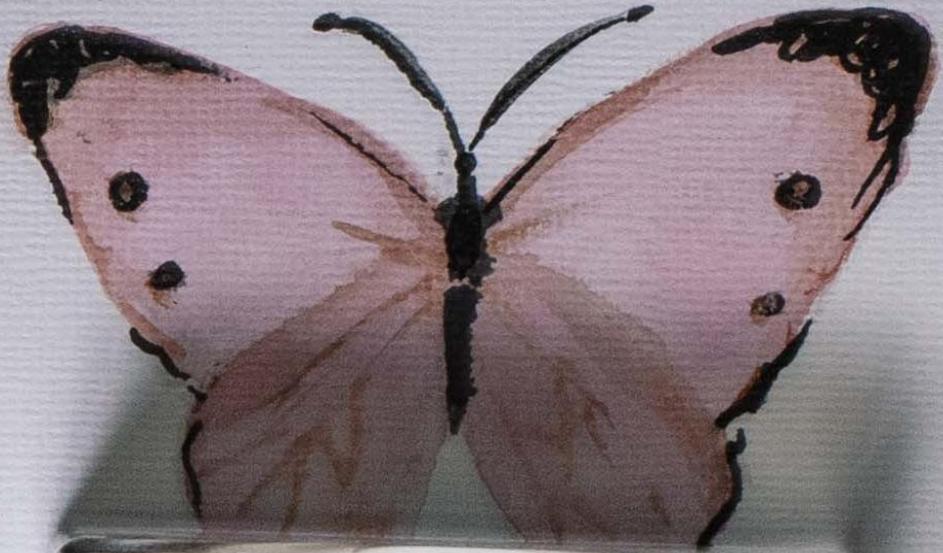
Qualquer projeto que começamos é como se a ideia fosse uma semente plantada e que ela cresce diante das pesquisas que fazemos acerca do tema. Ao longo do crescimento dessa semente ideia, uma planta começa a surgir, que é a solidificação dessa ideia, sendo alimentada pelo interesse na construção da mesma.



O que não contamos, é que ao ^{mesmo} tempo em que essa planta cresce e nossos estudos vão sendo realizados, essa planta pode se ramificar e ter vários galhos, muitas possibilidades aparecem e podemos não conseguir cuidar de cada galho que surge e suas direções.

Ao longo da construção criativa, questionei diversas vezes sobre os sentidos que o projeto poderia tomar e seu viés, mas não questionei o quanto eu poderia mudar com ele. Nessa perspectiva, vejo que tudo se tornou um relato sobre minha experiência e meu processo de criação. Sobre permanência e efemeridade, da arte e do próprio projeto.

Apesar de ver o quanto é importante não finalizar da maneira que era minha meta inicial, me sinto um pouco frustrada por pesquisar durante tanto tempo para um foco, e no final, não concretizar aquilo que pré-estabeleci. Porém o fato de estar aberta para as possibilidades que surgem, mostra o quanto sou portadora da minha livre escolha como artista e indivíduo.



Ana Pinho 05/16

MAIO / 2017

Hoje voltei na mesma feira de Holambra que fui no ano passado, por ironia, comprei exatamente o tipo de musgo que comprei na minha primeira tentativa. Me peguei pensando sobre minhas dúvidas de um ano atrás e o quanto amadureci de diversas maneiras.

Meu intuito dessa vez é de construir terrários fechados para representar toda a efemeridade estudada por mim, relevando tudo que pesquisei sobre a prática e evidenciar a ligação entre cuidado da terra.

No manejo do terrário e sua perpetuação, devemos ser delicados, cuidadosos, ~~atentando~~ atentando principalmente na hora de colocar água e na incidência de luz, seus alimentos.

Dentro desses terrários, decidi colocar fotos que realizei de mulheres ao longo do meu projeto, idealizando cada mundo particular e a busca por nossa natureza.



Cada obra viva, guarda mundos secretos que serão intocados pelas frustrações, preconceitos e desigualdades. Ali, só viverá a liberdade e a potência terrena.

MAio/2017

Por fim, decidi criar mini terrários que idealizam nosso universo particular. Com toda essa pesquisa, espero que cada vez mais mulheres tenham a oportunidade de se conhecer



Sutia

e reconhecer, buscando nutrir sua feminilidade, não esquecendo sua maturação. Estamos vivendo em um mundo baseado no stress, auto-matização e concreto por todo o lado, o colar simboliza permanência terrena ao lado do coração ♡



Referências que me ajudaram ao longo do projeto :)

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BOLEN, Jean Shimoda. *As deusas e a mulher: Nova psicologia das mulheres*. Tradução Maria Lygia Remedio. São Paulo: Paulus, 1990. (coleção amor e psique)

CAVALCANTI, Raissa. *O casamento do sol com a lua*. São Paulo: Circulo do livro, 1987.

CELANT, Germano. *Notes For a Guerrilha War*. Flash Art 5, 1967. Disponível em: www.flashartonline.com/intermo.php?pagina=articulo_det&id_art=352&det=ok&title=ARTE-POVERA Acessado em: 12/03/2016

ESTES, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos - mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

HALL, C. S.; LINDSEY, G.; CAMPBELL, J. B. *Teorias da personalidade*. 4. Ed. Porto Alegre: Artmed, 2000.

LYNCH, David. *Em Águas Profundas: criatividade e meditação*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2015.

SARDENBERG, Cecilia. *De Sanguias, tabus e poderes: a menstruação numa perspectiva sócio-antropológica*. Revista Estudos Feministas, Rio de Janeiro; CIEC/ECO/ UFRJ, v. 2, n. 2, p. 314-344, 1994

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
DEPARTAMENTO TEORIA DA ARTE E EXPRESSÃO ARTÍSTICA
LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

ESPAÇOS IMPESSOAIS:

o estranho à deriva.

RAFAEL CABRAL DE VASCONCELOS

Recife

2017

DEPARTAMENTO TEORIA DA ARTE E EXPRESSÃO ARTÍSTICA
LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

ESPAÇOS IMPESSOAIS:

o estranho à deriva.

Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura em Artes Visuais, desenvolvido pelo acadêmico Rafael Cabral de Vasconcelos, com orientação do Prof. Dr. Marcelo Coutinho, na Universidade Federal de Pernambuco.

Recife

2017

Me desculpe o acaso por chamá-lo necessidade.
Me desculpe a necessidade se ainda assim me engano.
Que a felicidade não se ofenda por tomá-la como minha.
Que os mortos me perdoem por luzirem fracamente na memória.
Me desculpe o tempo pelo tanto de mundo ignorado por segundo.
Me desculpe o amor antigo por sentir o novo como primeiro.
Me perdoem, guerras distantes, por trazer flores para casa.
Me perdoem, feridas abertas, por espetar o dedo.
Me desculpem os que clamam das profundezas pelo disco de minuetos.
Me desculpe as gentes nas estações pelo sono das cinco da manhã.
Sinto muito, esperança açulada, se às vezes me rio.
Sinto muito, desertos, se não lhes devo uma colher de água.
E você, falcão, há anos o mesmo, na mesma gaiola,
fitando sem movimento sempre o mesmo ponto,
me absolva, mesmo se você for um pássaro empalhado.
Me desculpe a árvore cortada pelas quatro pernas da mesa.
Me desculpem as grandes perguntas pelas respostas pequenas.
Verdade, não me dê excessiva atenção.
Seriidade, me mostre magnanimidade.
Ature, segredo do ser, se eu puxo os fios das suas vestes.
Não me acuse, alma, por tê-la raramente.
Me desculpe tudo, por não poder estar em toda parte.
Me desculpem todos, por não saber ser cada um e cada uma.
Sei que, enquanto viver, nada me justifica
já que barro o caminho para mim mesma.
Não me julgue má, fala, por tomar emprestado palavras patéticas,
e depois me esforçar para fazê-las parecer leves.

Wisława Szymborska

ISTO É UM CONVITE A UM VÔO

Dedico este *videoarte*, fruto destes escritos, aos horrendos cuja moral forjou o esquecimento dos homens; aos porcos que farelo comem e, sobretudo, à dívida histórica para com o feio que vergonhosamente sustentamos em juro de mora.

ÍNDIX

I.	O QUE, COMO, QUANDO, ONDE E POR QUE?	8
II.	EU, FEIO	14
III.	DO FEIO ENQUANTO LUGAR ESTÉTICO	16
IV.	GOSTO, MORAL E CULTURA VISUAL	39
V.	O ESTRANHO SITUACIONISTA E A DERIVA.....	47
VI.	“ESPAÇOS IMPESSOAIS”	49
VII.	O FEIO COMO UM LUGAR INCONCLUSIVO	79
	AO LEITOR	82
	REFERÊNCIAS	84
	CRÉDITOS	87

RESUMO

A presente pesquisa pretende observar como se dá a fruição estética do feio e como se trabalham os juízos de gosto pelos e para os expectadores de arte. Caracteriza-se pela análise sob dois aspectos principais: da forma como esse conceito foi transformado desde a época da Grécia Antiga a contemporaneidade e do exemplo dos artistas Francisco de Goya, Pablo Picasso e a Sociedade Cavalieri, através de obras violentas; grotescas, híbridas e trágicas, que refletem esteticamente o horror no fim da Idade Média e durante a ascensão do Liberalismo e Iluminismo. Tal pesquisa deu ensejo à produção do videoarte “Espaços Impessoais”, gravado em parceria do Brasil e do Japão, e mostra como os acontecimentos históricos podem transformar os conceitos artísticos de acordo com as necessidades humanas de retratar seu próprio tempo, cada qual à sua maneira.

PALAVRAS-CHAVE: *Fruição; Feio; “Espaços Impessoais”.*

ABSTRACT

This research aims to observe how happens the fruition of the ugliness and how to work the judgments of taste by and for the viewers of art. It is characterized by analysis on two main aspects: how this concept has been transformed since the time of Ancient Greece until the contemporaneity and the example of the artists Francisco de Goya, Pablo Picasso and Cavalieri's Society, through violent, grotesque, hybrid and tragic works, that aesthetically reflect the horror in the end of the Middle Age and during the rise of Liberalism and Enlightenment. Such research gave birth to the videoart “Impersonal Spaces”, recorded in partnership between Brazil and Japan, wich shows how historical events can transform the artistic concepts of agreement with human needs to portray their own time, each one in their own way.

KEYWORDS: *Fruition; Ugliness; “Impersonal Spaces”*

I. O QUE, COMO, QUANDO, ONDE E POR QUÊ?

O QUE?

A presente pesquisa vem questionar a problemática do feio na sociedade contemporânea e como questão pode interferir na sua fruição estética. **Afinal, em pleno século XXI, por que o feio ainda é um problema fundamental da humanidade?**

O feio, no decorrer da história das sociedades humanas, levantou desde sempre assuntos considerados polêmicos à cultura e à maneira de pensar de cada povo a seu tempo. Assuntos tidos por problemáticos, não só por abarcarem problemas fundamentais da natureza (se é que se pode falar de natureza humana), mas também por ensejarem determinadas temáticas que se mostravam, e muitas vezes se mostram até hoje, difíceis de serem transformadas em linguagem e debatidas socialmente; são mantidos como não permissivos, se não estritamente proibitivos, de serem debatidos em sala de aula, jantares de família ou rodas de amigos, lugares supostamente de legitimação da liberdade de expressão - onde a prosa teria potência e encontraria solo fértil para caminhar solta.

Dos problemas fundamentais, o feio traz os olhares para conteúdos que foram e são escondidos debaixo do tapete da moralidade. Rebeldia, bruxaria, satanismo, o diabo, o mau e o inferno; incesto, pedofilia, pederastia, lascívia, volúpia, sadismo, lenocínio, luxúria, deficiência, deformidades, manias, temperamentos, defeitos, anormalidades, vícios, paixões, a morte, escatologias, entre outros; são alguns dos inúmeros exemplos que a moral tenta a todo custo eclipsar e jogar às escondidas na vasta zona obnubilada dos tabus da humanidade.

Essa omissão histórica traz consigo diversos sintomas que emergem nos sujeitos inseridos em seus tempos. Hoje, o medo, a infelicidade, as doenças, a angústia, as fobias, a melancolia, a depressão, o martírio, o sofrimento, a vergonha, o pavor, o irascível, o temor, a agonia, o desespero, o rancor, a ira, a castração, a fixação e o suprassumo da criminalidade e o tesão pelo proibido se mostram cada vez mais corriqueiros nos comportamentos humanos contemporâneos, e a raiz, base ontológica para

tudo isso, permanece escondida a sete chaves, se não enterrada a seis palmos do chão. Cavar é preciso.

COMO?

Tal processo investigativo dá-se por meio de Pesquisa Educacional Baseada em Artes, sendo acompanhados, com observações práticas e teóricas, relatos objetivos e subjetivos de como o feio se desvela para cada sociedade, evidenciando suas particularidades coletivas cognitivas e ampliando qualita e quantitativamente o corpo e densidade do objeto investigado.

Trata-se, pois, de experiência artográfica *em si* e *per si* por fomentar a investigação prático-teórica que abrange as mais diversas áreas das Artes (música, pintura, gravura, arte mídia, etc.), da Educação (professor e aluno) e da Pesquisa (investigador). Essencialmente de natureza rizomática, pretende-se através de conexões diretas e indiretas com áreas do conhecimento diversas e explora o contexto do entre-lugar da vivência e da ciência, apreciando a complexidade e particularidade desse espaço, valendo-se da interpretação metafórica.¹

O desenrolar do processo baseia-se na nas próprias história, raízes e etimologia do preconceito nas sociedades, despertando a reflexão, problematização, indagação e conscientização da amarra social do preconceito e dos muros simbólicos e literais que o mesmo já promoveu ao longo da história da humanidade. A partir desse fomento, abre-se espaço à voz dos estudantes (sendo garantido o anonimato, se necessário), que aqui podem representar seus cunhos críticos, pontos de vista e histórias/estórias baseados em suas experiências de vida a fim de gerar arquivo e memória capaz de identificar e representar quais as formas que o preconceito se reveste em cada contexto social e em cada qual.

Para tanto, o presente projeto pedagógico pretende:

¹ Pesquisa educacional baseada em arte: *a/r/tografia* / Belidson Dias e Rita L. Irwin (organizadores). – Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2013. 244 p.: il.; 21 cm.

- Criar e construir formas plásticas e visuais em arte mídia (formato digital) capazes de gerar forma, cor, textura, calor, luminosidade, imagem sensorial.

- Observar e analisar as formas como esses materiais produzem no inconsciente de cada expectador e do processo pessoal nas suas correlações com as produções imagéticas pessoais de *gestout*;

- Reconhecer e utilizar elementos da linguagem não só visual, mas sonora, plástica, performática, representando, expressando e comunicando pela construção de cenários lúdicos no inconsciente;

- Promover contato e reconhecer as propriedades expressivas e construtivas dos materiais, suportes, instrumentos, procedimentos e técnicas na produção desses cenários audiovisuais;

- Experimentar, utilizar e pesquisar materiais e técnicas artísticas em diferentes suportes (videoarte, performance, música, happening, intervenção, etc);

- Promover, reconhecer, observar e experimentar o contato sensível pelo manuseio de materiais em diversos meios de composição das imagens cerebrais e na interação das imagens entre si no espaço;

- Permitir o conhecimento do potencial sensorial corpóreo contrária a ideia de um corpo mecânico, mas sim harmônico com a cumplicidade de pensamento entre o corpo e a mente, já que ambos fazem parte de um processo vivo e formam um objeto comum.

Assim, esses escritos permeiam o investigativo porque caminham pela história e pela filosofia da arte, problematizando as razões e os afetos pelos quais o feio ainda se revela como um problema fundamental recorrente da humanidade. Artístico porque o fruto desses escritos resultam na concretização de um *videoarte* média-metragem intitulado “Espaços Impessoais” (Rafael Vascon, 2017). E, por fim, mas não menos importante, educacional porque, através dos meandros da palavra e do audiovisual, resulta em seu fim maior que é o de educar para o feio e preparar os olhos para o novo, e é nesta observação de olharmos para o escuro que encontramos possibilidades de ressignificarmos a própria vida, gerarmos desvios e as novas formas de olhar.

QUANDO?

A parte teórica desta pesquisa fora realizada no decorrer de 2016 e 2017, com orientação, auxílio e suporte dos professores Marcelo Coutinho, Maria Bethania e Luciana Nunes, todos integrantes do corpo docente do curso de Licenciatura de Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco.

Abaixo, segue o cronograma especificando o rol de atividades e seus respectivos desdobramentos temporais:

CRONOGRAMA 2016

<i>PERÍODO</i>	<i>MÊS 1</i> <i>julho/2016</i>	<i>MÊS 1</i> <i>agosto/2016</i>	<i>MÊS 1</i> <i>set/2016</i>	<i>MÊS 1</i> <i>out/2016</i>	<i>MÊS 1</i> <i>nov/2016</i>	<i>MÊS 1</i> <i>dez/2016</i>
<i>ETAPA OU FASE/ATIVIDADE</i>						
PRÉ-PRODUÇÃO / PREPARAÇÃO TEÓRICA	X	X	X	X		
PRODUÇÃO / FILMAGEM				X	X	X
PÓS-PRODUÇÃO / FINALIZAÇÃO						
DIVULGAÇÃO						

CRONOGRAMA 2017

<i>PERÍODO</i>	<i>MÊS 4</i> <i>jan/2017</i>	<i>MÊS 2</i> <i>fev/2017</i>	<i>MÊS 3</i> <i>março/2017</i>	<i>MÊS 4</i> <i>abril/2017</i>	<i>MÊS 5</i> <i>maio/2017</i>	<i>MÊS 6</i> <i>junho/2017</i>
<i>ETAPA OU FASE/ATIVIDADE</i>						
PRODUÇÃO / FILMAGEM	X	X	X			
PÓS-PRODUÇÃO / MONTAGEM			X	X	X	
PÓS-PRODUÇÃO / FINALIZAÇÃO DE TEXTO				X	X	X
DIVULGAÇÃO						X

ONDE?

Quanto à pesquisa teórica, o desenvolvimento da parte teórica se deu na cidade do Recife, Pernambuco, Brasil, junto à Universidade Federal de Pernambuco.

Já o projeto de videoarte fora dividido em três partes: a pré-produção, que entende-se desde a concepção intelectual até a organização orçamentária de todos os integrantes envolvidos (pesquisa de locação, figurino, direção de arte, produção executiva, etc.) se deu em Recife, Pernambuco, Brasil. A produção ocorreu em locações diversas do Brasil (sul de Minas Gerais, São Paulo, Pernambuco e Bahia) e do Japão (Mitsukaydo, Tóquio, Hiroshima, Kioto, Fukushima e Osaka). Por fim, a pós-produção se deu, em sua grande maioria, nos *studios* do Coletivo Casa Lombrada, em Recife, Pernambuco, Brasil.

POR QUE?

Para o campo científico, se é que eu seja importante à ciência, remanesce aqui a voz de alguém que precisou sair da insônia e dar voz ao elogio do feio. Tarefa que talvez exija de mim uma potência sobreumana que

talvez não tenha, mas que faço aqui as ordens da minha tentativa – o que é complexo como tudo.

À Estética, o cunho crítico desta pesquisa se faz não só pela filosofia, mas por todo um complexo axiológico de valores, juízos e gostos que mais são solo arenoso e proibido à moral, como se mostram campo fértil de silenciamentos: abre alas à dívida histórica que a sociedade tem com o feio a juro de mora.

A pertinência dessa pesquisa se dá, então, pelo nível de alteridade. Ética lato e *strictu senso*, essa é a intenção *mater* desse rumo de onde partem e para onde caminham os conhecimentos da humanidade. Se a função primordial aqui é lançar flechas para o futuro, que antes de jogá-las, eu saiba catar as flechas no chão outrora jogadas pelo passado e saiba reconduzí-las para novos ares.

Ademais, a questão central da pesquisa, além do estudo do feio e de suas alegorias, é contextualizar teórico e praticamente com o *videoarte* média metragem de minha autoria intitulado “Espaços Impessoais”, gravado no Brasil e no Japão em 2016/2017 e pós-produzido e finalizado em 2017.

Por fim, o texto organiza-se de forma prática, mas não menos poética, em sete capítulos que apresentam entre si nexos causais bem delimitados textualmente, trazendo consigo uma peculiaridade bastante razoável: o feio, por ser um lugar inconclusivo, nessa pesquisa, não precederá de conclusão.

Assim sendo, e não menos importante, espero poder, pela partilha e bom grado, trilhar caminhos possíveis à compreensão da problemática do feio, que não só se desvela enquanto emblema, mas se ramifica em inúmeras incógnitas capazes de serem abarcadas pela razão tão só, e somente só, pela expressão, por isso o *videoarte* se constitui de supra importância para o desenrolar desta pesquisa, pois.

II. EU, FEIO

Caro espectador,

Não sei se você já viu ou não o filme, mas explicar os afetos que ensejam tais escritos de conclusão de curso não é a tarefa mais fácil de todas as tarefas. Em suma, o feio é um divisor de águas na história da humanidade, e na minha vida ele se manifestou de forma dicotômica, dialógica e, muitas vezes, cruel e torpe.

Desde que nasci até hoje, tantas e tantas vezes fui chamado de feio ou qualquer uma de suas alegorias (ou eu ou o modal de vida do qual fiz morada) que, talvez, o produto da soma de todas as adjetivações pejorativas a mim direcionadas até então seja a força motriz para esta pesquisa. Tantos perjúrios sem resposta, e por vezes sem fundamentação, que não pude deixar de ouvir as lamúrias de meus monstros mais internos que clamavam por uma réplica decente à todas as adjetivações negativas atiradas que nem pedra em teto de vidro.

Desde a minha orientação sexual, obesidade e classe econômica, até meus peculiares fetiches e gostos incomuns que tenho e fomento em meu rol de apreciações estéticas e filosóficas; o feio e sua alegoria foi, e continuam sendo, o principal ente adjetivador escolhido por terceiros (próximos e distantes, conhecidos e anônimos) para, se não denegrir, deturpar o que eu sou, como sou e por quê sou.

Pela homossexualidade, tive de sustentar-me em pé mesmo depois de ouvir em claro e bom tom que sou o fracasso do homem macho na sociedade. Da masculinidade em decadência até os julgamentos agonizantes pelo problema fundamental do cu, os humanos, em pleno século XXI, insistem em categorizar a homossexualidade e seus destroncamentos como algo da ordem do não belo, encrustando no manto de mim a pior e mais sufocante carapuça que é a culpa do desvio.

Pela obesidade, o padrão do corpo magro e a ditadura estética que lhe sobrevém. Pela ode ao adiposo; pelas falácias do corpo gordo em detrimento de um devir preguiçoso; pelos tentáculos da luxúria. Um corpo maculado,

meu corpo, lugar por onde sinto o mundo e lugar por onde todas as coisas passam por mim. Lugar que merece não só respeito e dignidade. Lugar que merece voz.

Pela classe econômica, do berço de onde vim, até meus gostos, frutos diretos da minha vontade. Vontade que deriva do máximo da minha intimidade, do abismo abissal de mim. Da minha *phoiesis*, do eu enquanto mim mesmo e das repercussões disso tudo em mútua reciprocidade. O foco desta pesquisa sou eu.

III. DO FEIO ENQUANTO LUGAR ESTÉTICO

A beleza do feio não reside necessariamente na coisa em si, mas nos destroncamentos cognitivos de quem lhe observa e usufrui. Seus arrobos de encantamento e fruição se dão justamente pela desarmonia, desproporção e imperfeição, afinal o mundo não é só feito do perfeito idealizado e construído socialmente; e nos meandros do universo existe uma infinita diversidade de formas, cores, jeitos e possibilidades de ser e estar no mundo.

Porém, aparentemente, beleza e feiura são conceitos com implicações mútuas, e, em geral, entende-se a feiura como a antítese da beleza. No entanto, as várias manifestações do feio através dos séculos são mais ricas e imprevisíveis do que se pensa habitualmente. Problemas sobre o “belo” e o “não belo”, o que seria “bonito” ou “feio”, “harmônico” ou “desarmônico” têm sido debatidos por historiadores da arte, filósofos, teólogos, acadêmicos e fazem parte do discurso cotidiano das pessoas desde os tempos mais remotos. No entanto, embora essas questões façam parte da memória atávica da humanidade, o campo da estética emergiu como uma reflexão sobre as manifestações do belo natural e o belo artístico, por meio do conhecimento dos aspectos da realidade sensorial classificáveis em termos de belo ou não belo, e a história da arte confirma os percalços de gosto ao longo do tempo.

Segundo Osborne, 1974, a beleza que percebemos não é uma qualidade que o objeto possua por si mesmo, senão uma função da resposta emocional, e sujeita a variar com a diversidade de estrutura emocional dos diferentes observadores.

Mas, quem ama o feio, bonito lhe parece? O conceito de grotesco, por sua vez, foi, ao longo dos séculos, vinculado ao da graça e formosura. Já o feio, o cruel e o demoníaco são os parâmetros para a existência do belo. A trajetória da feiura, ao contrário, terá de buscar seus próprios documentos nas representações visuais ou verbais de coisas ou pessoas consideradas feias. Mas gosto se discute? Como mensurar a ausência da perfeição? Beleza e feiura estão nos olhos de quem vê ou também é pertinente lembrar que esse olhar é influenciado pelos padrões culturais de quem observa?

Entre monstros, demônios, loucos, inimigos horrendos e presenças perturbantes, entre abismos medonhos e deformidades que esfloram o sublime, entre *freaks* e mortos vivos, descobre-se uma veia iconográfica vastíssima e muitas vezes insuspeitada. E aqui reside o intuito maior desta investigação: um convite sedutor e irresistível a um passeio pelo reino abissal do feio.

Nesse estudo proponho o foco da pesquisa justamente no *não belo*, no feio e suas acepções. Na Poética (335 a. C.), Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.), ao versar sobre a relação da filosofia com a arte, diz que “o belo consiste na grandeza e na ordem, e, portanto, um organismo vivente, pequeníssimo, não poderia ser belo (pois a visão é confusa quando se olha por tempo quase imperceptível).” (Aristóteles, 335 a. C.).

Para Plotino (205 d. C. – 270 d.C.), em “Sobre o belo (Enéada I, 6), “ser belo é ser simétrico e proporcionado (...) e tudo o que naturalmente está destinado a receber uma ideia e uma forma, se fica privado dela e não participa de sua ideia exemplar, é feio e fica fora do plano divino; nisso consiste a feiura absoluta. Assim resulta também feio o que não está dominado por uma forma e um exemplo devido a ter a matéria recebido incompletamente a informação da idéia. (...) Em todo caso, o belo está no inteligível”. (DUARTE, 2012, p. 49)

Mas, propositalmente contrariando Aristóteles e Plotino, será mesmo que tudo o que for considerado feio é resultante de uma condição onde todo o arranjo circunstancial que lhe é ulterior obrou mal na transição de sua concepção enquanto ideia para a matéria? **O feio é a falha da natureza?**

Na acepção da palavra na língua portuguesa, o feio encontra um respaldo de adjetivações um tanto vasto e, por vezes, questionável. Os antônimos de belo variam entre monstruoso, malfeito, mal-acabado, defeituoso, deselegante, desgracioso, desajeitado, desarmonioso, imperfeito, feio, mal-apeado, hediondo, horroroso, disforme, horrível, desvantajoso, insatisfatório, desagradável, desproveitoso, mau, deletério, ruim, improfícuo, péssimo, prejudicial, vulgar, comum, desinteressante, irrelevante, simples, parco, pequeno, insignificante, desimportante, mínimo, apagado, infeliz, desventurado, infausto, desgraçado, inditoso, miserando, desaventurado, malfadado, infortunado, miserável, desditoso, desapiedado, inumano, aviltante, inglório, cruento, despiedado, espiedoso, malevolente, duro,

inglorioso, desalmado, impiedoso, ímpio, maldoso, desumano, cruel, desonesto, insensível, frio, baixo, mesquinho, mau, inclemente, indecoroso, cru, maléfico, maligno, indigno, indecente, etc. (AURÉLIO, 2014)

Nas Artes Visuais, por vezes, o estudo da feiura é renegado pela hegemonia clássica do belo e de suas manifestações. Na história da arte, por exemplo, o feio por vezes torna-se quase que uma lacuna epistemológica, um solo infértil de reflexão filosófica, fomentando o preconceito estético e corroborando com a intolerância para com o grotesco, à sarjeta do discurso e do próprio pensar-se sobre eles como lugares legítimos, lugares, sim, possíveis de apreciação e fruição estética, passíveis de julgo de gosto e sentido de prazer, fruição.

No surrealismo, por exemplo, a livre associação do belo com a alegoria do não belo produz resultados significativos quando a congruência da estrutura é descoberta em coisas ou situações que são incongruentes em seu caráter ou contexto. Entre Picasso e Goya, outro exemplo: vemos no cubismo, a decomposição de figuras em formas geométricas não necessariamente proporcionais e harmônicas; no romantismo, a valorização da emoção e do sentimento à baila dum estilo próprio de representação estilística.

A exemplo do artista Francisco de Goya, através de sua série de gravuras *Los Desastres de la Guerra*, 1863, composta por imagens violentas; grotescas, híbridas e trágicas, reflete-se esteticamente o horror advindo da Guerra de Independência e do retorno de um Estado Monárquico e Absoluto (OLIVEIRA, 2013).

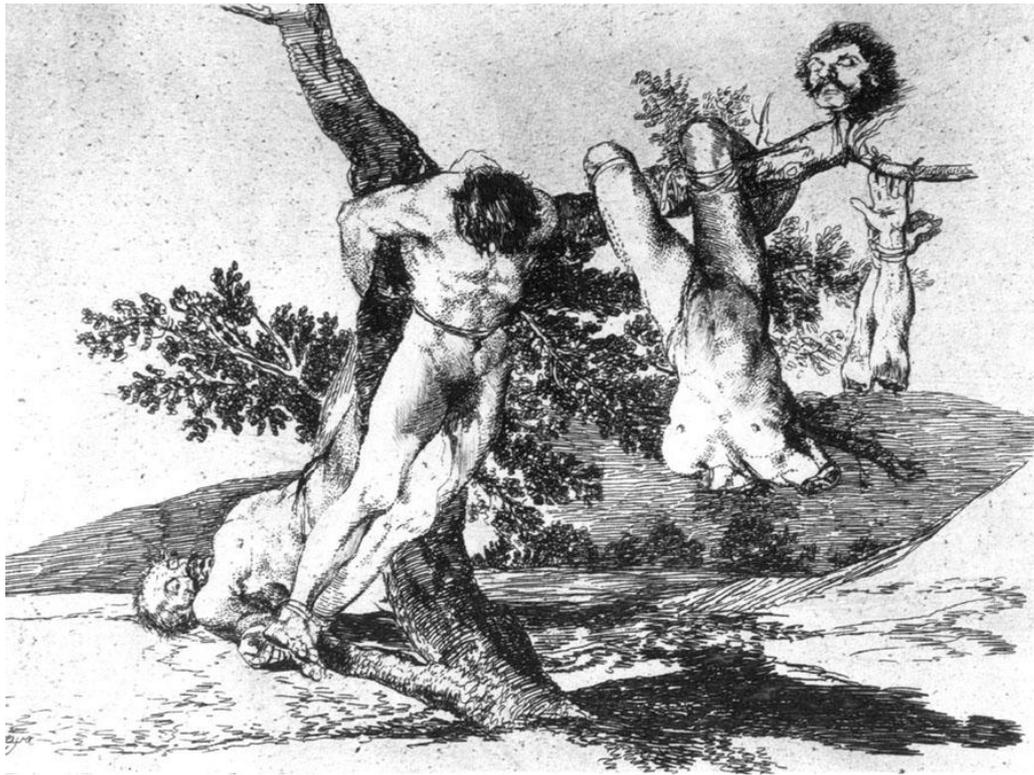


Fig. 1. "Grande hazaña con muertos". Desastres de la Guerra. Goya, 1892, Gravura em Metal, Espanha



Fig. 2. "Contra o bem geral". Desastres de la Guerra. Francisco de Goya, 1892, Gravura em Metal, Espanha

Vale a ressalva que, esta última gravura “Contra o bem geral”, traz signos bastante explícitos que nos remetem à tão emblemática representação da invocação de São Mateus, por Caravaggio, em 1602. Goya, todavia, traz em suas gravuras (à reboque dum estilo harmônico arrojado típico do barroco italiano), linhas mais obtusas e menos harmônicas, trazendo à baila um traçado mais forte, com estudo de sombras marcantes e relevo erosivo que perpassa o sofrimento e a amargura.

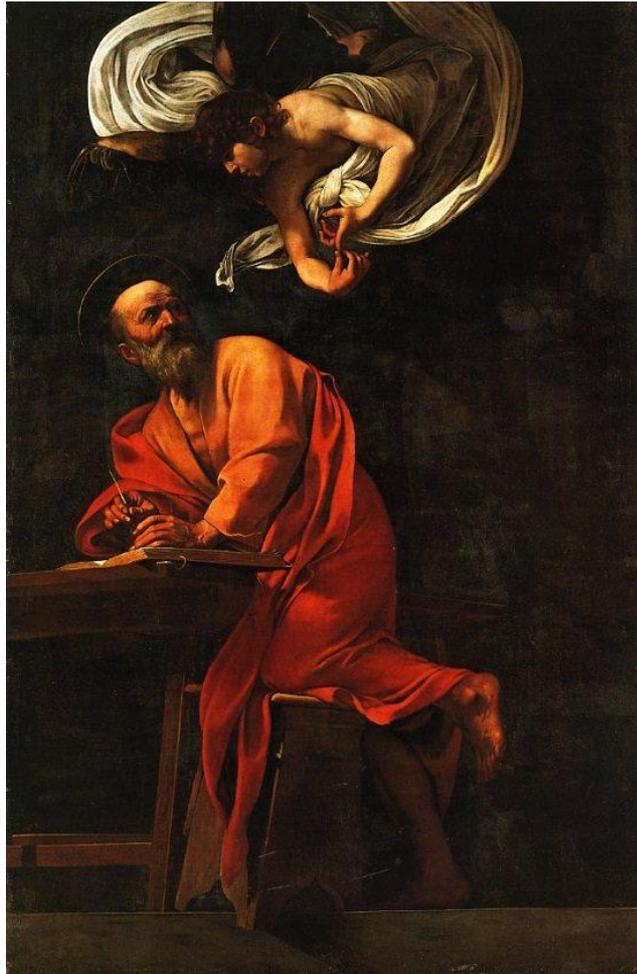


Fig. 3. “A inspiração de São Mateus”, Caravaggio,1602, óleo sobre tela, 340x322 cm, Itália

Por conseguinte, havemos de valorizar o Feio tanto pela sua função no reconhecimento do Belo como, e em especial, pela sua função de protesto, no sentido sócio-político-filosófico, como se apresenta, por exemplo, na Guernica de Pablo Picasso. Como bem diz Leila Brito (2014), a Arte não existe destituída da Sensibilidade Humana e também da Política – que encerram o significado da nossa humanidade.



Fig. 4. “Guernica”, Pablo Picasso, 1937, 349x776 cm, Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Espanha

[...] Felizmente, o Belo que a Arte expressa vai muito além do visualmente belo (este que todos valorizam e tomam como o lado positivo de uma moeda onde o Feio é visto como o lado negativo), por projetar este sentido sócio-político-filosófico. Assim, quando valorizamos o Feio, exibindo-o (um grupo de crianças buscando comida em um lixão ou um grupo de moradores sendo atacado pela PM numa operação de desocupação), estamos exercendo o realmente Belo da nossa essência: a sensibilidade humana, ou seja, aquela que projeta o Humano que cada Ser traz em si, ou não. (BRITO, 2014, p. 02).

Outro bom exemplo é a pintura intitulada de “Cabeça de mulher chorando com lenço”, 1881, de Pablo Picasso, no qual a feição de tormenta e angústia daquela que chora são visivelmente representados fora dos padrões e arquétipos da academia e dos juízos de gosto preconizados a seu tempo. A tortuosidade dos olhos e a mordida voraz no lenço negrita ainda mais as lamúrias da mulher chorosa, elevando o potencial de tristeza da imagem. Além disso, o estilo cubista dá à tela em comento um ar de irregularidade, como se a sensação que desembocou em lágrimas estivesse latente goela a seco, quase como um suspiro abafado querendo sair por berro. A beleza então se escancara nesse afloramento dos sentidos, através do qual o belo é justamente essa agonia sentida quando da apreciação de suas subjetividades: a tormenta enquanto um lugar pertinente de fruição estética e gozo.



Fig. 5/6. Cabeça de mulher chorando com lenço. Pablo Picasso. Málaga, 1881-Mougins, França, 1973 (1937). 92 x 73 cm

Por isso, aquele que valoriza o não belo da vida e da sociedade passa a valorizar o belo da humanidade que reside em si e naqueles que sofrem com a feiúra da vida em sociedade. Nesse sentido, o Feio supera o Belo, e a arte, então, que descobre correspondências inesperadas, tenderá a enfatizar ou a incongruência que as torna extraordinárias ou a congruência que as torna viáveis. (SYLVESTER, 2006) Como bem colocou o artista plástico pernambucano Paulo Bruscky, “o perfeito da arte é o defeito”.

Contudo, a Crítica, por sua vez, já muito emudeceu e fez calar as discussões sobre o não belo. Para Adorno, o único sentido da crítica, e que permite à razão não se transformar em anti-razão, é o caráter não conclusivo de uma reflexão dialética que não cessa de recolocar em questão os seus próprios resultados. (SILVA, 1997, p. 02) Esta é, aliás, a força da presente pesquisa: não tentar locar o não belo em categorias (pois, na lógica *shopenhaueriana*, o íntimo do mundo é inalcançável por conceitos), mas entender e aprofundar o olhos sobre esses lugares que permeiam a antítese do belo.

Como se sabe, a questão estética, desde que Sócrates respondeu a Hípias que "o Belo não era um atributo particular de mil e um objetos; mas acima de tudo isso, existe a Beleza em si" (HUISMAN, 1984, p. 16), acompanhou para sempre o homem. Platão, no Fédon, diz que na origem de toda a beleza deve haver "uma primeira beleza que pela sua presença torna belas as coisas que designamos por belas, qualquer que seja o modo como se faz essa comunicação" (HUISMAN, 1984, p. 17), e é só pela ascese dialética que ascenderemos amorosamente a esse cume ideal do mundo das idéias, onde o perfeito Belo resplandece.

Muitos séculos passaram até que se despertasse deste sonho dogmático de existência de um belo-em-si, e para tal foi preciso esperar pela figura tutelar de Kant, que na "Crítica do Juízo Estético" pretende "superar a antinomia fundamental entre a idéia de um gosto subjetivo, imbuído do que a sensibilidade comporta de contingência, particular e arbitrário, e a idéia de um gosto universal e necessário. Entre estes dois pólos, o gosto ficava apenas reduzido ou a um prazer ou a um juízo" (HUISMAN, 1984, p. 36). Para o filósofo alemão, o gosto já não é apenas um juízo do sentimento, é também um sentimento do juízo, tornando-se, pois, um universal necessário e afetivo – o subjetivo, que aqui se correlaciona à concepção de prazer. (FREUD, 1976, p. 32)

No interior da "Crítica do Juízo Estético", Kant alude à faculdade de julgar proveniente do sentimento do prazer ou do desgosto. Na sua Analítica, num primeiro momento, considerado o da qualidade, compara as formas de satisfação estética do gosto, do agradável e do Bem, no qual "o gosto é a faculdade de julgar um objeto ou um modo de representar pela satisfação ou desprazer de forma inteiramente desinteressada. Designa-se por Belo o objeto dessa satisfação" (HUISMAN: 1984, p. 38).

No passo seguinte, o da relação, Kant vai mostrar que o juízo do gosto repousa em princípios a priori e totalmente independentes de conceitos como a atração, a emoção, e a perfeição, propondo em princípio o ideal de beleza "pelo acordo mais perfeito possível de todos os tempos e de todos os povos" acerca "das produções exemplares". Kant retira daqui a conclusão de que a beleza se manifesta como "a forma da finalidade de um objeto enquanto percebida sem representação de fim". (HUISMAN, 1984, p. 39).

Entretanto, posteriormente, a metafísica da natureza de Arthur Schopenhauer discorda de Kant ao pretender decifrar o enigma do mundo não pelo conhecimento racional – pois a razão foi despotenciada -, mas pelo corpo e pelo sentimento, pelos afetos. Para Schopenhauer, a arte será, assim, definida como “exposição de ideias”, ou “modo de consideração das coisas independente do princípio da razão”. Neste sentido, a metafísica do belo schopenhaueriana vai além da estética de Kant, para quem o juízo-de-gosto não diz respeito ao conhecimento de algo, mas é um “jogo” entre imaginação e entendimento, ocasionado pela mera representação de um objeto, a partir da qual, se o sentimento advindo do jogo for prazeroso, tem-se o juízo de beleza propriamente dito.” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 12 e 13).

Ao chamar de beleza objetiva quando nomeamos um objeto *belo*, “dizemos que ele é objeto de nossa consideração estética, a qual envolve dois fatores: de um lado, na consideração do objeto não estamos mais conscientes de nós mesmos como indivíduos, mas como puros sujeitos do conhecer destituído de vontade; de outro, no objeto conhecemos não a coisa isolada, coisa-em-si, mas uma ideia” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 120).



Fig. 7. “A duquesa feia”, Quentin Matsys, 1513, óleo sobre tela, National Gallery, Londres

Uma verdade, ainda que estranha, é que o feio fascina. Uma das imagens mais populares na Galeria Nacional de Londres é do mestre flamengo do século 16, Quentin Matsys. Convencionalmente conhecido como “A Duquesa Feia”, 1513, a babá sofre de um distúrbio ósseo causando deformidades faciais horríveis. Na loja da Galeria Nacional, seu cartão postal vende tão bem quanto o sereno “Water-Lily Pond” de Claude Monet. (<http://www.architectural-review.com>, acesso em 10 de junho de 2016, às 17:05).

O mesmo se dá com a série “Monstros”, do artista italiano Giovanni Battista de Cavalieri. Publicada em 1585, tal série revela obras nas quais se veem monstros de todas as partes do mundo antigo e moderno. Nessa

época, o conceito de monstruosidade se aplicava tanto na biologia quanto na mitologia.

No início do século XVI, “monstro” era o termo médico aplicado às pessoas de má formação congênita – sem que houvesse necessariamente uma conotação negativa. Na mitologia greco-romana clássica, “monstros” eram seres geralmente negativos que continham formas alheias à ordem regular da natureza.



Fig. 8. Sem título. Giovanni Battista de' Cavalieri. 1585. Gravura a buril. 221x162mm. Museu Britânico.



Nelle parte di Ethiopia verso settentrione si troua qste tale generatione come qui se uede li gli hanno corpo humano bellissimo due bracce et due gambe e piedi humani eccetto nelle spalle hano una testa di can con due bracce humane e uiuono humanamente lauorano lauorieri di seta e oro sutilissimi li quali uano al gra cane ma non si uedeno mai ridere ne piangere, e fanno gra mercantia di pele e rubini et altre pele z oglic, hanno el suo re el quale he tributario di gra cane, el tributo se li porta di lauori di seta e oro

Fig. 9. Etiope amico de si mesmo. Giovanni Battista de' Cavalieri. 1585.
Gravura a buril. 221x162mm. Museu Britânico.



*Horibile et marauiglioso mostro nato in Cusvigo terra del nouarese d' una
donna uechia cò sette teste et sete bracc et le gambe da bestia et la testa principa-
le à uno ochio solo nel fronte nato del. 1578 nel mese di genaro.*

Fig. 10. "Horível e maravilhosu monstro da Córsega". Giovanni Battista de' Cavalieri. 1585. Gravura a buril. 230x166mm. Museu Britânico.



Fig. 11. Siameses. Giovanni Battista de' Cavalieri. 1585. Gravura a buril.
221x162mm. Museu Britânico.



Fig. 12. "Galo Humano e Trabalhador". Giovanni Battista de' Cavalieri. 1585.

Gravura a buril. 230x166mm. Museu Britânico.



Fig. 13. "Humano que habita feroz grifo". Giovanni Battista de' Cavalieri. 1585.

Gravura a buril. 226x166mm. Museu Britânico.

Nesse contexto, Cavalieri foi um dos primeiros artistas que combinou os dois significados de monstruosidade. Na obra de Cavalieri, não há diferença entre real e imaginário, pois todas as linhas de pensamento são iguais em sua narrativa. No entanto, é a imaginação de Cavalieri que

contribuiu para um novo método criativo. Seus monstros imaginários são colagens de pedaços de corpos, sejam humanos ou animais, colados de maneira aparentemente aleatória. Somente após a criação do monstro é que Cavalieri inventaria o significado da monstruosidade. Este método é certificado pelo depoimento de Giorgio Vasari em sua enciclopédia sobre os gravados italianos do século XVI.



Fig. 14. "Criatura materna do Egito". Giovanni Battista de' Cavalieri. 1585.
Gravura a buril. 228x166mm. Museu Britânico.

Por ideologia, Cavalieri se posicionava contra a idealização do ser humano. Também argumentava que a beleza carregava em si o sofrimento

pela escassez, sendo a aceitação da monstruosidade um caminho para a sublimação espiritual. Sua produção valoriza a ordem divina do defeito natural, sendo Cavalieri um Platão às avessas.

Muitos estudiosos argumentam o futuro da arte e da estética como uma ode à monstruosidade. Para boa parte dos historiadores da arte, a busca pela beleza foi a pauta maior da produção artística até metade do século XIX. Porém, hoje, vemos com naturalidade as deformidades que encontramos em caricaturas, desenhos animados a até mesmo em obras de artistas contemporâneos como Paul McCarthy, Patricia Piccinini, entre outros.

Não só as obras de Giovanni Cavalieri representam com pertinência o feio e sua alegoria, como também a de toda a Sociedade Cavalieri. Tal sociedade certamente teve grande influência no grotesco contemporâneo. Talvez Cavalieri soubesse que os monstros antigos eram os dele e que os monstros modernos seriam os nossos.

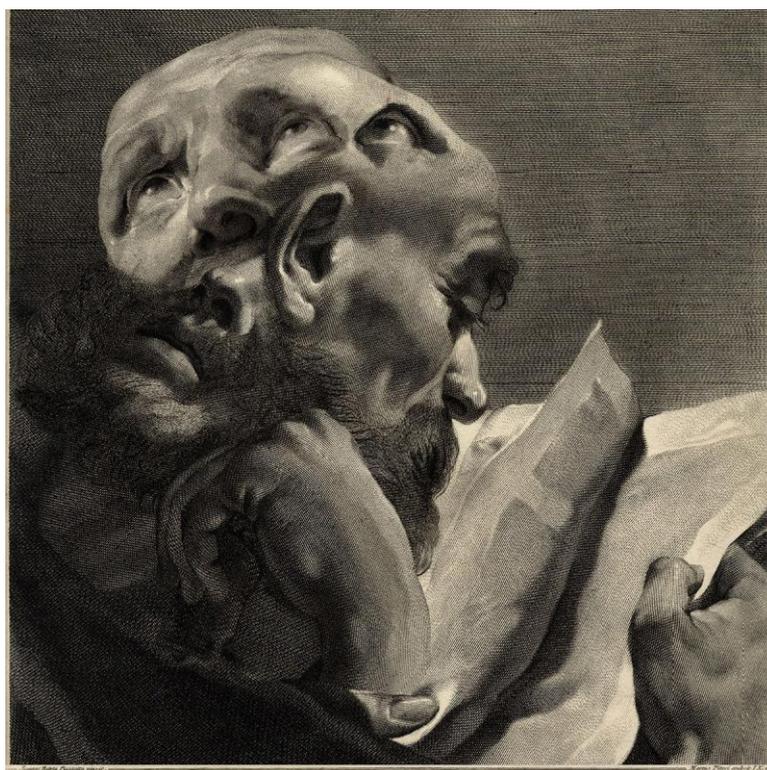


Fig. 15. “A Trindade”. Marco Pitteri. 1751. Gravura a buril. 256x256mm. Museu de Arte de Ontário.

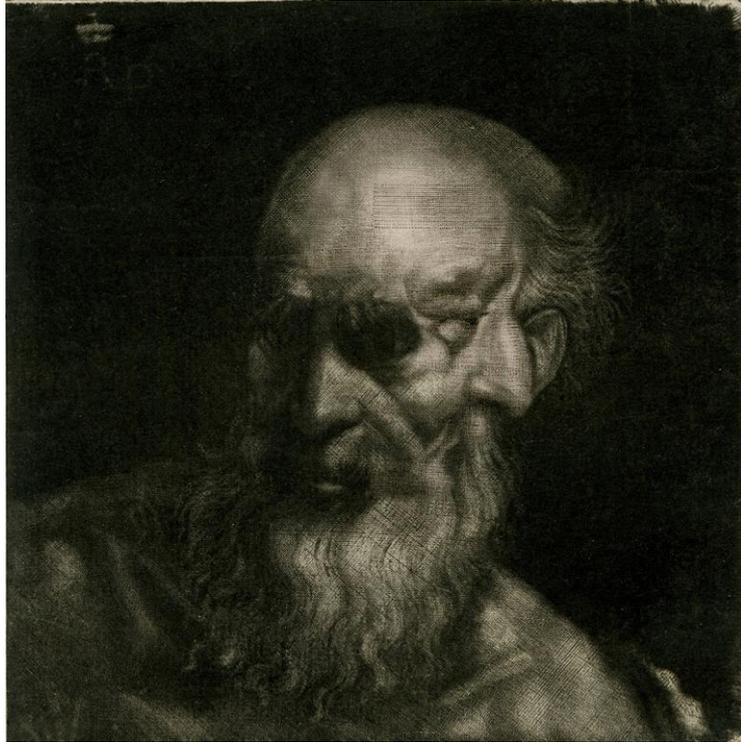


Fig. 16. “Um senhor monstro”. Príncipe Rupert do Reno. Maneira negra.1652.
140x135mm. Museu Metropolitano de Boston.



Fig. 17. "Cinco Mortes. Stefano della Bella". Água forte e gravura a buril. 1661.
199x160mm. Museu de Dahlen.



Fig. 18. "A graça". Anders Zorn. 1879/1810. 200x150mm. Galeria de Arte de Toulouse.

É justamente nesse espaço de disputa que se aloja o atual projeto: em quais dos lados reside o *não belo* e qual o seu coeficiente de participação na eleição de um objeto como belo? Quais afetos estão envolvidos no julgo de algo tido por feio? Seriam esses afetos sentimentos tão legítimos e pertinentes às Artes Visuais quanto os intrínsecos ao vislumbre do belo?

Como está sendo relevado o *não belo* nas instituições de Artes Visuais, seja em museus e galerias ou na própria sala de aula?. Através do questionamento, viso a contestar o império do conceito clássico do belo, de forma a questionar como estão sendo fruídas as outras categorias que compõem o entorno do objeto estético. Como, então, pode-se fruir do feio e de sua alegoria?

Os resultados obtidos devem estar inseridos dentro do quadro de reflexão que remonta às diferentes concepções acerca da fruição e da dimensão de gosto, satisfação e prazer estéticos advindos da apreciação das 'figuras do não belo'. Isso torna pertinente pensar que as tarefas envolvendo situações dialógicas entre o belo e o não belo devam oferecer maior potencial para o desenvolvimento de conhecimentos/valores, se comparadas às situações monológicas do império do belo em sua concepção clássica, perante os valores das culturas dominantes. Assim, elucubrações produzidas sob condições dialógicas devem ser mais ricas sob o ponto de vista formal, envolvendo um esquema argumentativo mais sofisticado e abrindo chancelas à reflexão acerca do exótico, do pitoresco, do brega, da 'jegueira', do grotesco, do escandaloso, dentre outras figuras alegóricas do feio e dialéticas do belo.

Com o reconhecimento do potencial das discussões no tangente ao processo de aquisição e desenvolvimento dos valores de gosto, abre-se espaço a um lugar de intervenção essencialmente dialógico voltado para trabalhar a questão do desenvolvimento estético e dos valores convencionais que se omitem e subjugam o *não belo* à lacuna da leitura da obra de arte, fomentando o prejuízo e estigmatizando a sua alegoria à sarjeta epistemológica nas Artes Visuais e seus *constructos* conceituais.

A partir daí, releva-se quanto à necessidade de investigar sobre o *não belo*, suas concepções e seus valores perante a apreciação de arte na contemporaneidade. Com isso, abrir-se-ão alas ao diálogo acerca de figuras tão julgadas ao limbo da Estética, como é o caso da forma como se é fruído e como, através dele, alcança-se o prazer ao contemplá-lo. Além disso, cá prioriza-se o desenvolvimento da autonomia estética e intelectual dos fruidores de arte, contribuindo com o aprimoramento da fruição também dos conceitos que lhe compõem e suas figuras alegóricas essenciais à dialógica

composição de uma obra-de-arte (belo e não belo juntos numa mesma composição).

Cá se pretende então o estudo sobre essa alegoria que representa o oposto do belo e o desabrochar de sua satisfação estética, e caso a contra-máscara do belo seja destituído de idéia própria, proponho também o olhar sobre os percalços do feio ao longo da história das sociedades. Não apenas o estudo do conceito do feio em si e de suas manifestações, mas também como ocorre seu processo de fruição estética, como se dão as valorações de gosto e prazer a partir de sua percepção ontológica e, sobretudo, qual o seu nível de significância no estudo da História da Arte, seja pelas Artes Visuais, pela Estética e pela própria Filosofia, pois.

IV. GOSTO, MORAL E CULTURA VISUAL

Em se tratando de gosto, os pensadores medievais reconheciam o caráter conceitual da percepção. Como já bem diz Harold Osborne em *Estética e Teoria da Arte*, 1974:

O alinhamento medieval da nossa percepção de beleza com o elemento racional da cognição lhe assegurava uma universalidade que se perdeu quando ela veio a ligar-se mais estreitamente com o sentimento. Pressupõe-se que a razão seja universal e idêntica em todos os homens. A luz da razão brilha com maior intensidade em alguns homens do que em outros, mas, enquanto racionais, os homens não diferem entre si. O sentimento, porém, era uma questão diferente e as variações dos sentimentos e inclinações entre um homem e outro exigiam, como se verificou, um ponto de vista mais subjetivo. A tradição psicológica e empirista, vigorosamente inaugurada por Hobbes, obrigava de fato ao reconhecimento das diversidades reais do gosto e, logo no princípio do século, se aceitava como truísmo a afirmação de que o sentido de beleza dos homens sofre a influencia de fatores como a História, a nacionalidade e os ascendentes da cultura e do temperamento. Na França, pontos de vista semelhantes foram propostos por Dubois em suas *Reflexions sur la poésie et la peinture* (1719) e apoiados por Diderot e Voltaire. (OSBORNE, 1974, p. 149)

A Estética, por sua vez, assume muito mais relevância nesse estudo que a própria Crítica de Arte. Uma vez que a estética, por ser um segmento da filosofia, ocupa-se do caráter reflexivo sobre a arte, não cabe à estética apoiar-se em ferramentas que busquem valorar elementos artísticos (seja uma música, livro, quadro, etc.), seja pelo juízo de valor, seja pelo gosto.

A Estética, além de não ser uma Crítica de Arte, não pode nem poderia legislar sobre a Arte, porque é somente uma atividade reflexiva efetuada sobre os primeiros princípios do campo estético; sobre o geral da Beleza e da Arte, e não sobre o particular e concreto”. (SUASSUNA, 2002, p. 35)

Importante salientar a distinção entre campo estético e campo artístico, para Jacques Maritain: “O estudo dos primeiros princípios, tanto na ordem prática quanto na especulativa, depende, certamente, da Filosofia. Mas daí, como bem declara Suassuna (2002), à própria obra (de arte) onde eles encontram sua última aplicação, vai um grande abismo, que só a Arte pode salvar.” (Tradução de Ariano Suassuna do livro “Fronteiras de la poesia”, 1945, pg. 12).

O caráter especulativo/reflexivo inerente à Filosofia ganha, dessa forma, sua importância e seu valor na medida em que aponta o que pode ser considerado Arte ou não, sem adentrar no juízo de valor dos elementos que a integram. Assim, para Suassuna (2002), segundo Henri Gouhier: “A Filosofia não tem outra missão além daquela que Descartes, depois de Sócrates, lhe confiou: transformar o pensamento verdadeiro, mas confuso, em pensamento claro e distinto” (trecho traduzido por Ariano Suassuna do livro “La Obra Teatral”, 1961, pg. 9)

Talvez, porém, não existiria uma relação direta valorativa entre o meio (por mais primitivo que ele seja) e a obra dele decorrente. O valor que se atribui à arte primitiva, em que pese o contexto social onde as mesmas foram construídas, reveste-se de uma autonomia que a coloca (arte primitiva) acima de qualquer outra produção artística numa perspectiva “evolutiva”.

Atualmente, porém, a técnica que se aprende em escolas de arte, (pintura, escultura, música, etc.) constitui apenas parte do processo criativo cujo resultado final (a obra em si) dependerá dos estímulos subjetivos (inspiração) bem como das demandas que o meio lhe confere.

Por assim o ser, dentro do universo das artes, nos deparamos com a denominada “Arte útil” ou “Arte mecânica”. Essa forma de Arte leva em consideração a funcionalidade da obra. Ou seja, não basta apenas a obra reunir em si elementos voltados, por exemplo, para a “beleza” (arte decorativa). Dentro desse aspecto funcional, a obra passa, então, a valer-se de sua potência ergonômica onde a forma precede de uma razão ontológica, não meramente fortuita. Nesse sentido, a arquitetura ganha relevo e importância, aproximando-se dessa forma de Arte.

Nesse sentido, então, o feio ganha relevo não enquanto arte bela, mas arte útil. Não pela sua ergonomia, mas, sim, pelo seu valor conceitual. Nela, encrusta-se o valor da expressão, único capaz de levar o expectador de arte

a sentir a carga emotiva cuja obra em si carrega e aquilo que chega no expectador são os seus afetos.

Platão, no Fédon, diz que na origem de toda a beleza deve haver "uma primeira beleza que pela sua presença torna belas as coisas que designamos por belas, qualquer que seja o modo como se faz essa comunicação" (HUISMAN, 1984, p. 17), e é só pela ascese dialética que ascenderemos amorosamente a esse cume ideal do mundo das ideias, onde o perfeito Belo resplandece. Nesse sentido a dogmática platônica tem por fixação reafirmar a todo custo a beleza ideal que antevêm a todas as coisas em si.

Por conseguinte, a estética platônica emerge enquanto teoria dogmática que se tornava ciência normativa às custas da lógica e da moral - os valores humanos fundamentais: o verdadeiro, o bom, o belo. Centrava em certo tipo de julgamento de valor que enunciaria as normas gerais do belo, todas enunciadas num espectro ideal. Aqui, o feio seria justamente é o esboço da imoralidade.

“Platão e os platônicos com os olhos fixos apenas no que a Beleza tem de transcendental, viram na beleza das coisas corpórea sombras da Beleza divina.” (SUASSUNA, 1996, p. 54). Sendo assim, a teoria platônica de beleza é dogmática ao ponto que tenta, por meio de axiomas e postulações de cunho moral e ideal, visionar um lugar estética inalcançável pela *praxis*, e, por sua natureza anti-empírica, mostrava-se em forma de verdadeiros pregões e postulações de um dever ser da beleza das coisas mais deontológica que ontologicamente.

Já Aristóteles, *a priori*, vem afirmar que a Beleza é uma propriedade do objeto e consiste na harmonia, grandeza e proporção das partes de um todo. Em seu livro "A Poética", considera a comédia como uma arte do feio no campo estético. Segundo SUASSUNA (1996), Aristóteles elucubra que "A Arte não é uma forma de conhecimento, a não ser que se entenda o conhecimento enquanto conhecimento poético. A Arte é um depoimento do mundo contido numa outra realidade, transfigurada".

Talvez então que o pensamento platônico e aristotélico sejam processos diferentes de acercamento da realidade íntima das coisas. O mundo é regido por uma harmonia que se reencontra na Arte e no conhecimento. O pensador – seja cientista ou filósofo - procura encontrar na realidade os rastros dessa harmonia, os quais evidenciam, através de relações, as leis do mundo. O artista procura recriá-las, num

universo em que a realidade se reconheça, transfigurada. (SUASSUNA, 1996, p. 55).

Sendo assim, vale a ressalva da contribuição *máter* de Aristóteles à Estética: Ele procurou encarar a Beleza em todas as relações ao mesmo tempo, traçando suas fronteiras e voltando seu olhar para as coisas, pois.

Um bom exemplo de como explicitar a relação entre feio e moralidade, vale ressaltar o documentário “A Arquitetura da Destruição” (1989, Peter Cohen, 119 min.), o qual versa sobre a ascensão do nazismo e os métodos combativos ao bolchevismo judeu, focando na depreciação da arte moderna, e exaltando a Eugenia com a busca pelo ideal do homem de raça pura, os arianos. Ademais, traz em seu bojo assuntos um tanto delicados na história, como a teoria de raça, higiene racial e hereditariedade.

O filme começa com a contraposição da cultura envolvendo o nazismo e o comunismo. A cultura bolchevique, para os nazistas, deve ser eliminada. Nesse sentido, várias obras bolcheviques são mostradas publicamente e, posteriormente, queimadas como exemplo. A partir daí, surge a ideia da “arte degenerada”. Tal arte constituía em uma verdadeira ameaça para o regime nazista, representando o que haveria de mais decadente na ocasião. O caos representado nessas obras apontava para uma “depravação cultural e intelectual”. E isso tudo teria de ser combatido. O governo alemão criou uma entidade denominada Sociedade Nacional Socialista de Cultura Alemã. Tal entidade partiu para uma ofensiva em relação a arte de vanguarda dos anos 30, difundindo a ideia de que tal corrente artística gerava obras que mostrava as “doenças mentais” de seus criadores. Assim, fotos de revistas médicas eram colocadas lado a lado com as obras modernas, com o objetivo de mostrar o caráter perverso e degenerado do artista que a criou.

No filme “A Arquitetura da Destruição”(Peter Cohen, 1989, 119 min.), consta que para o teórico alemão Schutze-Naumburg, a arte seria o espelho da saúde racial, tendo como referência a Antiguidade e o Renascimento. Em 1935, em Berlim, é aberta uma exposição que coloca a figura do médico como um líder da política racial. Tal profissional passa a ser encarado como um perito em Estética, pois para Hitler a beleza dependia da saúde física e mental. O embelezamento do mundo é um dos princípios do

nazismo. Para os nazistas o mundo “era lindo, mas a miscigenação e degeneração o teriam poluído. Só a volta dos antigos ideais faria a sociedade desabrochar. Hitler tinha uma fixação pela Antiguidade, razão pela qual teria poupado Atenas dos bombardeios, em 1941. Para ele, Esparta era o estado da “raça mais pura”. Hitler e seu arquiteto Speer desenvolveram o “princípio das ruínas” segundo o qual edifícios imponentes seriam construídos e, num futuro distante, ruiriam formando “ruínas pitorescas”, como aconteceu na Antiguidade.

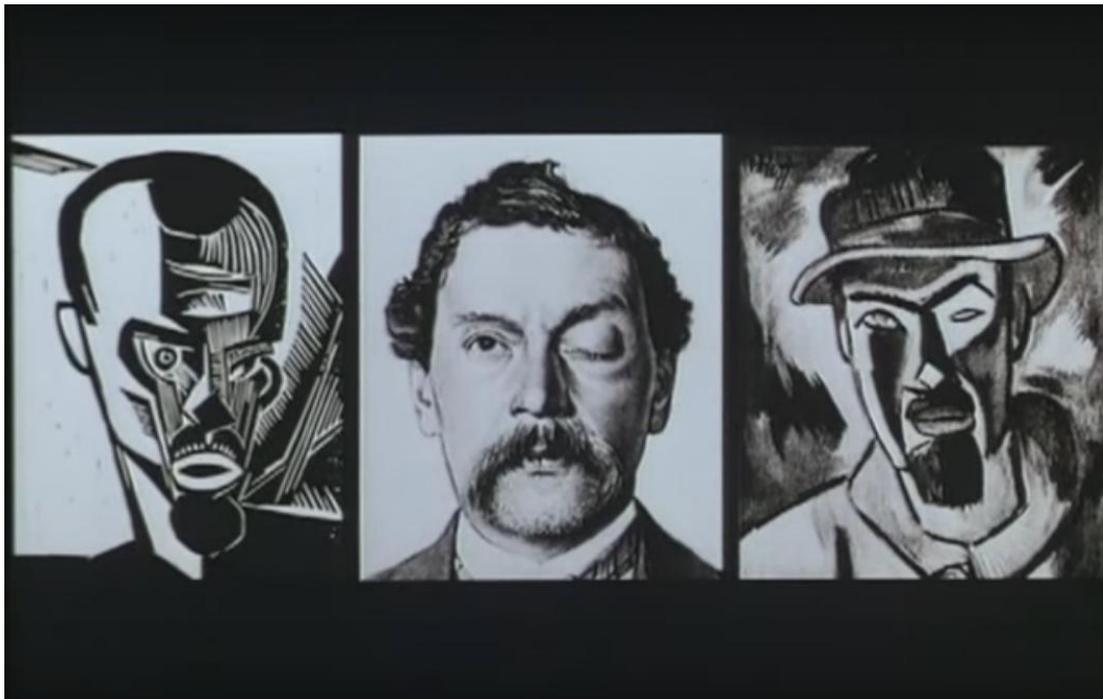


Fig. 19. Frame retirado do filme “A Arquitetura da Destruição” (1989, Peter Cohen, 119 min.),

“O maior princípio de beleza é a saúde”

Hitler

No mesmo filme “A Arquitetura da Destruição”(Peter Cohen, 1989, 119 min.), consta que para Schultze-Naumburg, arte é o espelho de saúde racial, referindo-se, sobretudo, à Antiguidade e ao Renascimento. Por assim o ser, a arte tem o dever, assim como as esculturas gregas tiveram, de expressar o desejo de todo povo em representar sua raça. “Vendo os quadros, não se pode associá-los a nada além da desgraça observada nos manicômios onde se reúne a degeneração da nossa espécie. (...) Espiritualmente, não é preciso convencer ninguém que a visão da arte

moderna deve ser banida para sempre da nova Alemanha. É vital o auxílio aos fortes e sadios”.

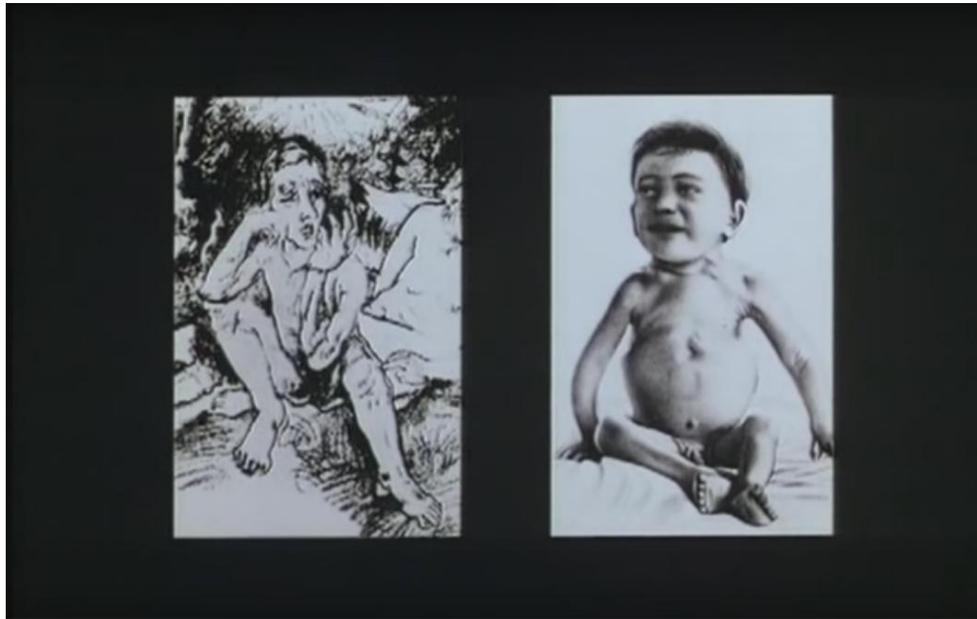


Fig. 20. Frame retirado do filme “A Arquitetura da Destruição” (1989, Peter Cohen, 119 min.),

Em março de 1935, é aberta uma exposição na Alemanha intitulada “O Milagre da Vida”, onde o médico emerge como líder da política racial, passando a ser um perito em estética, e, na busca do sangue puro, os inimigos são os judeus, os miscigenados e a degeneração. Problemas estéticos tornam-se problemas da Ciência e da Medicina, portanto, e o médico deixa de estar a serviço do indivíduo – agora responsável pela cura do corpo da raça, anunciando de antemão a ideia das mortes em massa.

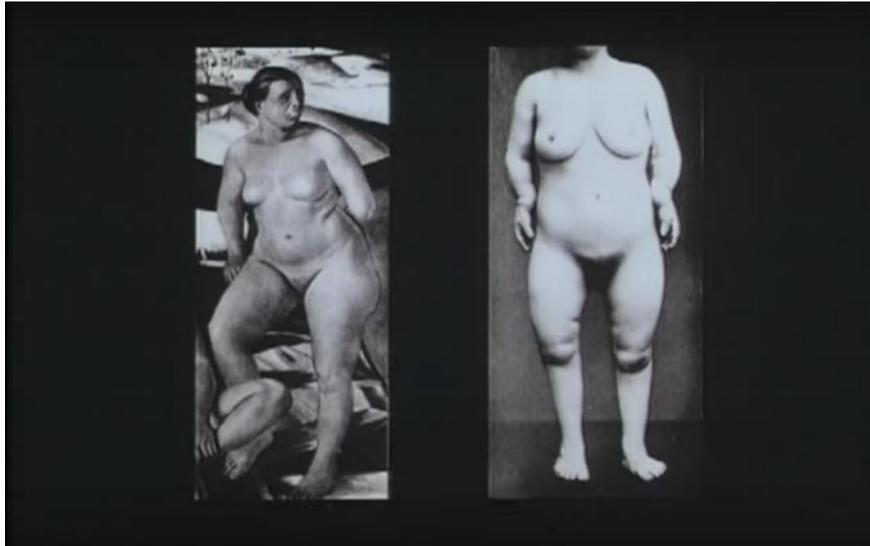


Fig. 21. Frame retirado do filme “A Arquitetura da Destruição” (1989, Peter Cohen, 119 min.),

Como bem coloca Umberto Eco, em seu livro “A História da Feiura, 2015, p. 257:

Um capítulo importante para uma história do feio foi o advento da fisiognomonia, pseudociência que associava traços do rosto (e formato de outros órgãos) a características e disposições morais. Aristóteles (Analíticos primeiros, II, 70b), recordando que as grandes extremidades são o sinal exterior da coragem do leão, já concluía que um homem com pés grandes não poderia deixar de ser corajoso. No Renascimento, Barthélemy Coclès (Physiognomonia, 1533) desenhava frentes de homens irascíveis, cruéis ou cúpidos, e até mesmo a barba típica de um indivíduo brutal e dominador; Jean d’Indagine (Chiromantia, 1549) mostrava que os homens cruéis tinham dentes salientes e que pelos olhos era possível reconhecer indivíduos lascivos, traidores e mentirosos. Giovan Battista Della Porta, em *De humana physiognomonia* (1586), compara a face de muitos animais com rostos humanos, deixando-nos fascinantes de homem-ovelha, homem-leão ou homem-asno, partindo da convicção filosófica de que a potencia divina manifestava sua sabedoria reguladora também nos traços físicos, estabelecendo analogias entre mundo humano e mundo animal. E, convencido de que existem harmonias sutís entre corpo e alma e de que a virtude embeleza, enquanto vício enfeia, Johann Kaspar Lavater (Physiognomische Fragmente, 1775-1778), examinava igualmente as feições de certos personagens históricos.

O médico uniformizado surge à frente da sociedade, crescendo exponencialmente o número de médicos adeptos ao Nazismo, sobretudo depois do regulamento nazista que retirou médicos judeus de seus postos. Médicos ideologicamente corretos subiram em suas carreiras e escolas especiais ofereciam curso de Medicina Nazista. 45% dos médicos pertenciam

ao Partido Nazista. “A nação que preserva seus melhor elemento racial na adversidade, um dia, deverá comandar a Terra. Nossos seguidores não devem se abater pelos sacrifícios pois os resultados serão compensadores” Gerhard Wagner, médico-chefe do Terceiro Reich (trecho tirado do filme “A Arquitetura da Destruição”, de Peter Cohen, 1989, 119 min.). “No futuro, conseguiremos realizar o desejo de nosso Fuhrer: criar o novo homem alemão.”, conclui.

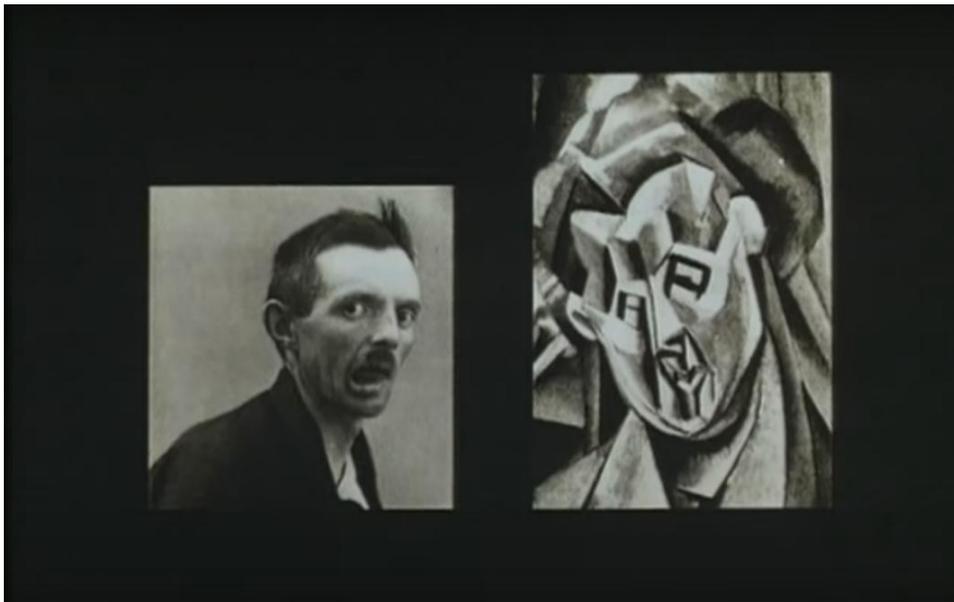


Fig. 22. Frame retirado do filme “A Arquitetura da Destruição” (1989, Peter Cohen, 119 min.),

“Devemos criar um novo homem para que nossa raça não sucumba ao fenômeno da degeneração típica dos tempos modernos.”

Hitler.

Daí então, toda a política alemã assumiu um caráter anti bolchevista, aniquilando qualquer rastro judeu do seu íterim, a fim de higienizar a raça e eliminar quaisquer intempéries do homem degenerado moderno. Métodos de genocídio por fuzilamento e a gás, a busca insensata pela perfeição do novo homem alemão e a ideologia de que erradicando a miscigenação dar-se ia o melhoramento do mundo são alguns dos temas centrais, abordados de maneira elucidativa e acessível, fazem desse documentário um ótimo instrumento de compreensão do passado e vislumbra novas maneiras de refletir o futuro.

V. O ESTRANHO SITUACIONISTA E A DERIVA

O que é, de fato, uma “situação”? É a realização de um jogo superior, ou mais exatamente a provocação para este jogo que é a presença humana. Os jogadores revolucionários de todos os países podem unir-se na I.S. para começar a sair da pré-história da vida cotidiana (I.S., 1960a, In: JACQUES, 2003, p. 126).

A Internacional Situacionista, grupo que surge em 1957 e se mantém atuante até o início da década de 70, teve como uma de suas questões principais dar visibilidade à perda de um certo “caráter lúdico” nas cidades. Atuantes como críticos do Urbanismo Moderno, os situacionistas propuseram uma nova forma de apropriação e percepção da arte, arquitetura e urbanismo, segundo uma ótica que os aproximava da vida cotidiana, mas ao mesmo tempo buscava trazer à tona a paixão e a emoção relacionadas à cidade. Ao demonstrarem a necessidade de unir vida cotidiana e jogo, os situacionistas denunciavam a necessidade de retorno do caráter lúdico às cidades, e se o faziam era por acreditar que o jogo havia sido perdido nos contextos urbanos.

O situacionista definia a si mesmo como "indivíduo que se dedica a construir situações"³. Este filme traz então uma intenção de incorporar a vida cotidiana às reflexões sobre arte, lazer e vida urbana. A idéia de construir situações, como as exploradas visual e sonoramente pelo filme, propõe que a vida cotidiana poderia incitar paixões que provocam uma brecha, como um espaço para o aleatório, o incontrolável, o apaixonante. (3 Ver o texto “Definições”, da IS nº1. In: JACQUES, 2003. Op. Cit, p. 67.)

HOMO LUDENS - Dentre as diferentes referências invocadas pelos situacionistas, os escritos do grupo referiam-se freqüentemente ao trabalho de Johan Huizinga, Homo ludens. Para Huizinga, toda atividade cultural seria eminentemente lúdica e, portanto, não haveria uma distinção tão radical entre atividade “séria” e jogo. Por isso, juntamente com a ideia dos situacionistas sobre a perda do lúdico nas cidades, vê-se o intuito maior desse filme em versar sobre situações que acontecem diária e publicamente, no meio dos espaços urbanos, demonstrando a necessidade de unir vida cotidiana e jogo,

introduzindo a idéia de homo ludens proposta por Huizinga, denunciando a necessidade de retorno do caráter lúdico às cidades.

JOGO E COMPETIÇÃO - A nova fase de afirmação do jogo deveria caracterizar-se pelo desaparecimento de todo elemento de competição. O fato de ganhar ou perder, até então quase inseparável da atividade lúdica, aparece ligado a todas as outras manifestações de tensão entre indivíduos quando buscam apropriar-se de bens. (IS, 1958a. In: JACQUES, 2003, p.60).

No filme “Espaços Impessoais”, entretanto, o conceito de “situação construída” não se limita a um uso unitário de meios artísticos que formem uma ambiência, por maiores que sejam a extensão espaciotemporal e o dinamismo dessa ambiência. A situação é, concomitantemente, uma unidade de comportamento temporal. É feita de gestos contidos no cenário de um momento. Gestos que são o produto do cenário e de si mesmos. Produzem outras formas de cenário e outros gestos (IS, 1958c. In: JACQUES, 2003, p. 62).

O estranho à deriva fomenta a ideia de que o estranho passa muitas vezes despercebidamente por entre todos nós todos os dias. É uma espécie de modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica de passagem rápida por ambiências variadas. Diz-se também, mais particularmente, para designar a duração de um exercício contínuo dessa experiência⁶.

Por isso que “Espaços Impessoais” é um videoarte que versa sobre a memória de passantes. A deriva parte de pressupostos da flaneurie de Baudelaire (1985), tendo uma atitude mais crítica ao desmascarar a homogeneidade dos espaços do Pós-Guerra, como o Japão, célula espacial máster deste videoarte. No ensaio intitulado “Teoria da Deriva”, Debord a define como uma forma de investigação espacial e conceitual da cidade, através do andar “vagabundo”. Isto implicava “em uma conduta lúdico-constructiva”, centrada nos efeitos do entorno urbano sobre os sentimentos e as emoções individuais. A deriva, dessa forma, reafirma o “valor de uso”, em detrimento ao “valor de troca” da cidade e de seus objetos. Pretendia modificar a cidade através da forma como é habitada e, assim, reedita a figura do flaneur. (6 Ver “Definições”, da IS nº1. In: JACQUES, 2003. Op. Cit, p. 67.)

Sendo assim, a deriva se apresenta como uma técnica de passagem rápida por ambiências variadas. O conceito de deriva está indissoluvelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo, o que o torna absolutamente oposto às tradicionais noções de viagem e de passeio (DEBORD, 1958. In: JACQUES, 2003, p. 87). Por isso, tão quão pensavam os situacionistas que cada quarteirão poderia despertar diferentes sentimentos, penso que em “Espaços Impessoais” cada corte seco é uma nova situação e quem lhe assiste passa, se passa, passeia, passira e passante.

VI. “ESPAÇOS IMPESSOAIS”

ESPAÇOS IMPESSOAIS

UM FILME DE RAFAEL VASCON



Fig. 23. Imagem de Divulgação do videoarte “Espaços Impessoais”(Rafael Vascon, 2017)

PROJETO DE VIDEOARTE DE MÉDIAMETRAGEM

Sinopse: Dentro de nós habita o anonimato. Dentro dele, o estranho se desvela como nosso próprio inverso perigoso. Muitos andam em bando pra não serem notados, outros caminham a sós pra não mostrar o que mais se

EQUIPE PRINCIPAL DO PROJETO

Nome do Profissional/Empresa	Função no Projeto	Procedência (Estado)
Rafael Vascon	Diretor e Roteirista	Bahia
Elzemann Neves	Assist. Direção	Pará
Mariana Nascimento	Assist. Montagem	Pernambuco
Cláudio Rotunno	Assist. Fotografia	Paraná

esconde. E são nos espaços impessoais onde a gente se reflete no desconhecido.

OBJETO DO PROJETO: A realização de um *videoarte* de média-metragem de ficção no formato digital, por meio de performances realizadas no Brasil e no Japão pelo artista plástico Rafael Vascon, a ser exibido nas salas de cinema (festivais, mostras nacionais e internacionais), canais de televisão e na internet. **Espaços impessoais** constitui uma proposta de criação estética a partir de três eixos principais. 1) O flerte com o cinema de ficção científica, pois seu enredo se passa num ideal de megalópole distópico e é marcado pelas sensações de paranóia, sonho, alucinação, enigma e desorientação temporal. 2) A ênfase ao estranho, sendo este entendido como a experimentação com as fronteiras das identidades sexuais (hétero, gay, lésbica, trans), de gênero (masculino, feminino), raça, status social, credo

religioso e xenofobia, mediante o jogo livre e irreverente com as expressões, gestos, artefatos culturais e mesmo com os estereótipos com que se costuma definir tais categorias. O roteiro de **Espaços Impessoais** é marcado por um humor ao mesmo tempo irônico e melancólico. 3) Sua estética dialoga com o boom cromático de cidades cosmopolitas de primeiro mundo. As grandes conglomerações de pessoas como paisagem singular: este projeto se propõe filmar, através performances e *deformances*, relações possíveis entre o estranho e o espaço da vida nas grandes cidades (com suas paisagens de um progresso capitalista desenfreado) e a formação de grandes conglomerados sociais em que, paradoxalmente, sente-se uma solidão que dá em festa. Ricos, pobres, gordos, magros, negros, pardos, homo, héteros, crente, agnósticos. Dentro desses cenários superpopulosos, porém, existe um mistério: as carapuças do anonimato são assumidas, o indivíduo passa a ser um delírio que se esvai feito fumaça e onde ninguém mais é sujeito, mas sim meras estatísticas vivas e desconhecidas que perpassam e repassam os mesmos lugares impessoais, todo dia, dia após dia, sempre.

JUSTIFICATIVA

A proposta de realização do *videoarte* “Espaços Impessoais” se baseia numa idéia anterior, consistindo na realização de um filme de ficção em média-metragem adaptando algumas composições musicais de minha autoria, compostas no piano digital, piano de calda, harpa celta, harpa paraguaia e canto lírico, cuja escolha se basearia na leitura delas considerando as idéias que surgissem de imediato e a viabilidade do processo de adaptação.

Viabiliza-se uma produção musical com trilha original de músicas acústica e eletrônica produzidas no Nordeste (sem limitar a um só estilo e tentando incluir subgêneros diversos como *house*, *techno*, *EDM*, *ambient*, etc.), onde cada faixa seria baseada em um ato do *videoarte*. A idéia se modificou e passou a ser a de realizar um filme narrativo de média-metragem cuja forma e desenvolvimento se baseiam (além de outras influencias) em elementos de performances realizada no Brasil e no Japão - a criação de um enredo, seus libretos, e música.

Trata-se de um filme ficcional baseado em experiências dissociativas,

mas que apresentam o estado mental de dissociação e seus pensamentos, emoções e sensações de forma subjetiva, numa tentativa de tirar do anonimato o estranho que habita dentro de cada um de nós por meio da dissociação, já que esse estado pode ser proveniente de diferentes naturezas (ex.: síndrome de despersonalização, diferentes transtornos, dissociação psicoativa e sintomas de desrealização isolados relativos a estresse ou uso de medicamentos).

Observa-se na população geral uma alta prevalência de experiências do tipo, em que aproximadamente 60% a 65% dos pesquisados tiveram algum tipo de experiência dissociativa pelo menos uma vez [1]. Por ser ao mesmo tempo baseado em experiências reais e pessoais, e com intenção de incluir também o registro das performances na composição, revela-se complicado definir seu gênero como estritamente ficcional, algo que deve se revelar em outra etapa do processo – como uma espécie de fusão entre o *videoarte* e o cinema experimental.

Mas o filme também brinca com a tenuidade entre real e ficção como uma analogia ao estado dissociativo, assim como o formato de média-metragem - que possui uma duração de tempo semelhante a do transe de um estado de dissociação temporária induzido.

Espaços impessoais, porém, carece de atores e representação. O *performer* enquanto corpo presente e as idéias referentes ao processo de realização também partem do interesse pela criação de uma narrativa dramática sem ação. Aqui se vê uma tentativa de romper com a crença de que o princípio clássico do drama é a encenação, tornando possível a narrativa dramática, enquadrada em um princípio clássico de unidade narrativa com início, meio e fim, somente ou principalmente com a utilização de elementos que seriam mais essenciais a este filme do que a presença de atores: imagem, som e montagem.

Um dos objetivos da realização é destruir algumas das noções do modelo clássico de processo cinematográfico e unidade dramática, e para isso, é importante não cortar cenas que não se comunicam com o todo, mas sim incluí-las. Resumidamente, planeja-se criar uma narrativa clássica, fundamentada na experiência dissociativa, empregando também imagens documentais subjetivas, e absolutamente sem incluir pessoas (imagens ou voz).

A intenção seria de escapar a realidade e humanidade por um momento ou uma tentativa de acessar o mundo dos sonhos - com inserções de imagens de diferentes propriedades e uma atenção especial ao campo da iluminação e às etapas de pós-produção e finalização, por serem definitivas para a aproximação de uma experiência sensorial fiel, mas não menos imaginativa.

O roteiro divide a narrativa dramática em etapas que representam o processo dessa experiência subjetivamente - seu início, ápice, fim/resolução - e toda a duração do filme é acompanhada por música - algo semelhante a um longo videoclipe. Mostrar que é possível dizer bastante e contar uma história sem ninguém estar necessariamente dizendo algo ou representando ações – mais uma vez, aqui o corpo é presente.

Como na ópera, a presença de música afeta o processo de criação do roteiro porque toda a produção será planejada com base numa trilha sonora diversificada, mas com foco em música eletrônica e gravações *lo-fi*, composta por faixas musicais baseadas em algum momento diferente da narrativa, de duração livre. O processo de ordenação das faixas coincide com o tratamento do roteiro e decupagem de captação. Posteriormente, já na pós-produção, as canções serão editadas numa banda sonora empregando transições e a produção de elementos de *foley* e efeitos de som, que deverão contribuir pra intensidade dramática, e conseqüentemente a capacidade de imersão e abstração do espectador na experiência fílmica.

Contudo, vale a ressalva de que, para se propor uma experiência fílmica dissociável, a montagem e edição de imagens e de som não podem ser indissociáveis. A dissociação tem muito a ver com imagem e vídeo porque se trata, à sua maneira, de um recorte de imagem e tempo também.

O planejamento da produção levará em conta sua exequibilidade econômica e relevância cultural. O trabalho de conclusão será entregue individualmente mas seu desenvolvimento irá contar com a colaboração e envolvimento de outros membros do atual corpo discente do curso, esperando contemplar todas as funções principais e as mandatárias para esta realização.

Todo o processo técnico de captação e produção deve ser realizado com equipamentos e materiais que estejam ao alcance do próprio proponente deste projeto. Exceções e particularidades devem ser analisadas durante a

decupagem. A proposta de uma possível trilha original sob a forma de coletânea de sons reafirma o caráter de construção e de uma troca criativa que converge todo o processo de trabalho (da pesquisa na pré à pós).

As noções estéticas seguem a temática inicial, visando variedade e experimentação, e deve incluir imagens captadas e reproduzidas em super *slow-motion* (dilatação do tempo, amnésia), fotografia em estúdio, intensivo trabalho digital (adição de efeitos e correções), caminhos redundantes sob perspectiva em primeira pessoa (repetição e velocidade reduzida também são representativas do efeito sensorial que o vídeo passa).

Além das trilhas sonoras de minha autoria, outros pilares de inspiração para a execução do projeto são o manifesto *mistakista* (movimento que diz respeito a um modo de criação ancorado na afirmação de que erros são bons e, no caso de um filme, que durante o processo de gravação tudo esteja sujeito a mudanças, e outros modos de dirigir uma cena sem necessariamente documentar uma ação), Walt Disney, George Orwell, o álbum “It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back” da banda Public Enemy, “Here comes the indian” filmes de Nicolas Winding Refn, e o animador Dave Hughes, criador da série “Off the Air” que trabalha com a montagem de coleções temáticas que incluem geralmente animações e videoclipes. Entre as referências fílmicas para este média-metragem, estão: “Enter The Void” (2009), de Gaspar Noé, pelas sequências que descrevem a experiência dissociada psicodélica de Oscar e especialmente a fotografia - também possui várias sequências de câmera subjetiva. “Altered States” (1980), de Ken Russell, *sci-fi* que também trata de experimentações sensoriais onde um cientista tenta atingir diferentes estados de consciência (semelhantes se não completamente baseados em dissociação) em que a direção de arte e construção da narrativa chamam a atenção. “Naqoyqatsi” (2002), de Godfrey Reggio, terceiro filme da trilogia Qatsi, por tudo que está na obra, mas também pela colagem de imagens, transições e efeitos e pela trilha constante em longa-metragem.

Com relação menos direta, outras influências incluem: “The Act of Seeing with One’s Own Eyes” (1971) de Stan Brakhage, um filme experimental mostrando processos de autópsia; “Tarnation” (2003) de Jonathan Caouette, documentário de baixo orçamento que usa a trilha como importante elemento dramático e inclui experiências com a droga dissociativa

PCP e seus efeitos a longo prazo; e “Oslo, 31 de agosto” (2011) de Joachim Trier, em que é possível identificar sintomas de dissociação (ou algo similar) representados, entre outros aspectos da composição, pela montagem, quando o personagem de Anders caminha nas ruas de Oslo após deixar o centro de reabilitação e *jump-cuts* e repetições nos cortes descrevem a percepção dele e de seus próprios movimentos.

Ademais, e não menos exaustivamente, seguem algumas referências que influem direta e indiretamente no devir e no porvir deste trabalho:

- “Recife de dentro pra fora” (1997), Katia Mesel;
- “Glitterati” (2004), Roger Avary - filme montado a partir das 70 horas de material de vídeo gravados para a sequência da viagem de Victor Ward pela Europa em “Rules of Attraction” (2001), muito atenta à montagem rápida das imagens e muitas delas em primeira pessoa; porém um filme meditativo e melancólico altamente musical, que usa principalmente letras de música para contar a história de como Victor se envolve num bombardeamento em Florence e depois planeja um segundo em Roma, depois de observar as ruínas do Coliseu e do Vaticano;

Indicações de Ângela Prysthon:

- livro: Uma Teoria da Adaptação, de Linda Hutcheon;
- filmes de Patrick Keiller;
- o filme “Wavelength” (1967) de Michael Snow;
- o filme “The Hart of London” (1970), de Jack Chambers.
- os filmes “Love” e “Irreversível”, de Gaspar Noe.

Por fim, quando da estréia do *videoarte*, agendado para o dia **23 de Junho de 2017**, às **18 horas**, na Galeria Capibaribe, localizado no Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, haverá a realização da trilha sonora simultaneamente à projeção do filme, como nas primeiras projeções cinematográficas, onde a banda fazia a trilha ao vivo enquanto o filme era projetado na tela. Isso faz com que Espaços Impessoais não pertença tão somente ao campo do audiovisual, como também crie uma situação inédita com a presença viva do artista.

Filmar um outro urbano – Já há vários anos, muitos dos filmes mais interessantes do cinema têm filmado de formas variadas os grandes centros

urbanos do mundo. **Espaços Impessoais** pretende, ao mesmo tempo que se filiar a essa tradição, marcar também sua singularidade em relação às grandes concentrações urbanas. O *cosmopolitan* que surgirá no filme é aquele dos arranha-céus e da cidade caótica, fruto do urbanismo desenvolvimentista desigual tão bem denunciado por vários filmes da safra recente. Porém, pelo contrário, são as pessoas abandonadas e esquecidas da multidão que serão visitadas pela câmera. São encruzilhadas da estranheza, enxurrada de anônimos um do lado do outro, a omissão do alteritas quando percebe que o outro é muita gente, projetos de cidades falidos ou em decadência nas cruzadas das terras que de tanto ser de todo mundo acaba sendo de ninguém. **Espaços Impessoais** pretende investigar as potências da atmosfera melancólica que emana de lugares emaranhados de gente, como – dentre outros – duas das cidades mais populosas do mundo: Tóquio e São Paulo.

O diálogo com o cinema inclusivo – Acreditamos que, para trazer com toda força a atmosfera melancólica dessas paisagens das grandes cidades, é preciso fugir do registro naturalista. Nesse sentido, **Espaços Impessoais** ampliará a potência poética das suas imagens através do caminho inverso à máxima *árcade* do *fugere urbem*: o *performer* sai do campo e retorna à cidade, quase como a figura filosófica do contra-cínico. Vê-se, então, um flerte com o cinema de gênero – mais especificamente, com a ficção científica. Com trilha sonora nada minimalista que se presa mais pelo barulho que pelo silêncio, imediatamente um ruído é criado na percepção do espectador, que, afinal, vê na tela apenas mais uma cidade cheia de gente. Esse ruído, porém, cria uma espécie de estranhamento com relação àquelas paisagens antes tão habituais. A aposta aqui é que essa maneira fantasiosa de olhar para as coisas cotidianas pode revelar mais sobre elas do que o simples registro cru. A relação entre o eu-lírico observador e anônimo e o que ele conta, as imagens mostradas e os elementos sensoriais como a trilha sonora e o visual da fotografia, elevam o nível de polissemia cinematográfica: o que de fato se está enxergando na tela: um sonho, a realidade mesma, uma alucinação, uma memória, um cotidiano cosmopolita já tão introjectado na imagem que o capitalismo vende? Não são novas as alianças entre filmes mais experimentais e independentes e os elementos do cinema de gênero:

basta pensar em realizadores como Chris Marker ou David Cronenberg, e mesmo no próprio cinema pernambucano, que tem revalorizado esse tipo de ousadia em oposição ao realismo que dominou os anos 2000. O curta-metragem “Recife Frio”, de Kleber Mendonça Filho, por exemplo – precisamente uma ficção científica que se passa no Recife – é uma referência importante para este projeto. No entanto, este último investe no gênero *sci-fi* como recurso para criar um tom satírico que serve de crítica ideológica, ao passo que **Espaços Impessoais** pretende traçar um caminho diferente, privilegiando uma relação mais ambígua com a solidão acompanhada, na qual o estranhamento com o próximo é ao mesmo tempo sintoma de decadência, possibilidade de criação e recurso para expressar a complexidade temporal que marca os espaços urbanos ultra povoados da contemporaneidade.

As potências do corpo e o estranhamento do eu – Esse “ruído” proposital de um filme que flerta de maneira lúdica com a ficção científica tem a ver com a estética do humor *do videoarte*: um humor *caricatamente* irônico, auto-consciente e que explicita o artifício; uma alegria que não é o antídoto do tédio, mas uma maneira de encontrar um modal crítico em meio à própria melancolia. No enredo do filme, os gestos lânguidos e arquetípicos do *performer*, bem como a indumentária e o exagero dos mitos dos sonhos da capital, revelam um potencial que o cotidiano de marasmo no interior distópico e decadente bloqueia. É justamente essa força expressiva que o média-metragem almeja verificar, contribuindo com a longa tradição das Artes Visuais e de um cinema interessados em explorar, através da imagem, a potência daqueles corpos que estão invisíveis para a cultura visual hegemônica. **Espaços Impessoais** aposta, para além do mero realismo verossímil, no abismo do artifício, no exagero como estratégia formal, na imagem-dentro-da-imagem como forma de criar um discurso estético poderoso sobre nossa situação presente.

As conexões entre as artes visuais, o cinema e a produção musical pernambucana – A trilha sonora será um aspecto indispensável na criação da atmosfera onírica e fantasiosa que **Espaços Impessoais** terá. Por esse motivo, o projeto prevê o mapeamento e a remuneração de artistas e

grupos musicais independentes de Pernambuco que possam contribuir com suas músicas para a montagem final do filme. São muitas os artistas locais cuja produção – do *noise* à música eletrônica microtonal – é exatamente o que a proposta estética deste projeto procura (basta ver a revista MI Independente: <http://mionline.com.br/>): onirismo, mistério, melancolia, paranóia, viagem mental. Pretendemos travar um diálogo com esses artistas e sem sombra de dúvidas essa parceria beneficiará tanto o cinema quanto a música local, criando laços mais efetivos entre essas duas cadeias produtivas.

O grupo – O coletivo recifense Casa Lombrada é um *studio* ateliê de residência artística para estudantes de Artes Plásticas, Artes Visuais e áreas correlatas da Universidade Federal de Pernambuco. Composto por Cecília Gallindo Cornélio (performance); Flávia Banastor (comunicação); Jamilly Alves (pintura), João Vicente Annoni (desenho), Maria Eduarda Oliveira (tatuagem), Mariana Nascimento (cinema), Rafael Vascon (escultura/audiovisual) e Renata Oliveira (gravura). Formou-se no início de 2016 e, durante todo o ano de 2016, produziu de maneira independente vários experimentos tanto no formato curta-metragem quanto em outros campos da imagem, tudo disponibilizado na internet (<https://www.facebook.com/casalombrada>). Vários dos trabalhos realizados durante esse período alcançaram grande aceitação, tanto em festivais de proposta conceitual e temática mais abrangente, como é caso do II RECIFEST (que selecionou e premiou um dos curtametragens do coletivo: “Corço”), quanto no circuito mais específico de festivais voltados para a comunidade LGBT e de militância de direitos humanos. Este projeto constitui um novo esforço no sentido de levar a voz singular desse grupo para o circuito do cinema e *videoarte* pernambucano e nacional e, com isso, ampliar a participação da produção cultural do Estado em iniciativas que privilegiam as diferenças sexuais, raciais, religiosas e de gênero e a visibilidade *das artes visuais enquanto lugar crítico, político e social*.

Arte, política e igualdade social - O Brasil, à reboque de sua forma de país cordial e tolerante, traz em seu bojo desigualdades e preconceitos naturalizados e aceitos desde os mais falados provérbios e ditados populares

a manejos e formas de se relacionar cotidianamente. Por vezes manifesto sob o signo explícito da violência física, mas na maior parte sublimado e diluído nos discursos, no mercado de trabalho, na mídia e nas próprias instituições públicas, o preconceito e o reforço de estereótipos parece constituir um componente histórico de nossa formação cultural. O *videoarte* Espaços Impessoais parte do desafio à naturalização do preconceito pela tolerância em forma de indiferença à pluralidade, revelando como variados fatos e comportamentos presentes no cotidiano dos brasileiros carregam conteúdo segregador e opressor, mas que passam despercebidos perante a velocidade do hodierno. O objetivo, portanto, é desconstruir o seu caráter inofensivo e natural através de uma imersão artística. Dar voz àqueles que são “alvos” preferenciais da intolerância é também um exercício de deslocamento de ponto de vista, favorecendo a empatia com as diversas condições humanas e possibilitando a reflexão crítica sobre tais questões. O reconhecimento do “outro” como semelhante é um processo de aceitação das diversas identidades e da pluralidade de experiências humanas. Os muros físicos e simbólicos, assim como os murais das redes sociais em que o ódio e os diversos preconceitos são abertamente confessados, devem ser traduzidos numa experiência de reflexão, cuja síntese seja, talvez, a construção de uma sociedade mais justa e participativa. Posto isso, abre-se ensejo às possíveis indagações quanto à forma (*morfia*) e os sintomas do preconceito em grandes massas, visando a explorar, através da performance e *videoarte*, todos aqueles que são esquecidos, cada qual revestido pela carapuça que a sociedade lhe veste e que explicitem toda e qualquer forma de segregação, solidão e intolerância de gênero e sexualidade; social ou modo produtivo; cor, raça ou deficiência; estamento, ofício, origem, nacionalidade ou estilo de vida, entre outros. Tal processo investigativo dá-se por meio de Pesquisa Educacional Baseada em Artes, intitulado “Qual a forma do preconceito?”, pesquisa artográfica realizada por Rafael Vascon, graduando em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco; sendo acompanhados, com observações e entrevistas, relatos objetivos e subjetivos de como o preconceito se desvela e/ou se omite, evidenciando suas particularidades cognitivas e ampliando qualita e quantitativamente o corpo e densidade do objeto a ser investigado através do suporte audiovisual. Trata-se, pois, de experiência audiovisual *em si* e *per si* por fomentar a

investigação prático-teórica que abrange as mais diversas áreas do Audiovisual, da performance à sonoplastia, à construção de registros digitais imagéticos, narrativa em cores e em preto e branco e pós-produção gráfica. Essencialmente de natureza rizomática, pretende-se através de conexões diretas e indiretas com áreas do conhecimento diversas e explora o contexto do entre-lugar da vivência do dia-a-dia, onde não se é alguém e não se é nada; apreciando a complexidade e particularidade desse espaço que todos ocupamos atualmente, sobretudo num contexto político do Brasil em colapso e com a recente reverberação duma massa intolerante que se faz das mídias sociais para proliferar verdadeiras ondas endêmicas de preconceito e absurdos cognitivos (por isso a utilização dos rostos pintados na grande maioria das cenas, pra evidenciar aqueles que se revestem do anonimato pra “soltarem seus cachorros”). Amiúde, a justificativa do presente projeto baseia-se nas próprias história, raízes e etimologia do preconceito nas sociedades, despertando a reflexão, problematização, indagação e conscientização da amarra social do preconceito e dos muros simbólicos e literais que o mesmo já promoveu ao longo da história da humanidade. A partir desse fomento, abre-se espaço à voz de mitos clássicos da intolerância omissiva que aqui ganha voz e espaço, a representar suas narrativas críticas, todas estudadas a fundo no processo de construção de cada performance a fim de gerar arquivo e memória capaz de identificar e representar quais as formas que o estranho se reveste em cada contexto social e em cada qual, em pleno século XXI. Essas máscara pluriforme representa pessoas que apesar de vivenciarem contextos distintos na sociedade são vítimas de um mesmo tipo de situação dicotômica: ou são apedrejados pelo preconceito ou são obliados pelo esquecimento. A aproximação em relação a eles apresenta as situações em que foram vitimizados por aquilo que os distinguem de um suposto “padrão”, e ressalta as semelhanças que integram todos os seres humanos à humanidade, mostrando que de perto ninguém é tão diferente. O processo de produção artística consiste, basicamente, em intensa atividades de todos os envolvidos do mês de Outubro de 2016 ao mês de Junho de 2017. Outubro e Novembro de 2016 serão destinados a serem destinados às gravações. Dezembro, Janeiro, Fevereiro e Março serão destinados à edição e pós-produção. Junho e Julho, por sua vez, serão destinados ao encerramento da pesquisa teórica, à divulgação e à propaganda. Tal obra de

videoarte intitulado “Espaços Impessoais” consiste na idealização do artista plástico Rafael Vascon, premiado pelo Recifest com o *videoarte* de curta metragem “Corço” e ex-residente em Escultura em Ferro da Universidade Federal de Minas Gerais. Tal iniciativa dialoga com o estudo de Sérgio Buarque de Holanda, pelo livro “Raízes do Brasil”, enquanto viés histórico; com o estudo de Paulo Freire no livro “Pedagogia do Oprimido”, enquanto viés educacional; e, enquanto respaldo artístico, dialoga com artistas modernos e contemporâneos, como, por exemplo, Tarsila do Amaral, Hélio Oiticica, Paulo Bruscky, Marina Abramovik, Cecília Gallindo Cornélio, Rafael Vascon, Joana Liberal, etc. Ademais, o referencial da presente pesquisa sustenta seu referencial teórico na Fenomenologia, Estruturalismo, Pós-estruturalismo, Construtivismo, Existencialismo e Psicanálise, por meio de textos publicados de pesquisadores como Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Sartre, Marquês de Sade, Kafka, Freud, Arthur Schopenhauer, Kierkegaard, dentre outros.

Como representar o preconceito para todas as faixas etárias - Mas afinal, diante de uma situação estranha, como se manifesta o preconceito? Pela depredação simbólica ou pela omissão do que está diante do nariz mas que todos fingem que não vêem? O projeto de *videoarte* de “Espaços Impessoais” investe na literalização do *civitas anônimo*, daquele cidadão que não é e nem deixa de ser, ao propor a construção de máscaras (carapuças) acopláveis à cabeça dos *performers* a fim de representar o morfismo tridimensional que a estranheza assume em sociedade. Esse recorte de observação crítica remete ao cotidiano mais prosaico de cada um. O estranho acontece nas ruas, no metrô, se reveste de situação e invade lugares públicos e privados e se instala como erva daninha no seio da sociedade brasileira – mas alguns fingem que não enxergam. Essa temática se justifica na medida em que o Brasil abre, hoje, um canal bifurcado cada vez maior de discussão em torno de um preconceito que só aumenta: ou os estranhos são isolados e negligenciados pela ótica política, social e econômica; ou travestis são mortos por policiais; misóginos gritam contra os direitos das mulheres, chegando ao absurdo de, em algumas cidades, cogitarem criar um trem no metrô somente para mulheres supostamente para

defende-las, mas através do isolamento. Esses dois caminhos que perpassam a ignorância perante o diferente são a principal motivação do projeto. A idéia desse *videoarte*, além de questionar e fazer refletir sobre as permutações que as pessoas sofrem perante a intolerância e o abuso, por vezes velados e naturalizados em expressões coloquiais corriqueiras, é a de quebrar a noção da arte enquanto suporte estático e colocá-la em interação com a sociedade, ganhando dinamicidade e fomentando a performance enquanto suporte estético, vivo, crítico e politicamente legítimo. “Espaços Impessoais” se insere no gênero “videoarte” e observa todos os critérios de classificação indicativa livre para todos os públicos.

Proposta Estética: É importante deixar claro que, se *Espaços Impessoais* pretende contribuir com um cinema *de videoarte inclusivo*, não é através de um enredo que trate o “tema do preconceito” de maneira tradicional, direta e explícita. A forma de comunicação privilegiada pelo filme não é a das mensagens prontas ou da verossimilhança naturalista, mas a da *sensação experimental* pelos sons, pelas imagens, pelos signos. As interjeições sonoras e o complexo de gestuais dos personagens criam antes tensões polissêmicas, nunca conclusões definitivas. É aí que a sensibilidade *pela igualdade* aflora: no humor provocativo, quase debochado, irônico e *performático*; na atmosfera onírica e fantástica; na estranheza dos figurinos excêntricos; na direção de arte; nas paisagens megalomaniacas dos grandes centros urbanos. O ideal duma sociedade onde todos se respeitam graças às suas diversidades é uma distopia rara no imaginário cinematográfico brasileiro e pernambucano. O que pode resultar das fricções entre ele e os cenários super populosos? *Espaços Impessoais* é um filme sobre uma descoberta. Com efeito, o roteiro das performances fora propositalmente feito para dialogar com o gênero da ficção científica e narra a descoberta do anonimato dentro da construção cognitiva do sujeito em meio ao seu entorno social que vai contra a ordem hegemônica do individualismo e da construção do indivíduo como um ser único, racional, consciente e indivisível. O filme seria uma “metáfora” para a descoberta dos laços coletivos trazidos por uma forma marginal de diversidade? Embora seja possível sustentar essa interpretação, a estética polissêmica e ambígua a que se destina pôr em prática neste média-metragem não permite uma afirmação tão categórica e

definitiva. O atrito complexo entre o conteúdo trazido pelos corpos presentes dos *performers* e as imagens e sons que ela tenta costurar aponta para uma dimensão mais rica da experiência cinematográfica. As imagens de *Espaços Impessoais* seriam mais “alegóricas” do que meramente metafóricas ou simbólicas. Assim, a *descoberta* em jogo no filme pode ter vários níveis e camadas de significação. É a sensibilidade *do ser humano* se mostrando como *forma* e *ponto de partida* para uma experiência sensível aberta a vários tipos de público e de identificação.

Em termos de *mise-en-scène*, o processo de filmagem de *Espaços Impessoais* não será guiado por uma decupagem prévia rígida e planejada. Os movimentos dramáticos dos *performers*, enquanto corpos políticos vivos e presentes, serão sublinhados, antes, a partir de marcações mais livres, que funcionam como pontos de partida que permitem improvisações e a incorporação do acaso. A câmera, assim, estará disposta a *registrar*, a acompanhar o corpo dos artistas e suas interações com o *ambiente* do cenário. A ideia de *paisagem* é importante para o *videoarte*: desejamos não apenas olhar os cenários megalomaniacos da metrópole *dream*, mas sobretudo permitir que esses cenários *olhem de volta* e transmitam sua atmosfera através das imagens. Um corpo-a-corpo entre a equipe de filmagem e a contemporaneidade “urbanóide”. Uma *abertura* ao que a *superlotação* pode expressar por meio de sua materialidade.

Outro aspecto estético crucial para este projeto é a noção de *transfiguração*, isto é, aquilo que se vê cotidianamente como algo banal e desinteressante adquirindo uma fisionomia quase fantástica através de um processo de estranhamento. Cenas cotidianas como metrô, encruzilhadas de asfalto, prédios e ruelas das grandes cidades, etc. Tal processo terá duas etapas: a primeira na própria filmagem por meio de uma direção de fotografia que retire do que é filmado seu aspecto “cru”, típico de *videoarte*, e dote as imagens de uma *ambiência* inesperada. Tal efeito será buscado sobretudo pela fotografia em estética surrealista e impressionista e propositalmente superexposta, que conjurará auras estranhas e fantasmáticas nos lugares mais ordinários. A segunda etapa se dará na pós-produção e sobretudo na montagem, através da junção de uma trilha sonora onírica, agourenta, alucinógena; da desaceleração de alguns planos; e da imposição de uma narração com e sem palavras, com gestual e interjeições onomatopéicas

“típica” de uma ficção científica tradicional. Esse tipo de transfiguração acarreta um embaralhamento do status da imagem e a dissolução de suas fronteiras tradicionais - é realidade ou sonho? passado ou futuro? É hoje, e, em termos de humanidade, tudo é sempre agora.

ROTEIRO

Espaços Impessoais
Roteiro de Rafael Vascon

1. INT. – STUDIO FOTOGRÁFICO - RECIFE

Performance registrada em vídeo dos *performers* Rafael Vascon, Romulo Bartolozzi e Maria Eduarda Oliveira, com indumentária específica acordada com a direção de arte e com os respectivos artistas.

Gravação das trilhas sonoras com suporte de piano digital, harpa paraguaia e harpa celta.

2. EXT. – TÓQUIO, HIROSHIMA, FUKUSHIMA, MITSUKAIDO, KIOTO – JAPÃO

Realização das performances “Ela está no meio de nós” e “Somos todos anônimos”, de autoria intelectual e realizadas do/pelo *performer* Rafael Vascon em meio a espaços urbanos públicos comuns, como metrô, ruas, ônibus, etc.

Todas as performances serão registradas tanto em áudio como em vídeo.

3. EXT. – SÃO PAULO – MANHÃ

Gravação de intervenção com carro (Citroen C5, vermelho, 90 graus) capotado em estrada deserta.

4. EXT. – SÃO PAULO – MANHÃ

Gravação da performance “O anti-cínico”, pelo performance Rafael Vascon. Focar na fuga do campo e no retorno ao urbano.

Cenas naturais bucólicas, cachoeiras, estradas e passarelas desertas, iconografia natural em abundância.

Ênfase no verde e na postura de desencanto com o efêmero do campo e na fome pelo urbano.

5. EXT. – SÃO PAULO – CACHOEIRA

Realização da performance “Adeus, memória” do performer Rafael Vascon.

Cachoeira com água fluida e corrente. Máscara branca e indumentária cinza.

Performer dentro d`água.

Com uma tesoura, corta-se os cabelos mecha por mecha, e, ao final, joga a máscara branca no rio.

FI

OBJETIVOS DO PROJETO:

OBJETIVO GERAL:

Cumprir todas as etapas da realização do *videoarte* de média-metragem de ficção **Espaços Impessoais**, da pesquisa de locação de studio à distribuição da cópia final, em formato digital de alta definição.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Levar ao cinema, pelo *videoarte*, imagens de um contemporâneo cosmopolita pouco e muito visto e, desse modo, contribuir para a complexificação da visibilidade e da experiência sensível da cidade.
- Realizar uma pesquisa prévia para o planejamento e o estudo de paisagens de grandes cidades do Japão e do Brasil que se encaixem na proposta estética deste projeto. Além das indicações de lugares mencionadas na justificativa e no roteiro do filme (em anexo), essa pesquisa de pré-produção sem dúvida ampliará as possibilidades para

a etapa da filmagem.

- Propor diálogos criativos entre uma forma de cinema mais independente e ousada e os elementos do cinema de gênero, especificamente o de ficção científica, e que versem sobre a problemática do preconceito, do estranho e do anonimato na sociedade.
- Desenvolver, junto ao diretor de fotografia, uma concepção visual própria para o filme, de modo a potencializar os afetos e sensações com os quais ele pretende lidar.
- Contribuir para a articulação entre as cadeias produtivas do cinema e da música pernambucanos.
- Criar, junto à direção de arte, uma identidade visual singular, a partir das indicações do roteiro, para os principais cenários do filme, isto é, respectivamente, a megalópole e as superlotações de pessoas.
- Montar o material na duração de aproximadamente 30 minutos, finalizado em suporte de vídeo digital de alta definição.
- Exibir o filme em festivais e mostras de cinema do Brasil e do exterior, canais de TV pública e privada, escolas públicas e privadas, espaços de educação informal, além de universidades, cineclubes e outras instituições interessadas. Por fim, o *videoarte* será disponibilizado na internet, de modo a garantir o seu amplo acesso pelo público.
- Ampliar a visibilidade e o debate acerca das potências do corpo, da estética e da reflexão quanto ao estranho situacionista na sociedade.

ESTRATÉGIAS DE AÇÃO

1. PRÉ-PRODUÇÃO / PREPARAÇÃO (duração: 6 semanas)

- Pesquisa de locação dividida em três partes, sendo a primeira a principal: I. Mapeamento das paisagens dos grandes centros urbanos; II. Procura de locação de *studio* fotográfico para as gravações internas; III. Procura de *studio* fonográfico para a gravação de áudio em platô da sonoplastia em geral.

- Contratação da equipe de produção e dos *performers*.
- Planejamento da produção.
- Aluguel de equipamentos de som e de vídeo.
- Aquisição de material para armazenamento das imagens e do som (HDs).
- Contratação de serviços de alimentação.
- Reunião com o diretor de fotografia: testes para a concepção visual da imagem.
- Reunião com o diretor de arte, o figurinista e o maquiador: discussões quanto à concepção da identidade visual (máscaras, objetos, roupas, ambientes).
- Primeiros encontros/ensaios com os *performers*. Sob curadoria de Rafael Vascon, o *videoarte* **Espaços Impessoais** contará com a performance de alguns artistas tais como: Maria Eduarda Oliveira, Romulo Bartolozzi e o próprio Rafael Vascon.

2. PRODUÇÃO / EXECUÇÃO (duração: 2 semanas)

- Semana 1: Trabalho da direção de arte no set do *studio* fotográfico, onde serão realizadas as gravações internas.
- Semana 2: Filmagem de todas as etapas do roteiro, seguindo os métodos de gravação em *videoarte*.

3. PÓS-PRODUÇÃO / FINALIZAÇÃO (duração: 6 semanas)

- Decupagem do material filmado.
- Gravação em estúdio da narração em *off* de Rômulo Bartolozzi e Maria Eduarda Oliveira.
- Contratação da equipe de edição de imagem e som.
- Contato com musicistas pernambucanos e criação de uma biblioteca com possibilidades de músicas a serem utilizadas na montagem. Remuneração dos compositores cujas músicas foram selecionadas para o filme.
- Aluguel de equipamento de edição.
- Edição de imagens.
- Edição de som.

- Correção de cor e mixagem de som.
- Elaboração de arquivo máster em alta definição (1920x1080) a ser armazenado em HDD (Hard Disk Drive) e, a partir dele, de arquivo H264 para exibição em festivais.
- Elaboração do arquivo a ser disponibilizado na internet.
- Copiagem do filme em DVDs

4. DIVULGAÇÃO (duração: 4 semanas)

- Contratação de designer.
- Concepção de material de divulgação.
- Impressão do material de divulgação.
- Envio de cópias para seleção em festivais e mostras.
- Upload em *streaming* (Vimeo e Youtube) do filme na internet.
-

RESUMO GERAL DO ORÇAMENTO

ATIVIDADE	DESCRIÇÃO DAS ATIVIDADES	CUSTO POR ETAPA
1	PRÉ-PRODUÇÃO/PREPARAÇÃO	R\$ 6.650,00
2	PRODUÇÃO/EXECUÇÃO	R\$ 57.000,00
3	PÓS-PRODUÇÃO-FINALIZAÇÃO	R\$ 17.700,00
4	DIVULGAÇÃO/COMERCIALIZAÇÃO	R\$ 3.230,00
5	CUSTOS ADMINISTRATIVOS/ELABORAÇÃO	R\$ 5.000,00
6	IMPOSTOS, TAXAS E RECOLHIMENTOS (INSS ETC)	R\$ 6.350,00
7	FISCALIZAÇÃO	R\$ 3.821,20
VALOR DO PROJETO: (R\$)		R\$ 99.751,20

REALIZAÇÃO DO PROJETO	
Tiragem: do produto cultural como Filme, DVD's , vídeos, etc. 01 cópia H264 02 cópias em HDD (Hard Disk Drive) 01 arquivo digital em alta definição para upload na internet.	Plano de distribuição do produto cultural 01 cópia H264 – exibição em festivais 02 cópias em HDD (Hard Disk Drive) - acervo (master) - arquivamento 01 arquivo digital em alta definição - internet.
Duração em minutos (quando for produção audiovisual): 30 minutos.	Estimativa de Receitas: Não há previsão de receitas.

VALOR ESTIMADO DO PREÇO DE VENDA DO PRODUTO CULTURAL	
Preço a ser determinado.	Preço a ser determinado.
ESTIMATIVA DE PÚBLICO ALVO: (camadas da população / quantidade / faixa etária)	
<p>O público será composto, primeiramente, por frequentadores de festivais de cinema. Considerando uma carreira média de três anos de circulação em mostras nacionais e internacionais, estima-se um público de aproximadamente 12.500 pessoas.</p> <p>Por trazer à tona as potencialidades do corpo e a problemática do preconceito, o filme tem enorme potencial para ser exibido e discutido em ambientes acadêmicos, congressos e festivais temáticos de interesse da comunidade LGBT, de militância de gênero, raça e credo religioso. Isso também o enquadra numa discussão cara a TVs públicas e educativas. Em cada exibição de TV, o público aproximado é de 110 mil espectadores.</p> <p>As cópias em DVD disponíveis para doação a cineclubes, bibliotecas e escolas públicas ampliam o raio de abrangência das exibições gratuitas e itinerantes. Por fim, quando o filme for disponibilizado em <i>streaming</i> na internet (Vimeo e Youtube), o crescimento do raio de abrangência do público é imprevisível.</p>	

GERAÇÃO DE RENDAS	
EMPREGOS DIRETOS:	
Equipe técnica de produção do filme: 16	
Performers: 03	
Equipe técnica de finalização do filme: 06	
Prestadores de serviços diretos (motoboy, contador, designer gráfico etc.): 06	
Total de empregos diretos estimados: 31.	
EMPREGOS INDIRETOS:	
Durante a execução das etapas de produção e finalização, todos os serviços utilizados pela equipe técnica serão requeridos na cidade do Recife, constando entre eles:	
- Alimentação: da equipe técnica na pré-produção, da equipe técnica e elenco (personagens) no studio de gravação, da equipe técnica na etapa de finalização.	
- Serviços gerais: transporte, correios, fotocópias etc. em todas as etapas de realização.	
- Comércio e Infra-estrutura: consumo de combustível, insumos técnicos e material de studio utilizados em todas as etapas de realização.	
- Locação de equipamentos: montagem de cenário, fotografia e edição.	
- Finalização audiovisual: mixagem em estúdio de som, tratamento de cor em estúdio de finalização de imagens.	
- Material de divulgação: elaboração e impressão do material gráfico.	
Total de empregos indiretos estimados: 300	

CRONOGRAMA

PERÍODO	MÊS 1 out/2016	MÊS 2 nov/2016	MÊS 3 dez/2016	MÊS 4 jan/2017	MÊS 5 fev/2017	MÊS 6 março/2017
ETAPA OU FASE/ATIVIDADE						
PRÉ-PRODUÇÃO / PREPARAÇÃO	X	X				

		elenco	semanas				1.800,00		
		Diretor de Produção	2 semanas	semana	2	R\$ 1.200,00	R\$ 2.400,00		R\$ 480,00
		Assistente de Produção	2 semanas	semana	2	R\$ 800,00	R\$ 1.600,00		R\$ 320,00
		Diretor de Fotografia	2 semanas	cachê	1	R\$ 3.000,00	R\$ 3.000,00		
		Assistente de Fotografia	2 semanas	cachê	1	R\$ 1.300,00	R\$ 1.300,00		
		Diretor de arte	2 semanas	cachê	1	R\$ 2.000,00	R\$ 2.000,00		R\$ 400,00
		Assistente de arte / contra-regra	2 semanas	cachê	1	R\$ 1.000,00	R\$ 1.000,00		R\$ 200,00
		Maquiador	2 semanas	cachê	1	R\$ 1.800,00	R\$ 1.800,00		
		Figurino	2 semanas	cachê	1	R\$ 1.800,00	R\$ 1.800,00		
		Técnico de som	2 semanas	cachê	1	R\$ 2.000,00	R\$ 2.000,00		
		Assistente de som	2 semanas	cachê	1	R\$ 1.000,00	R\$ 1.000,00		
		Chefe de elétrica e maquinária	2 semanas	cachê	1	R\$ 1.800,00	R\$ 1.800,00		
		Assistente de elétrica e maquinária	2 semanas	cachê	1	R\$ 1.000,00	R\$ 1.000,00		
	2.2	ELENCO							
		Rafael Vascon	2 semanas	cachê	1	R\$ 2.500,00	R\$ 2.500,00		R\$ 500,00
		Maria Eduarda Oliveira	2 semanas	cachê	1	R\$ 1.500,00	R\$ 1.500,00		R\$ 300,00
		Romulo Bartolozzi	2 semanas	cachê	1	R\$ 1.600,00	R\$ 1.600,00		R\$ 320,00
	2.3	EQUIPAMENTO							
		Câmera e acessórios	2 semanas	verba	1	R\$ 4.500,00	R\$ 4.500,00		
		Equipamento de luz	2 semanas	verba	1	R\$ 1.500,00	R\$ 1.500,00		
		Aluguel de maquinária	2 semanas	verba	1	R\$ 1.500,00	R\$ 1.500,00		
		Aluguel de HD	2 semanas	verba	1	R\$ 800,00	R\$ 800,00		
	2.4	DESPESAS GERAIS							
		Verba de produção	2 semanas	verba	1	R\$ 1.000,00	R\$ 1.000,00		
		Verba de Figurino	2 semanas	verba	1	R\$ 1.000,00	R\$ 1.000,00		
		Verba de arte	2 semanas	verba	1	R\$ 2.500,00	R\$ 2.500,00		
		Transporte	2 semanas	verba	1	R\$ 2.500,00	R\$ 2.500,00		
		Alimentação	2 semanas	verba	1	R\$ 2.500,00	R\$ 2.500,00		
		Material de Consumo	2 semanas	verba	1	R\$ 800,00	R\$ 800,00		
		Motoboy	2 semanas	verba	1	R\$ 600,00	R\$ 600,00		
		Material de escritório	2 semanas	verba	1	R\$ 400,00	R\$ 400,00		

TOTAL PRODUÇÃO							R\$		
							57.000,00		
3	PÓS-PRODUÇÃO/FINALIZAÇÃO								
	EQUIPE								
	Diretor	6 semanas	semana	6	R\$ 200,00	R\$ 1.200,00		R\$ 240,00	
	Editor	6 semanas	semana	6	R\$ 500,00	R\$ 3.000,00			
	Produtor executivo	6 semanas	semana	6	R\$ 200,00	R\$ 1.200,00		R\$ 240,00	
	Legendas	1 semana	semana	1	R\$ 400,00	R\$ 400,00		R\$ 80,00	
	IMAGEM								
	Correção de cor	6 semanas	semana	6	R\$ 400,00	R\$ 2.400,00			
	Ilha de Edição	6 semanas	semana	6	R\$ 250,00	R\$ 1.500,00			
	Cópia do arquivo MOB H264	6 semanas	semana	6	R\$ 200,00	R\$ 1.200,00			
	SOM								
	Edição de Som	6 semanas	semana	6	R\$ 400,00	R\$ 2.400,00			
	Mixagem	6 semanas	semana	6	R\$ 400,00	R\$ 2.400,00			
	Trilha Sonora (seleção e remuneração de bandas e compositores pernambucanos)	6 semanas	cachê	1	R\$ 2.000,00	R\$ 2.000,00			
	TOTAL PÓS-PRODUÇÃO / FINALIZAÇÃO							R\$	
							17.700,00		
4	DIVULGAÇÃO								
	Designer Gráfico	4 semanas	cachê	1	R\$ 2.000,00	R\$ 2.000,00			
	Cartaz modelo cinema	4 semanas	unitário	40	R\$ 12,00	R\$ 480,00			
	Cópias	4 semanas	unitário	100	R\$ 5,50	R\$ 550,00			
	Correios	4 semanas	verba	1	R\$ 200,00	R\$ 200,00			
	TOTAL DIVULGAÇÃO							R\$	
							3.230,00		
5	CUSTOS ADMINISTRATIVOS/ELABORAÇÃO								
	Elaboração do projeto	1 mês	cachê	1	R\$ 4.000,00	R\$ 4.000,00		R\$ 800,00	
	Contadora	2 meses	mês	2	R\$ 500,00	R\$ 1000,00			
	TOTAL CUSTOS ADMINISTRATIVOS / ELABORAÇÃO							R\$	
							5.000,00		
6	IMPOSTOS E RECOLHIMENTOS								
	INSS	6 meses		20%	R\$30.250,00	R\$ 6.050,00			
	Taxas bancárias	6 meses	mês	6	R\$ 50,00	R\$ 300,00			
	TOTAL IMPOSTOS E RECOLHIMENTOS							R\$	
							6.350,00		
7	FISCALIZAÇÃO (Percentual de acordo com art. 6º Inciso II do Decreto Nº 34.474/2009)								
				4%	R\$ 95.530,00				

	TOTAL FISCALIZAÇÃO	R\$ 3.821,20
	TOTAL GERAL(R\$):	R\$ 99.751,20

ESTIMATIVA DE ORÇAMENTO PARA CONSTRUÇÃO DE CENÁRIO E BONECOS ARTICULADOS
Tabela de custos
Materiais – Medidas/quantidade – preços
<ul style="list-style-type: none"> • Massa de biscuit/ 14k - R\$ 154,00
<ul style="list-style-type: none"> • Arame/ 5,52 Mm - R\$18,60
<ul style="list-style-type: none"> • <u>Fita Adesiva Transparente/ 45 Mm X 45 M - 3m 6x</u> - R\$21,84
<ul style="list-style-type: none"> • Alicates/4unid - R\$54,58
<ul style="list-style-type: none"> • Tesouras /3unid - R\$ 36,30
<ul style="list-style-type: none"> • <u>Adesivo PVA 500g x3</u> - R\$ 38,07
<ul style="list-style-type: none"> • <u>Kit Pincéis Formato Chato</u> R\$32,90
<ul style="list-style-type: none"> • <u>Tinta Acrílica</u> Acrylic Colors <u>Acrilex 250 ml</u> x7 - R\$ 112,00
<ul style="list-style-type: none"> • <u>Tecido 3x2 Chroma Key Estúdio Fotografico Fundo Infinito</u> - R\$82,90
<ul style="list-style-type: none"> • <u>Painel de madeira natural 1500 x 300 x 18 mm x2</u> – R\$ 100,00
<ul style="list-style-type: none"> • Argila marrom / 20 k – R\$ 193,00
<ul style="list-style-type: none"> • Materiais diversos – R\$ 200,00

FRAMES E PLANOS DE FILMAGEM



Fig. 24. Frame retirado do videoarte “Espaços Impessoais” (Rafael Vascon, 2017)

“Espaços Impessoais” é um *videoarte* de média metragem (aprox. 30 minutos) gravado em seis cidades do Japão: Tóquio, Mitsukaido, Kyoto, Fukushima, Osaka e Hiroshima. Versando sobre uma das alegorias do feio, traz em seu bojo o Sinistro como poética central, e o anonimato como razão de ser nos grandes centros urbanos.

Vem questionar como se dá o processo de fruição estética do feio em grandes centros urbanos, sendo a Àsia um dos lugares do mundo que mais produzem cinegráfrica e fonograficamente *animes*, mangas, animações, filmes, bonecos e indústria pornô cuja temática principal é o feio. Filmes de terror, fantasias horrendas, cultura *creepy* e fetiches sexuais bizarros: esses e muitos outros são os nichos da indústria cinematográfica que mais crescem no mundo asiático, e são vendidos para todo o mundo como o suprassumo da estética do horror.

Sinistro, no dicionário da língua portuguesa, quer dizer “aquilo que pressagia acontecimentos infaustos; agourento, funesto”. A mera utilização de uma máscara branca não só pretende caracterizar a sinistrezia da indumentária, como também vem criar situação para com os transeuntes em seu entorno. Situacionista e emblemática, as reações de terceiros são diversas, o que caracteriza o *videoarte* como registro de performance, *deformance*, happening e intervenções urbanas, mostrando seu caráter multifacetário em matéria de artes.



Fig. 25. Frame retirado do videoarte “Espaços Impessoais” (Rafael Vascon, 2017)

Por conseguinte, justamente pela sua natureza sinistra, optou-se pelo uso da máscara. Das antigas tragédias gregas até a atualidade, a máscara continua sendo um artefato que garante não só a exacerbação dos afetos pelo corpo como também ativa o modo anônimo do ente que se expressa por trás dela. A cor branca, pela sua natureza de neutralidade, junção de todas as cores, mostra-se então como a melhor opção no quesito imparcialidade e anonimato.

O *videoarte* divide-se então em seis atos, cada qual em uma das cidades supracitadas. Em cada ato, são registradas as performances em cada um dos espaços públicos nos quais foram realizadas a performance com a máscara e indumentária específicas.



Fig. 26. Frame retirado do videoarte “Espaços Impessoais” (Rafael Vascon, 2017)

Inúmeros são os lugares onde foram realizadas as performances, dentre eles: Shinjuku, o maior cruzamento de faixas de pedestres do mundo; Kintaro, a maior rede de lojas de masturbação masculina do mundo; cemitério de Hiroshima, onde estão os jazigos de mais de 360.000 mortos na bomba de Hiroshima; fábrica abandonada pela radiação em Fukushima; maior templo budista do mundo em Osaka; o maior aeroporto do mundo em Tokyo, etc.

Todas as performances se deram em local público, porém nem todas tiveram participação direta do público. Por se tratar num lugar de discurso que culturalmente se mostra o inverso do nosso discurso, o processo de reação e interação com performances e interações urbanas na Ásia é deveras peculiar, objeto de estudo capaz de gerar outro trabalho de graduação.



Fig. 27. Frame retirado do videoarte “Espaços Impessoais” (Rafael Vascon, 2017)

Sendo assim, tendo em vista que o suporte por mim escolhido para contextualizar minha pesquisa fora o Videoarte de Performance, Happening e Intervenções Urbanas no Japão, me fiz valer duma estética contemporânea, com foco nos grandes centros cosmopolitas. A máscara (feita em gaze e gesso), a direção de arte, direção de fotografia e figurinos foram da autoria do próprio *performer*.



Fig. 28. Frame retirado do videoarte “Espaços Impessoais” (Rafael Vascon, 2017)

O suporte técnico necessário à realização do *videoarte* contou com duas câmeras digitais Canon (60D e 5D), uma teleobjetiva, uma grande angular e uma ultra grande angular; um microfone BOOM e um microfone ZOOM.



Fig. 29. Frame retirado do videoarte “Espaços Impessoais” (Rafael Vascon, 2017)

No mais, não houveram demais complicações à concretização dessa obra, exceto pela gravação em locais considerados sagrados, como cemitérios e templos budistas, e locais cuja fotografia não é permitida, como, por exemplo, as lojas de masturbação masculina. Contudo, mesmo havendo resistência por parte da polícia, “O lado mais preto do escuro”, pela sua natureza situacionista, vem indagar também sobre os limites do público e do privado, colocando à revelia os ditames morais e as muralhas do pudor e do oblíquo.

VII. DO FEIO ENQUANTO LUGAR INCONCLUSIVO

*"[...] pois é preciso provocar sistematicamente confusão.
Isso promove a criatividade; e tudo aquilo
que é contraditório gera vida."*

Salvador Dali

Desde que o homem se conscientizou de sua racionalidade, passou a observar a natureza como objeto observado, esquecendo-se que o observado também observa o observador. Na filosofia, os relativistas consideram que esta relação de observação é recíproca (observador observa o observado/observado observa o observador), contrariando os fundamentalistas. E, ao distinguir-se dos demais entes vivos que compõem o seu mesmo habitat natural por julgar-se atribuído da máxima da razão, segue fomentando esta clivagem entre o belo e o não belo, olvidando, porém, que tudo, em mútua reciprocidade, não há síntese e é uma coisa só – e complexa como tudo.

Assim, ao se pretender da crítica e dos juízos de gosto, eleva a sua forma de dizer no mundo – a linguagem dos homens – como a única possibilidade de dizer o que é belo e o que não é, e segue até hoje acreditando que só o homem diz, estando todo o arranjo circunstancial (e vivo) que lhe circunda mudamente a mercê de suas próprias vicissitudes e gostos. Porém, ao que nos circunda, os elementos ativos e os inertes, a eles independem o juízo do homem para continuarem existindo ontologicamente – e se dizem, cada qual, à sua maneira de manifestar-se em fenômeno no mesmo espaço e tempo que o homem trilha, em coexistência, o seu devir humano.

Sem prevaricar, contudo, lapidar todo o complexo universal numa estética antropomórfica e emudecer a polimorfia que brande dentro e fora de nós talvez seja o maior blefe de astúcia desmedida à importância – e necessidade vital – quanto à fruição estética do belo e do sublime pelo homem. E a arte, que aqui se revela muito mais na ótica do valor genuíno

derivado da ética e da moral pelo seu lugar político de onde emanam questionamentos, vê a ditadura estética omitir-se quanto à própria filosofia sobre coisas por vezes ancestrais à sua existência, projetando no homem social a caricatura de mero submisso a ajoelhar-se aos mandos e desmandos de um estética positivadoa que só faz mandar e prender.

Porém, alguns desses submissos encontram Platão e passeiam pelos bosques da imaginação além de suas próprias cavernas, e passam a questionar as coisas. O quê, o porquê e o pra quê passam a ser as primeiras instâncias de suas faculdades cognitivas, gerindo o seu comportamento desviante perante os demais em reflexões que muitas vezes nascem por parto natural nas mesas de esquinas dos botecos mais alegóricos da pólis. Numa dessas mesas, passeou-se pela história da arte e pela filosofia, e mesmo depois de tantas formas de sentir e refletir o mundo e todas as suas coisas, o homem do século 21 ainda se questiona por que o feio ainda é um problema fundamental da humanidade.

Isso porque, quando se deu conta que, juntamente com a tomada da razão como método preponderante, o homem desprendeceu-se do devir natural e construiu elocubradamente todo um cenário em que reinam os delírios egóicos do domínio, da posse e da propriedade, do “isso é meu”. Daí então, toda a nossa consciência é articuladamente formatada com um modus operandi perpendicular aos devires naturais, no qual se sabe que já fomos naturais um dia, mas, hoje, o que nos resta é a vontade de pisar a pés descalços no verde de um gramado pra que, de alguma forma muito aleatória, alguma lembrança ancestral no nosso inconsciente se desperte em algum lugar bem dentro de nós. Deja vu de estado de natureza em meio à selva de pedra nos grandes centros urbanos.

No entanto, o nosso próprio sistema de formação consciente às vezes blefa sentimentos sabotadores e nos lembramos que somos feitos de póros, e tudo que está fora da gente, entra, e tudo cá de dentro sai pro mundo lá fora – e, de repente, nos damos conta que o eu não está necessariamente em um lugar diferente do que o tu que julgamos estar do lado de lá. Junto a este reconhecimento de universo natural que nos une ao tudo novamente, passamos a sentir a natureza não falando, mas se dizendo por várias formas

semióticas peculiares, coisas que só ela tem potência, ritmo e liberdade pra esse ofício. Uma planta passa a roçar sua pele de maneira diferente, e até uma borboleta é capaz de desviar o foco das fobias do homem contemporâneo.

Aí, nesse ponto, o homem consegue expandir sua concepção do que é belo, e passa a se reconhecer em vários devires que coexistem com ele, cada qual, como numa espécie de autismo sensível, sacrifício necessário pra sentir o grito do feio dos quais poucos escutam. Passa-se então a cogitar numa mudança de método, a fim de garantir unicamente a equidade entre eles. Tutelar os direitos do feio é um parte desta mudança, e garantir dignidade, higidez e integridade de tudo que pulsa vida, respeitando os múltiplos devires que lhe criam fruição de espaço e simbiose, é o mínimo rumo à força motriz capaz de preservar o fomentar a educação para o que não é belo pelo discurso o imparcial possível - reservando-me desde já à possível crítica porta-voz do “belo mas ordinário”.

Porém, como toda tese é seguida da antítese, e como o belo não existiria sem o feio, volta-se à ontologia das coisas e se depara de cara com três grandes metonímias de coerção, abusividade e submissão perpétua à moralidade: o cristianismo, a alienação e a antiética. Na arte do improvisado, a arte enquanto valor não lhes bate de frente, mas vai driblando só no sapatinho os três grandes chefões de paletó e gravata. Neste império do capitalismo desmedido, a economia, se não decifrada pelos valores genuínos da condição humana, engole a tudo e a todos, em metáfora de esfinge desvairada faminta por mais e mais. Depois de endemonizar a estética, a tecnologia, a política e a ciência são todas fagocitadas por sua gula desmedida, mas a arte ainda persiste em decifrá-la, aliando-se à educação e à necessidade de informação difusa e coletiva, reunindo assim forças para o próximo encontro no labirinto onde a ética possa encarar a Medusa sem ser petrificada...

AO LEITOR

Recife, PE
02 de Maio de 2017, 11:00

Caro leitor,

Depois de tanta palavra, o mínimo que eu posso esperar é que você curta o meu filme. M5

Nada aqui soa como verdade, mas como indagação. E se soar, perdoem-me, os modos acadêmicos por vezes nos impõe um discurso positivado. Mas nada aqui é colonização. O intuito é o de, antes de qualquer coisa, politizar novas formas de poder pensar-se a realidade e todas as suas coisas.

Como conversado com o querido Marcelo Coutinho, em uma de nossas conversas, às vezes tentadoras, às vezes desorientadas, "Espaços

Impessoais^u, não é nem só audiovisual, nem
só performance, nem só filosofia; espaços
Impessoais é, vamos chamá-la de [coisa].

Que esta coisa então lhe gere o
estanhamento capaz de motivá-lo a novos
caminhos. E que a forma racional do
pensamento se abra em alas aos afetos
derivados das formas de sentir o mundo
pelo corpo.

Mas mais, agradeço imenso à vontade
de de potência em ler minhas palavras,
e se não ^{ado} minhas, emprestadas; e que a impes-
soalidade dos espaços estranhos coexista com o in-
verso da personalidade que há em nós.

Muito chéio,
Paulo Dantas

REFERÊNCIAS

AURELIO, 2014.

ARISTÓTELES. Arte retórica e **arte poética**. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difel, 1964. _____. Poética. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BRITO, Leila. *O Belo do Feio* [6 set. 2014]. Chá.com Letras, 9 out. 2014. Disponível em: <<http://www.chacomletras.com.br/?p=4235>> acessado em 10 de junho de 2016, às 20:32.

DUARTE, R. **O belo autônomo: textos clássicos de estética** / organizador Rodrigo Duarte. – 2. Ed. rev. E ampl. – Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálidade, 2012. – (Coleção Filô/Estética ; 3)

ECO, Umberto. **História da feiúra**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, ... Rio de Janeiro: Record, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Os Anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FREUD, S. **Além do princípio do prazer** (1920-1922). v. 18. In: _____. Obras completas, Rio de Janeiro: Imago, 1976.

LEITÃO, S. L. **The potential of argument in knowledge building. Human Development**, v. 6, p. 332-360. 2000.

HUISMAN, Denis. **A estética**. Lisboa, Portugal. Editorial 70, 1984

OLIVEIRA, Sandra Regina Marin de. A representação do feio na arte: um breve estudo sobre quatro gravuras de Francisco Goya. 2013. x, 131 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes do Planalto, 2013. Available at: <<http://hdl.handle.net/11449/86890>>. acessado em 10 de junho de 2016, às 19:47.

OSBORNE, Harold. ESTÉTICA E TEORIA DA ARTE: uma introdução histórica. 2 ed. São Paulo. Cultrix. Ed. Da Universidade de São Paulo. 1974

SCARDAMALIA, MARLENE & BEREITER, CARL. Writing. In: Dillon F. and Stember, Robert J. (eds), **Cognição and Instrução**. Orlando; Academic Press, Inc. 1986.

SCHOPENHAUER, Arthur, 1788-1860. **Metafísica do Belo**. Tradução, apresentação e notas Jair Barbosa. – São Paulo: Editora UNESP, 2003. 256 p.

SILVA, J. Manuel. **"Já não se sonha mais com a flor azul" A estética de Theodor Adorno e Walter Benjamin**. Fevereiro de 1997, disponível em <http://bocc.ubi.pt/pag/silva-jm-adorno-benjamin.html> acessado em 26 de agosto de 2015, às 23:00.

SYLVESTER, David (1924-2001). **Sobre arte moderna**: David Sylvester (About modern art). Tradução Alexandre Morales; São Paulo: Cosac Naify, 2006. 616 pp.

SUASSUNA, A. Iniciação à Estética. Editora Universitária, Universidade Federal de Pernambuco, 2002 - 349 páginas

<http://www.architectural-review.com/rethink/viewpoints/the-ugly-truth-the-beauty-of-ugliness/8641754.fullarticle>, acesso em 10 de junho de 2016, às 17:05)

DIAS, J. M. M. “O grande jogo do porvir”: A Internacional Situacionista e a Idéia de jogo urbano. Estudos e Pesquisas em Psicologia, UERJ, RJ, v. 7, n. 2, p. 210-222, ago. 2007.

BAUDELAIRE, C. As Flores do Mal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

CONSTANT, N. O grande jogo do porvir (1959a). In: JACQUES, P. B. (Org.). Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 98-99.

_____. Relatório de abertura da conferência de Munique (1959b). In: JACQUES, P. B. (Org.). Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 106-108.

DEBORD, G. Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional (1957). In: JACQUES, P. B. (Org.). Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 43-59.

_____. Teoria da deriva (1958). In: JACQUES, P. B. (Org.). Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 87-91.

_____. Introdução a uma crítica da geografia urbana (1955). In: JACQUES, P. B. (Org.). Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 39-42.

_____. A Sociedade do Espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

HUIZINGA, J. Homo ludens. São Paulo: Perspectiva, 2004.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA - IS. Contribuição para uma definição situacionista de jogo (1958a). In: JACQUES, P. B. (Org.). Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 60-61. ESTUDOS E PESQUISAS EM PSICOLOGIA, UERJ, RJ, v. 7, n. 2, p. 210-222, ago. 2007 220

_____. Definições (1958b). In: JACQUES, P. B. (Org.). Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 65-66.

_____. Manifesto (1960a). In: JACQUES, P. B. (Org.). Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 126-128.

_____. O urbanismo unitário no fim dos anos 1950 (1959). In: JACQUES, P. B. (Org.). Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 100-105.

_____. Questões preliminares à construção de uma situação (1958c). In: JACQUES, P. B. (Org.). Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 62-65.

_____. Situacionista: teoria e prática da revolução. São Paulo: Conrad, 2002.

_____. Teoria dos momentos e construção de situações (1960b). In: JACQUES, P. B. (Org.). Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 121-122.

_____. Veneza venceu Ralph Rumney (1958d). In: JACQUES, P. B. (Org.). Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 78.

IVAIN, G. Formulário para um novo Urbanismo (1958). In: JACQUES, P. B. (Org.). Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 67-71.

JACQUES, P. B. (Org.). Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

Situacionistas: arte, política, urbanismo. (Catálogo de Exposição). Barcelona: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, 1996.

VANEIGEM, R. Comentários contra o urbanismo (1961). In: JACQUES, P. B. (Org.). Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 153-158.

Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia / Belidson Dias e Rita L. Irwin (organizadores). – Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2013

Filme: A Arquitetura da Destruição” (Peter Cohen, 1989, 119 min.),

CRÉDITOS

ESPAÇOS IMPESSOAIS videoarte Média metragem

Direção

Rafael Vascon

Assist. Direção

Elzemann Neves

Roteiro

Rafael Vascon

Fotografia

Rafael Vascon

Assist. Fotografia

Cláudio Rotunno

Bruno Reis

Elzemann Neves

Direção de Arte

Rafael Vascon

Assist. Direção de Arte

C;áudio Rotunno

Cecília Gallindo Cornélio

Produção

Casa Lombrada

Cerberos

XANARTE

Deformers

Mariana Nascimento

Breno Macieira

Quinho

Elliot Aguiar

Cecília Gallindo Cornélio

Camila Gallindo Cornélio

Jean Santiago

Sol

Maria Eduarda Oliveira

Jamily Alves

Lucas Mariz

Rômulo Bartolozzi

Jason Sena

Vinícius Maciel

Rafael Vascon

Kamila Souza

João Vicente Annoni

Edição e Montagem

Rafael Vascon e Mariana Nascimento

Audiodesign

Rafael Vascon

Soundtrack

“Etheogenesis” - Rafael Vascon

“Tanatus” - Rômulo Bartolozzi

“Autoretrato” – Rafael Vascon

Figurino

Rafael Vascon

Agradecimentos

Frederico e Viviane Vasconcelos

Carla Sakai

Kamila Souza

Marcelo Coutinho

Luciana Nunes

Maria Bethânia

Maria do Carmo Nino

Renata Wilner

Claúdio Rotunno

Bruno Reis

Ana Paulo

Leandro Gaerthner

João Vicente Anonni

Mariana Nascimento

Jamily Alves

Danilo José

Cecília Gallindo Cornélio

Camila Touttini

Majú

Alberto Marques

Locações

Recife (PE) – Brasil

Gonçalves (SP) – Brasil

São Paulo (SP) – Brasil

Hiroshima, Japão

Kyoto, Japão

Tóquio, Japão

Osaka, Japão

Fukushima, Japão

Mitsukaido, Japão

2016/2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
DEPARTAMENTO TEORIA DA ARTE

THIAGO JACÓ ARRAES ARAGÃO

QUANDO O JOGO DIGITAL VIRA ARTE: O conceito de arte nos jogos digitais

RECIFE

2017

THIAGO JACÓ ARRAES ARAGÃO

QUANDO O JOGO DIGITAL VIRA ARTE: O conceito de arte nos jogos digitais

Monografia apresentada a Universidade Federal de Pernambuco como um dos requisitos para obtenção do título de Licenciado em Artes Visuais

Orientador (a): Prof^o Mario Sttee.

RECIFE

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
DEPARTAMENTO TEORIA DA ARTE

THIAGO JACÓ ARRAES ARAGÃO

QUANDO O JOGO DIGITAL VIRA ARTE: O conceito de arte nos jogos digitais

Monografia apresentada à Universidade Federal de Pernambuco – Departamento de Teoria da Arte, enquanto requisito para obtenção do título de Licenciatura em Artes Visuais.

Banca Examinadora:

EXAMINADOR 1: Mario Sette, Doutor em Ciências pela UNIFESP, UFPE.

EXAMINADOR 2: Rogério Leite Araújo, Mestre em Engenharia de Computação, FIBAM.

EXAMINADOR 3: Guilhermina Pereira da Silva. Mestranda em Artes Visuais Pela UFPE.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a professora Maria Betânia que teve muita paciência comigo na cadeira TCC 1. Agradeço também à professora e coordenadora do curso Luciana Borre por me orientar na cadeira de TCC 2.

Agradeço a minha mãe Francisca Liandra Jacó Arraes Aragão e meu pai Domingos Sávio de Sá Aragão, por me incentivarem a fazer o Curso de Graduação em Licenciatura em Artes Visuais e dar condições para terminar a graduação.

Agradeço ao meu amigo Tiago Ramos por me orientar diversas vezes com relação a regras da ABNT.

Agradeço ao meu co-orientador Rogério Leite Araújo por ser sempre solícito e pelas suas orientações.

Agradeço a minha família por serem meus alicerces em todas as adversidades.

Agradeço aos meus colegas do curso por me ajudarem durante o percurso do meu curso.

A Deus, por ser extremamente paciente e piedoso comigo e me levantar quando estou caído. Aos meus pais que foram companheiros em todas as horas e deram suporte quando preciso.

"As mais altas torres começam do chão."

Provérbio Chinês

RESUMO

Os videogames se destacam de diversas outras maneiras de arte por oferecerem narrativas interativas a seus apreciadores, mesmo não sendo a única, nesse sentido desenvolver um jogo sem se preocupar com o entretenimento e com a interatividade oriunda deste, pode ser uma atitude resultante de altos custos ao seu desenvolvedor. Sabendo disso o presente estudo objetiva dissertar acerca dos elementos envolvidos no universo dos jogos eletrônicos. Consonante a isso trataremos da relação entre o conceito de concept art e desenvolvimento dos jogos contemporâneos. Para tanto o trabalho consiste em uma revisão bibliográfica, do tipo integrativa e caráter descritivo na qual é possível perceber uso dos jogos digitais como forma de arte. Com base nos autores e estudiosos que tratam da arte e das vanguardas artísticas percebe-se que os jogos digitais constituem uma forma de arte que ainda é bastante subestimada. Os jogos digitais são ferramentas poderosas para a arte e para a mobilização social, contudo, ainda necessitam do apoio social para que sejam oficialmente reconhecidas quanto a sua importância.

Palavras-chave: Videogames; Arte; Concept art.

ABSTRACT

Video games stand out from a variety of other art forms by offering interactive narratives to their fans, even though it is not the only, in this sense developing a game without worrying about the entertainment and the interactivity that comes from it, can be an attitude that results from high costs to its developer. Knowing this the present study aims to discuss about the elements involved in the universe of electronic games. Consonant to this we will deal with the relationship between the concept of aesthetics with the production and visual enjoyment of contemporary games. For this the work consists of a bibliographical revision, of the integrative type and descriptive character in which it is possible to perceive use of the digital games as art form. Based on authors and scholars dealing with art and artistic avant-gardes, digital games are an art form that is still underestimated. Digital games are powerful tools for art and social mobilization, yet they still need social support for me to be officially recognized for their importance.

Keyword: Video Games; Art; Aesthetics.

LISTA DE ILUSTRAÇÃO

FIGURA 1	Tennis for Two (Tênis para dois).	21
FIGURA 2	Spacewar!	22
FIGURA 3	Computer Space	23
FIGURA 4	Magnavox Odyssey	24
FIGURA 5	Pong	24
FIGURA 6	Space Invaders	25
FIGURA 7	Atari 2600	25
FIGURA 8	Baattlezone	26
FIGURA 9	Pac-Man	27
FIGURA 10	Tetris	28
FIGURA 11	Super Mario Bros	29
FIGURA 12	Sega Master System	30
FIGURA 13	Super Famicon	31
FIGURA 14	Sonic	32
FIGURA 15	Playstation	32
FIGURA 16	Playstation 2	34
FIGURA 17	Playstation 3	35
FIGURA 18	Nintendo Wii	35

SUMÁRIO

1.0 - INTRODUÇÃO	11
1.1 – JUSTIFICATIVA	14
1.2 – OBJETIVOS:	15
1.2.1 – Objetivo Geral:	15
1.2.2 – Objetivos Específicos:	15
1.3 – METODOLOGIA:	16
2.0 – CAPÍTULO I: ARTE E JOGOS DIGITAIS	17
2.1 – JOGOS DIGITAIS	17
2.2 – ARTES: APLICABILIDADE NO CONTEXTO DA CRIAÇÃO DE GAMES.....	18
2.2.1 – Game-Arte:	20
3.0 – CAPÍTULO II – HISTÓRIA DOS JOGOS DIGITAIS	21
4.0 – CAPÍTULO III - ANÁLISE SOBRE O CONCEITO DE ARTE NOS JOGOS DIGITAIS DA ATUALIDADE	37
4.1 – ESCOLA SAGA	37
4.2 – CONCEPT ART	39
CONCLUSÃO	43
BIBLIOGRAFIA	44
5.0 - APÊNDICE	47

1.0 - INTRODUÇÃO

Os jogos eletrônicos não são mais um elemento marginal à sociedade como em décadas atrás, prova disso é o fato da indústria dos videogames gerarem uma receita superior a indústria do cinema, e alcançarem uma maior variedade de jogadores. (Assis; Matias, 2003) Em meados dos anos 90 o uso de videogames era uma atividade predominantemente praticada por indivíduos jovens e do sexo masculino. Entretanto, a partir do ano 2000 percebe-se que é cada vez mais comum que adultos e idosos de ambos os sexos utilizarem os jogos eletrônicos.

O mercado conta, nos tempos atuais, com empresas enormes na área de produção de jogos digitais, principalmente na China, Estados Unidos da América (EUA) e no Japão. No cenário Brasileiro esta área é menor, se comparada com os principais países produtores, mas, essa realidade está mudando em resposta as “facilidades” atuais na produção de jogos, principalmente desenvolvidos para o celular (MÜLLER, L, 2016).

Ainda assim, os games desenvolvidos para celular enfrentam algumas barreiras como, por exemplo, pagar ao Google através do Google Wallet para colocar o seu jogo digital no Google Play (DIAS, 2017).

Os jogos de PC (Personal Computer), nesse contexto, estão em queda juntamente em virtude da disponibilização de maiores quantidade de jogos de videogames. Empresas como a Sony e a Microsoft, por exemplo, tem investido na produção de recursos de realidade virtual nos games. Mark Zuckerberg, um dos grandes nomes do mercado de inovações tecnológicas na atualidade, comprou a empresa fabricante do OculusRift por um montante de 2 bilhões de dólares no ano de 2014 (G1, 2014), quando não se sabia que os óculos de realidade virtual eram uma tendência para o futuro dos jogos digitais e aplicações tecnológicas, o que reforça o fato de que grandes investimentos estão sendo aplicados nesse seguimento do mercado.

Os jogos digitais são, portanto, uma realidade concreta há certo tempo. Atualmente os games podem ser vistos como mídias digitais ‘pós modernas’ de maior relevância, para isso considera-se o tamanho da capacidade de mimese de outras mídias digitais (Müller, 2010).

É incontestável que o desenvolvimento de games segue uma lógica de mercado devido ao seu caráter de entretenimento e também ao fato de que estes

são sujeitos à lei de oferta e com isso procuram apenas reafirma seu lugar na indústria cultural. Entretanto, percebe-se que “a relação entre liberdade artística e pressões comerciais funciona como um pêndulo” (BOBANY, 2007), e em decorrência disso a indústria dos games sofrem constantes inovações, configurando assim uma forte interdependência entre mercado e arte.

Diante do exposto e em consonância com o que diz Piaget “os jogos são admiráveis instituições sociais” (PIAGET, 1994, P. 23) visto que propicia e interação social. O relacionamento social é desenvolvido na vivência de situações estratégicas impostas pela atividade, essas situações aguçam o sentido de liderança, cooperação e superação de limites. Além disso, segundo o estudioso, os jogos atuam também como redutores de tensões, possibilitando a participação e integração negociada.

Sabendo disso a problemática do estudo consiste na necessidade de relacionar o conceito de arte e os jogos digitais, visto que existe um elemento nos games que atraem as pessoas e faz com que estas sintam a satisfação em jogar, bem como no processo de contemplação artística. Esse elemento está intrinsecamente ao conceito de Estética no que tange sua propriedade de sensibilização de estímulos mentais.

A identificação dessa satisfação deve ser observada com especial atenção pelos produtores de jogos, pois partindo dela é possível identificar formas de utilização de elementos que fazem com que o game se torne interessante e dessa forma fazer com que se padronize a síntese dessa satisfação para outros games.

Diante disso o estudo O método de pesquisa utilizado neste trabalho será o hipotético-dedutivo que consiste na construção de hipóteses submetidas à teses, à publicidade e ao confronto com os fatos para verificar quais são as hipóteses que persistem como válidas resistindo às tentativas de improvisação. Também será utilizado, nos capítulos finais, o método de abordagem empírico-indutivo através de entrevista, pois se partindo de um levantamento geral de casos concretos chegar-se-á aos fins da pesquisa. Conta com uma discussão baseada em dados colhidos em campo associado às referências colhidas em bases de dados oficiais, como o Portal de Períodos do CAPES.

Diante disso o estudo realiza a abordagem temática trazendo inicialmente, em seu capítulo inicial, os conceitos e as definições sobre arte e posteriormente sobre jogos digitais, subsequente, o capítulo segundo traz uma retomada histórica acerca dos jogos digitais. O capítulo terceiro apresenta uma análise sobre o conceito de

arte nos jogos digitais da atualidade, com base na percepção de um dos componentes da empresa SAGA (School of Art, Game and Animation), contudo, anteriormente a isso é feita uma breve descrição da empresa em questão.

1.1 – JUSTIFICATIVA

O tema abordado nessa pesquisa é justificado pela necessidade de elucidar acerca da relação entre a arte e os jogos digitais, compreendendo sobre conceitos e definições de arte e dos jogos digitais, considerando sua história e caráter lúdico. O tema abordado além de ter relação com a minha caminhada pessoal e acadêmica – em especial os jogos de RPG, principalmente de origem japonesa – permite uma análise enriquecedora no campo das artes visuais, visto que esse tipo de jogo é carregado de muito apelo visual.

Dentro desse contexto e a âmbito das artes visuais e de desing, enquanto uma etapa da criação dos jogos digitais, o estudo possibilita o entendimento de como é realizada a criação dos jogos digitais. Possibilitando entender sobre a estética, as etapas e o tempo empregado na criação dos personagens dos games e na inspiração dos criadores. Sabendo que essa pesquisa não é comum na Licenciatura em Artes Visuais aspira-se que esse estudo possa suprir essa lacuna. Desse modo, com esse trabalho busca-se colaborar com o acervo bibliográfico disponível sobre a temática.

1.2 – OBJETIVOS:

1.2.1 – Objetivo Geral:

- Dissertar acerca dos elementos envolvidos no universo dos jogos eletrônicos na contemporaneidade.

○ 1.2.2 – Objetivos Específicos:

- Compreender acerca da relação entre arte e jogos digitais.
- Elucidar acerca do contexto histórico da criação dos jogos digitais.
- Compreender como funciona a dinâmica de uma escola de desenvolvimento de jogos, computação gráfica e arte digital do Recife.

1.3 – METOLOGIA

A metodologia aplicada primeiramente no Trabalho de Conclusão de Curso é o hipotético-dedutivo em que consiste na criação de conceitos ou hipóteses que serão testadas e generalizadas e serão submetida à publicidade e ao confronto com os fatos para verificar quais são as hipóteses que persistem como válidas resistindo às tentativas de improvisação. A segunda metodologia é empírico-indutivo que foi aplicado ao capítulo da entrevista, esta metodologia se aplica fazendo um levantamento geral para através desse levantamento se chegar ao propósito da pesquisa. Este TCC conta com uma discussão com base nos dados colhidos em campos associados às referências em que foi utilizado para tal fim, como o Portal de Períodos do CAPES.

O estudo realiza a abordagem temática trazendo inicialmente, em seu capítulo inicial, os conceitos e as definições sobre arte e posteriormente sobre jogos digitais, subsequente, o capítulo segundo traz uma tomada histórica acerca dos jogos digitais. O capítulo terceiro apresenta uma análise sobre o conceito de arte nos jogos digitais da atualidade, com base na percepção de um dos componentes da empresa SAGA (School of Art, Game and Animation), contudo, anteriormente a isso é feita uma breve descrição da empresa em questão.

2.0 – CAPÍTULO I: ARTE E JOGOS DIGITAIS

2.1 – JOGOS DIGITAIS

Os jogos são ‘instrumentos’ de entretenimento, ludicidade e diversão, características decorrente da realidade paralela que é estabelecida entre os jogadores ou ‘gamers’ os quais são inseridos em um contexto de fantasias, de liberdade, onde é possível produzir um mundo análogo com regras próprias, sujeitos peculiares, onde busca-se alcançar um objetivo comum pré-estabelecido, o qual propicia a diversão e a socialização. Esses jogos exercitam a imaginação, a memória, a criatividade e a curiosidade. (VIEIRA; PEREIRA, 2014)

Os jogos digitais objetivam inicialmente proporcionar aos usuários uma experiência de entretenimento, ou de educação, entre outras que excedem a artística. Alguns desses jogos são como verdadeiras obras de arte. Alguns desses jogos digitais são reconhecidos como possuidores de sons e gráficos com qualidade estética superior em relação aos jogos “comuns” disponíveis no mercado. Segundo Vargas et al (2013) como exemplos desses jogos temos:

[...] *Okami* (Clover Studio), *Dear Esther* (The Chinese Room), *Electroplankton* (Indies Zero), *Psychonauts* (Double Fine Productions & Budcat Creations), *Blood Omen: Legacy of Kain* (Silicon Knights & Semi Logic Entertainments), *Eternal Darkness: Sanity's Requiem* (Silicon Knights), *Katamari Damacy* (Now Production), *Rez* (Dreamcast & United Game Artists), *Heavy Rain* (Quantic Dream), *Half life* (Valve Software), *Populous* (Bullfrog), *Black & White* (Lionhead Studio), *Limbo* (Playdead & Double Eleven) e *Machinarium* (Amanita Studio). Temos aqui um leque de exemplos, variados por seu estilo, pela técnica empregada, pela época em que foram lançados, entre outras diferenças. Outros exemplos poderiam ser citados, tornando ainda mais plural os resultados artísticos reverenciados, uma pluralidade que enseja a dúvida: o que esses títulos possuem em comum que justifica o destaque? (VARGAS et al., 2013. P. 107).

Consonante a isso, podemos compreender melhor a aplicabilidade do conceito de arte na criação de games.

2.2 – ARTES: APLICABILIDADE NO CONTEXTO DA CRIAÇÃO DE GAMES

Vemos, de maneira contínua, o aprimoramento da indústria de games em distintos âmbitos, tanto no contexto técnico quanto no conceitual. Um desses aprimoramentos refere-se ao apuramento do trabalho por meio da incorporação de conceitos de arte na identidade visual do game. Esse apuramento reflete positivamente no mercado e resulta em um retorno financeiro crescente da indústria de games, e associado a isso suscita estudos acadêmicos cada vez mais densos assim como gera produtos finais mais refinados (ALVES, 2008).

Nas últimas três décadas os games estão cada vez mais presentes na sociedade, principalmente pelo viés do entretenimento. Esse setor foi responsável por movimentar em 2007 um montante de aproximadamente U\$ 41 bilhões de dólares no mundo, superando a indústria do cinema e gerando a criação de novas empresas na área de desenvolvimento de games, principalmente os casuais como, por exemplo, os jogos de celulares que demandam menos tempo e recursos para desenvolvimento (FLEURY et al., 2014).

No Brasil o mercado de games está em progressivo crescimento, mesmo diante da carência de políticas públicas mais efetivas para a maturação do mercado. Tomando como referência o ano de 2007 faturou aproximadamente U\$ 20 milhões. Nesse contexto, Pernambuco, conta com um Porto Digital onde estão reunidas mais de 15 empresas relacionadas ao desenvolvimento de jogos. Em uma pesquisa realizada pela Associação Brasileira de Games – ABRAGAMES no ano de 2005, Pernambuco responde por 9% da indústria brasileira de jogos (ALVES, 2008).

Um estudo realizado no Reino Unido revela que o setor de desenvolvimento de games necessita de equipes multidisciplinares que associe a mais alta sofisticação tecnológica com a criatividade e o conhecimento de arte. Para tanto os profissionais que atuam no setor podem ser programadores de computação, engenheiros de software, artistas, animadores, designers, roteiristas e designers, incluindo nessa equipe multiprofissional, inclusive os compositores de música. Nesse sentido o estudo aponta que 77% destes profissionais, atuantes no mercado, são graduados enquanto 33% possuem pós graduação e recebem elevados salários (FLEURY et al., 2014).

Diante disso, destacamos que a utilização do meio digital enquanto forma de expressão da arte é extremamente relevante de ser discutida. Nesse sentido,

é necessário que se explore os conceitos do lado lúdico, do raciocínio, da pesquisa, da criatividade, das construções, conexões e da catarse que envolve esse desenvolvimento de mídia.

Sabe-se que a arte visual subsidia a consistência material que propicia o desenvolvimento de conteúdos sob a forma de objetos de aprendizagem (AO) em meio digital envolvendo diferentes linguagens visuais para abordar conteúdos de Teoria e História da Arte (CAETANO, 2008, P. 2).

Associar a consistência dos conteúdos com características de leveza e dinamicidade no meio digital é o propósito da associação dos conceitos de arte no game. Ressalva-se o fato de que tanto o jogo quanto a arte são produtores de imagens e carregam em seu contexto questões culturais, visto que ambos têm implicações de ordem pessoal, social, educacional, psicológica, filosófica, mística, econômica e histórica (SANTOS, 2006). Salienta-se que os conteúdos relacionados a Teoria e História da Arte aplicados ao desenvolvimento de games, sejam eles característicos de ambiente 2D¹ ou 3D², podendo ser desenvolvido em Blender³ ou 3Dmax⁴. Caetano (2008) complementa essa idéia ao expor que:

O propósito do GAME-ARTE é explorar a potencialidade do jogo, partindo-se inicialmente de técnicas e tecnologias já utilizadas e testadas por artistas no meio digital, agregado ao estudo do repositório de OAs, tomando-se o RIVED como referência, e partindo para uma proposta que seja direcionada especificamente para os conteúdos trabalhados em artes visuais (CAETANO, 2008).

Num primeiro momento ao pensar em uma arquitetura do objeto de aprendizagem, diante da aplicabilidade da questão artística nesse meio, faz-se necessário realizar um desdobramento completo, perpassando pelo desenho do jogo, a escolha dos conteúdos, a definição das interfaces, bem como a implementação e testes, de modo a ajustar as colaborações e realizar os ajustes para que o jogo seja adequado aos fins que se propõe (ALVES, 2008)..

Com a finalidade de contextualizar a aplicabilidade da arte na criação de games precisamos pensar em duas vertentes, sendo elas: a dos artistas que se apropriam de recursos, conceitos e referências culturais advindos do universo dos

¹ Ambiente 2D são ambiente em que a visão só pode ser vista de uma perspectiva.

² Ambiente 3D são ambientes que a visão pode ser vista em 360 graus.

³ O Blender é uma ferramenta que permite a criação de vastos conteúdos de 3D.

⁴ 3ds Max é um programa de modelagem tridimensional que permite renderização de imagens e animações.

jogos digitais; e a dos criadores de jogos digitais que incorporam técnicas e valores provindos da tradição artística.

2.2.1 – Game-Arte:

O game-arte é utilizada para classificar os jogos digitais concebidos com propósito artístico, segundo Vargas et al (2013) “muitas vezes ironizando as motivações ideológicas e as soluções técnicas comumente presentes em jogos de entretenimento”. Os jogos digitais desempenham papel semelhante ao da videoarte, percebidos nos anos 70. Nesse momento artistas plásticos produzem vídeos com imagens, roteiro e edições distintas daqueles que adotavam os padrões da TV comercial, que almejava levar os indivíduos a rever seus hábitos de fruição (ARANTES, 2005).

Nesse sentido os games-arte são considerados projetos de caráter estético os quais se apropriam dos games de modo crítico e questionador, desencadeando reflexões inusitadas, com isso as obras de game-arte fazem uma subversão crítica dos usos, sentidos e objetivos de games conhecidos (DOMINGUES, 2005).

A criação do game-arte resulta no avanço em questões singulares da arte contemporânea. Por meio dessa é possível, por exemplo, ofertar ao público alvo uma vivência com interatividade de maneira mais efetiva que a comumente experimentada com outros formatos de obra (ARANNTES, 2005).

Dessa maneira é passível dizer que para se produzir um game, com vistas àquele que utilizam gráficos, impõe-se uma preocupação estética com os elementos que vão compor o game, em especial no que se diz respeito à confecção dos personagens, do cenário e na própria disposição desses elementos durante o jogo.

Contudo, mesmo diante de todas as questões estética, é preciso que se pense, na questão poética do game, que pode definir se o mesmo é ou não uma obra de arte. Conforme Venturelli e Maciel (2004), a poética da Gamearte “é marcada pela reflexão com o lúdico ao simular situações ou testar a ruptura e a desconstrução de modelos”. Segundo os estudiosos em questão, o Gamearte é fundamentado na ciência da computação, comunicação e na arte.

3.0 – CAPÍTULO II – HISTÓRIA DOS JOGOS DIGITAIS

Após inúmeras discussões entre os estudiosos, ficou definido por meio de um consenso que o primeiro jogo da história surgiu em 1958 (BATISTA, 2007). Conforme Amorin (2006), esse primeiro jogo foi criado pelo físico Willy Higinbotham e recebeu o nome de Tennis Programing, também conhecido como Tennis for Two, em português significa tênis pra dois (FIGURA 1). Era um jogo muito simples, jogado por meio de um osciloscópio⁵ e processado por um computador analógico. Esse jogo foi criado para manterem os visitantes do laboratório Brookhaven entretidos (ALVES, 2009).

Posteriormente, o cientista britânico Christopher Strachey desenvolveu um jogo de damas para o computador Pilot ACE, esse jogo era tão inovador que o computador só pode rodá-lo meses depois da sua morte (GOMES et al, 2015).

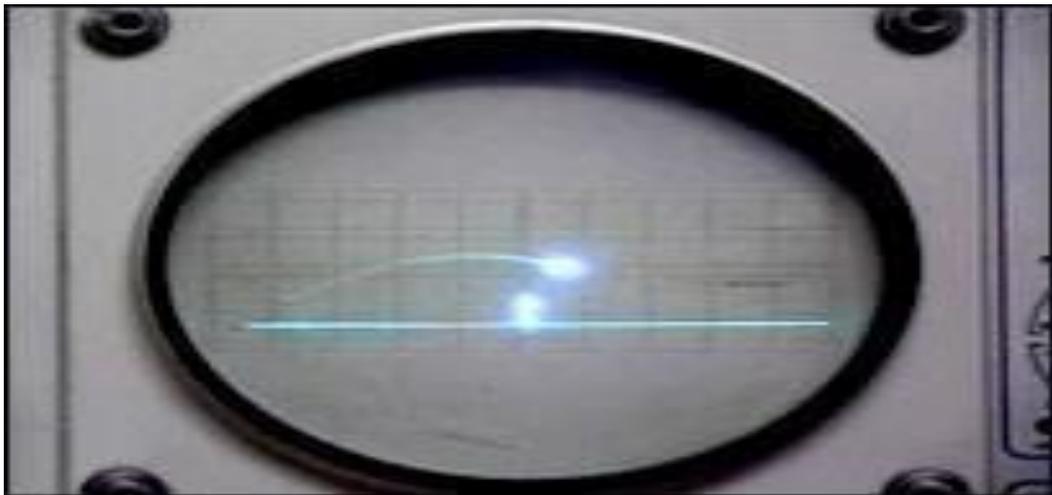


FIGURA 1 – Tennis for Two (Tênis para dois).

FONTE: <<https://www.tecmundo.com.br/xbox-360/3236-a-historia-dos-video-games-do-osciloscopio-aos-graficos-3d.htm>> Acesso em: 19/10/2017 às 01:03.

Já em 1961, estudantes do Instituto de Tecnologia de Massachusetts desenvolveram o '*Spacewar!*' (FIGURA 2). Nesse jogo duas naves espaciais atiravam uma contra a outra, e no meio do cenário existia um buraco, esta mecânica é interessante até os dias atuais por ser algo intuitivo (ALVES, 2009).

⁵ Osciloscópio é um aparelho medidor que permite visualizar, numa tela catódica, as variações de uma tensão.

No início os jogos só eram criados e jogados dentro das universidades, eles eram desenvolvidos para fins de estudo e também para hobby. Mas em 1967, quando o engenheiro inventor alemão Ralf Baer cria o primeiro game para ser jogado no televisor, a história dos games toma outra dimensão. Inicialmente essa ideia foi ignorada, contudo com insistência, Baer e sua equipe fizeram uso de um protótipo capaz de jogar vários jogos, entre eles tênis e jogos de tiros (LOPES; FERNANDO; GHOMES, 2012).



FIGURA 2 – Spacewar!

FONTE:<<http://io9.gizmodo.com/play-spacewar-the-pentagon-funded-video-game-from-196-1611946280>> Acesso em: 19/10/2017 às 01:04.

Durante os anos 70, o mundo e a história dos games foi impactada, pois os videogames nesse momento da história esses aparelhos alcançavam diferentes áreas, desde fliperamas até computadores domésticos. Logo em 1970, o engenheiro Nolan Bushnell criou uma máquina que podia ser conectada a um televisor para que pessoas jogassem '*Spacewar!*' (ALVES, 2009). O jogo foi batizado com *Computer Space* (FIGURA 3) e, sua jogabilidade não era considerada fácil.

Posteriormente, mais especificamente no ano de 1971, o primeiro jogo operado com moeda foi instalado na Universidade de Stanford. Nessa mesma época, o *Computer Space* foi adquirido pela Nutting Associates, mas não teve

grandes sucessos. Bushnell e Dabney saem da Nutting Associates e começaram com um projeto fascinante: a Atari (GOMES et al, 2015).

O próximo grande jogo foi o Pong. “Pong foi um sucesso total, formava-se uma fila de pessoas na porta do bar pela manhã esperando-o abrir para jogar Pong “ (LUZ, 2010, p 27).



FIGURA 3 – Computer Space

FONTE: <https://en.wikipedia.org/wiki/Computer_Space>Acesso em: 19/10/2017 às 01:05.

Em 1972, surgiu o primeiro console doméstico: o Magnavox Odyssey (FIGURA 4), que era um invento já antigo o qual passou por readaptação. Com hardware complexo e movido a bateria, este invento não possui recurso de áudio. Tal videogame teve certo sucesso, porém perdeu público em decorrência de erro de marketing. Nos anos seguintes, diferentes consoles⁶ Odyssey foram inventados, cada um com mais jogos que o anterior (BATISTA, 2007).

⁶ Console é um computador caseiro dedicado para jogos.

Em 1975, o Pong (FIGURA 5) saiu das máquinas e chegou às casas com um console que simulava a jogabilidade do fliperama. No ano seguinte, Bushnell vendeu a Atari para a Warner Communications, mas se manteve como presidente da companhia (ARANHA, 2017, p 14).



FIGURA 4 – Magnavox Odyssey

FONTE: <https://www.tecmundo.com.br/xbox-360/3236-a-historia-dos-video-games-do-osciloscopio-aos-graficos-3d.htm>, Imagem do ElectronicEntertainmentMuseum Acesso em: 19/10/2017 às 01:07.

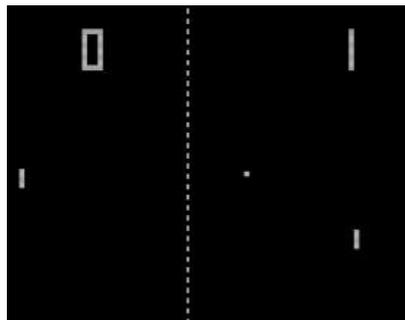


FIGURA 5 - Pong

FONTE: <https://www.tecmundo.com.br/xbox-360/3236-a-historia-dos-video-games-do-osciloscopio-aos-graficos-3d.htm> Acesso em: 19/10/2017 às 01:08.

O primeiro console com cartucho⁷ foi o Fairchild Channel F, lançado em 1976. Ao todo foram lançados 26 jogos em cartucho numerados, buscava-se incentivar os compradores a colecioná-los. A popularidade do Channel F começou a cair em 1977, com o lançamento de um console que marcou história: o Atari VCS 2600. Com nove jogos, este se tornou o console mais popular da época (VIEIRA; PEREIRA, 2014).

No ano de 1978 houve o auge da indústria dos fliperamas foi o Space Invaders (FIGURA 6), da japonesa Taito. No início os invasores/inimigos eram humanos, contudo isto foi considerado como imoral. Então surgiram os invasores do espaço. Os efeitos sonoros imitavam o batimento cardíaco, inclusive com momentos

⁷ Cartucho é um dispositivo de armazenamento utilizado principalmente para guardar os dados referentes a um videogame.

de adrenalina e batidas mais rápidas. O sucesso foi tamanho que as moedas no Japão ficaram em falta por causa do jogo (LUZ, 2010).



FIGURA 6 - Space Invaders

FONTE: <https://www.tecmundo.com.br/xbox-360/3236-a-historia-dos-video-games-do-osciloscopio-aos-graficos-3d.htm>. Acesso em: 19/10/2017 às 01:10.

A Atari (FIGURA 7) lançou em 1979 sua versão exclusiva de *Space Invader* para o VCS, o qual fez muito sucesso. No mesmo ano, a Atari ainda lançou o jogo de maior sucesso de todos os tempos: *Asteroids*. Este jogo introduziu o sistema de registrar a pontuação de cada jogador junto com suas iniciais. O sucesso do Atari desencadeou uma briga interna. Vários programadores se desentenderam com a empresa quanto os créditos do jogo, então criaram a Activision, sendo considerada a primeira desenvolvedora de jogos terceirizada (CAETANO, 2008).



FIGURA 7 - Atari 2600

FONTE: https://en.wikipedia.org/wiki/Atari_2600 Acesso em: 19/10/2017 às 01:03.

No ano de 1979 ainda teve a criação do Battlezone (FIGURA 8), o primeiro jogo em primeira pessoa e tridimensional, tal jogo ainda ganhou versões novas totalmente reformuladas. Na versão antiga o jogador só pode usar o tanque. Este jogo

simulava o ambiente de guerra. Com isso foi criado o primeiro laço entre a indústria bélica e a indústria de games (LOPES et al., 2012)



FIGURA 8 - Baattlezone

FONTE: <<https://levelskip.com/classic/Battlezone-Arcade-Game>>Acesso em: 19/10/2017 às 01:03.

De acordo com Alonso (2009), na década de 1950, a Guerra Fria proporcionou o desenvolvimento de tecnologia computadorizada para simular lançamentos de mísseis de combate e com isso proporcionou um grande progresso para os games.

Nesta época prevalecia o pessimismo e a incerteza sobre o que estava por vir. A mera lembrança de apertar um botão poderia assustar as pessoas refletindo o terror do período. A tecnologia dos games veio junto com a mesma tecnologia de guerra (CAETANO, 2008).

Os jogos criados na época assim como os são criados hoje em dia carregam o clima da época em que foram criados, assim como o jogo Battlezone. Os programadores transformavam o clima bélico em diversão. Assemelhando-se a guerra fria, os jogos simulavam guerras, sublimando o medo e o pessimismo a partir dos jogos (LOPES; FERNANDO; GHOMES, 2012).

Com o Battlezone a indústria bélica viu uma possibilidade de fazer simulações que seriam mais baratos, pois estaria em um ambiente seguro como nos vídeo games (CAETANO, 2008). Na época, por se tratar de jogos em computadores, estavam concentrados nas mãos dos estudantes, por esse motivo não chegava ao grande público. É por esse motivo que temos pouca informação a respeito dos jogos

da época. Mesmo com esse panorama existiam jogos para computadores domésticos como Apple, Commodore e Tandy, por exemplo (GOMES et al, 2015)



FIGURA 9 – Pac-Man

FONTE:

<https://lh3.googleusercontent.com/8xsGnV3oMQdjHEV0Vf20zVp7tn76dNKAH6r2L1yBr29Ovke6vg-s8UMbTc6e4oDO7AXvBHT9TA=w640-h400-e365> Acesso em: 19/10/2017 às 1:12

Na década de 80 houve um considerável aumento no mundo dos jogos. Nesta época surge no Japão o personagem Pac-man, mais conhecido como Come-Come, um jogo apelativo para uma estética de personagens “bonitinhos”. O jogo Pac-Man (FIGURA 9), em contrapartida, é um tipo de jogo que não possui uma história definida, apesar de que o jogador pode imaginar uma história, o objetivo dele é ‘comer’ todos os pontinhos amarelos para passar de nível (LOPES et al., 2012).

A criação do personagem do Pac-Man foi bem inusitada pois a ideia surgiu quando o criador recebeu uma pizza em casa. O foco inicial foi o público feminino e o chamariz foram às sobremesas (MAX, 2015). Pac-Man ganhou uma grande visibilidade nos fliperamas sendo um jogo em que homens, mulheres e crianças jogavam, e além disso foi possível abrir espaço para o merchandising com produtos que levam a marca “Come-Come” (LUZ, 2010)

O jogo “Come-Come” teve um grande sucesso, pois era um jogo em que as pessoas se identificavam, uma novidade que garantiu a sobrevivência dos jogos enquanto os fliperamas faziam sucesso já que os consoles caseiros não estavam indo bem (LOPES et al., 2012).

A crise no mercado dos consoles caseiros estava decretada porque as desavenças internas na Atari resultaram em um problema de criatividade e queda no mercado. Foi necessário abandonar vários cartuchos pelo fracasso das vendas (LUZ, 2010)



FIGURA 10 - Tetris

FONTE: <http://dotageeks.com/wp-content/uploads/2015/10/Original-Tetris-04.png> Acesso em: 19/10/2017 às 1:25

Com isso a crise no mercado dos consoles caseiros fomentou outro nicho dos videogames: os jogos para computador. Com os sucessos de Commodore 64 e do ZX Spectrum, neste momento o mercado de games para computador começaram a se firmar (ALVES, 2009).

O Tetris (FIGURA 10) foi criado por um russo chamado de Alex Pajitnov. Esse jogo na época fez um grande sucesso e continuou gerando lucros por muito tempo, porém, quem faturou com o jogo foi a União Soviética. Contudo, depois que ele se mudou para os Estados Unidos em 1986 ele obteve os créditos autorais (ALVES, 2009).

Na década de 80 a Nintendo já produzia o Magnavox, brinquedos de diferentes temas e também um console chamado Farmicom. Posteriormente a Nintendo, mais precisamente em 1985, testa no mercado americano o Nintendo Entertainment System (NES) que era, basicamente, o Farmicom remodelado. Para os japoneses os americanos não receberiam bem um console que fosse para a família (GOMES et al, 2015).

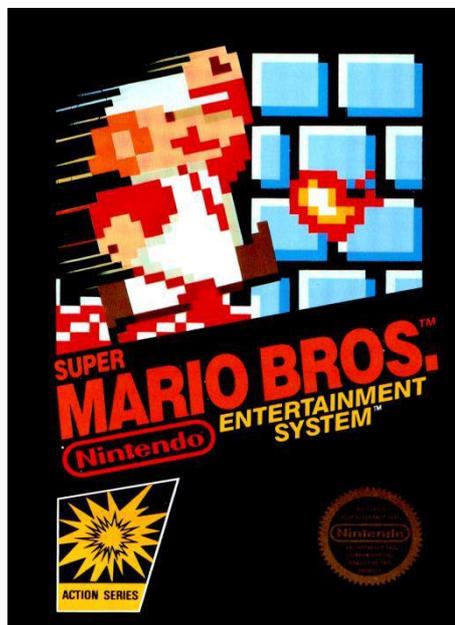


FIGURA 11 - Super Mario Bros

FONTE: <<https://vignette2.wikia.nocookie.net/mario/images/6/60/SMBBoxart.png/revision/latest?cb=20120609143443>> Acesso em: 19/10/2017 às 01:33.

Shigeru Miyamoto, empregado da Nintendo, que atualmente é uma referência na área, não contava com conhecimentos necessários para produzir a parte relativa programação, então a sua criação carregava mais arte que tecnologia. A Nintendo notou que com a introdução de uma história que os desse contexto os jogos de videogames teriam mais apelo. Foi pensado também que para uma história era necessário um protagonista (CAETANO, 2008).

Foi neste momento em que surgiu o encanador Mario, no ano de 1983. O carismático carpinteiro de Donkey Kong trocava de nome e profissão nos arcades. Ele era o herói do povo e salvou o console doméstico em 1985, com a criação do Super Mario Bros, que foi vendido juntamente com o NES nos Estados Unidos (LUZ, 2010).

Em 1986 o NES ganhou um grande concorrente: o Sega Master System (FIGURA 12), criado pensando no momento do mercado; Este teve boa aceitação após uma crise financeira (CAETANO, 2008).



FIGURA 12 - Sega Master System

FONTE: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/0b/Sega-Master-System-Set.png/1024px-Sega-Master-System-Set.png> Acesso em: 19/10/2017 às 1:40

No ano seguinte a Nintendo dá mais um grande passo em direção a jogos com historia, o que abriu portas para um novo estilo de narrativa: The Legend of Zelda. Miyamoto transferiu suas vivências para tal jogo. Esse jogo representava a luta entre o bem e o mal. Zelda atualmente tem um grande número de fãs e emociona muita gente (LOPES; FERNANDO; GHOMES, 2012).

A partir de 1989 houve uma série de inovações para o mundo dos videogames, foi lançado um console de 16-bit chamado Turbo Grafx-16 que vinha com um tocador de CD. Pela primeira vez um console utiliza CD. Também foi lançado o Genesis um console que também tem 16-bit e que vinha com o famoso Altered Beast que era um jogo que se passava na Grécia antiga onde o personagem se transformava em vários monstros. Em 1989 tivemos um grande avanço na qualidade de som dos consoles (GOMES et al, 2015)

A grande mudança de pixels⁸ para gráficos 3D acontece nos anos 90 com processadores mais velozes e o CD-ROM também ajudou. Foi nesta época em que jogos como FPS⁹, estratégia e os famosos Massive Multiplayer Online foram lançados (VIEIRA; PEREIRA, 2014).

⁸ Pixels são ponto luminoso do monitor que, juntamente com outros do mesmo tipo, forma as imagens na tela

⁹ FPS (First Person Shooter) são jogos de tiro em primeira pessoa.

No ano de 1990 foi lançado o Super Mario 3, nesta época os consoles domésticos estavam superando os arcades. A Nintendo nesta época ainda lança o Super Famicom (FIGURA13), um sistema de 16-bit com gráficos 3D e com uma qualidade sonora superior aos seus concorrentes (LOPES; FERNANDO; GHOMES, 2012).



FIGURA 13 – Super Famicom

FONTE: <https://i1.wp.com/www.memoriabit.com.br/wp-content/uploads/2014/05/Super-Famicom-console.png?resize=650%2C320> Acesso em: 19/12/2017 às 18:47.

Em 1990 nascia o Neo-Geo um console de 24-bit que ficava muito a frente da concorrência, mas o preço acima dos patamares prejudicou a sua comercialização. O SuperFamicom foi lançado nos Estados Unidos em 1991 com o nome de Super NES (SNES). Na sequência é lançado o segundo Street Fighter, o jogo deu novos ares para o arcade, e obteve muitos fãs (VIEIRA; PEREIRA, 2014).

A Sega nesta época resolveu transferir os jogos arcade para versões “caseiras” estavam eles títulos como AfterburnerII, E-Swat e outros títulos. Perto do fim do ano, a Commodore lança o CDTV, que seria um computador sem teclado, basicamente. Esse foi um sistema com jogos e softwares educacionais inovadores (GOMES et al, 2015)

Sega teve uma grande ideia ao criar o Sonic (FIGURA 14), que era um personagem de porco espinho que corria ao longo de uma plataforma para salvar os coelhos no fim do estágio. O Sonic foi criado para um grupo de jogadores mais

adultos, uma estratégia da Sega para concorrer com a Nintendo (GOMES et al, 2015)



FIGURA 14 - Sonic

FONTE: <<http://www.gagagames.com.br/wp-content/uploads/2010/09/sonic1-greenhillzone.png>>

Acesso em: 19/10/2017 às 01:50.

Foi na década de 90 que começou a ser percebido que o nível de violência nos jogos era preocupante. Os jogos como Mortal Kombat estavam gerando polêmicas em consequência da violência explícita, com isso foi criado o sistema ERSB que regulariza a faixa etária para cada jogo (LOPES; FERNANDO; GHOMES, 2012).



FIGURA 15 – Playstation

FONTE: <<https://img.ibxk.com.br/materias/3236/99682.jpg?w=700>> Acesso em: 19/10/2017 às 02:00.

Em 1994, no Japão foi lançado o console Sony Playstation. O Playstation 1 (FIGURA 15) estava envolvido em uma “batalha” de criação que vislumbrava produzir o melhor console que funcionava com CD. Anteriormente ao Sony Playstation aparecer, a Sony trabalhava com a Nintendo para criar um console com CD, no entanto não se concretizou. Na mesma época foi criado o Sega Saturn, porém o Sony Playstation era mais barato e contava com mais jogos (VIEIRA; PEREIRA, 2014).

A Nintendo, visando a manutenção do mercado competitivo, lançou no Japão o N64 que apesar de vender bem não tinha muitos jogos, demorava-se muito para lançar um jogo. No ano seguinte foi lançado o N64 nos Estados Unidos (GOMES et al, 2015).

A Sony e a Nintendo tiveram boas vendas no Natal de 1996. A Sony se deu ainda melhor com um número grande de unidades vendidas, a Nintendo fez algo inesperado na época: lançaram o Super Nintendo 2.0. Outro jogo marcante na época foi o StarFox¹⁰ que atingiu a marca de 300 mil unidades vendidas em apenas cinco dias. Há quem diga que o Final Fantasy VII ¹¹ superou este número com 2 milhões de unidades vendidas em apenas três dias (VIEIRA; PEREIRA, 2014).

O ano de 1998 foi marcado pelo lançamento de The Legend of Zelda para N64 que foi um jogo muito esperado que vendeu 2,5 milhões de unidades vendidas onde a Nintendo arrecadou 150 milhões, uma cifra histórica (VIEIRA; PEREIRA, 2014). Mesmo com crises e o fim do Sega Saturn a Sega lança nos Estados Unidos o Dreamcast. A Acclaim saiu dos fliperamas na mesma época para se dedicar nos consoles caseiros (VIEIRA; PEREIRA, 2014).

Um problema para os desenvolvedores de vídeo games ganha destaque: os emuladores, que eram programas rodados no computador, os quais usavam imagens de jogos para jogá-los sem comprar, minimamente os vídeos games ou demais jogos. O acesso para obter-se os ROMs era a própria internet que dava prejuízo por mais que fossem tirados do ar. Existe uma grande discussão a respeito da legalidade dos emuladores que até hoje não se chega a um acordo (LOPES; FERNANDO; GHOMES, 2012)

¹⁰ Starfox é um jogo de nave cujo o personagem é uma raposa.

¹¹ Final Fantasy 7 é o Primeiro RPG da famosa serie Final Fantasy lançado para Playstation 1

No ano de 1999 a Microsoft anuncia o desenvolvimento do X-box que vinha com o sistema operacional Windows CE. A Sony, visando a manutenção no mercado competitivo lança um novo console, o Playstation 2 (FIGURA 16).



FIGURA 16 - Playstation 2

FONTE: <<https://vignette1.wikia.nocookie.net/gta/images/4/45/PS2.png/revision/latest?cb=20161213014232&path-prefix=pt>> Acesso em: 19/10/2017 às 02:10.

O Playstation 2 foi lançado no Japão no ano 2000. Em apenas dois dias foram vendidos 1 milhão de consoles. Jogadores faziam fila nas lojas para comprar seu Playstation 2. Nesta época a Microsoft ameaça com um anúncio do X-box que anunciava que este contava com um processador e uma placa de vídeo, ambos muito avançados para época e, além disso, era passível de conexão com internet. Na sequência o X-box foi lançado, mais especificamente em 2001, e alcançou a marca de 1 milhão de unidades vendidas (ALVES, 2009)

Mais tarde a Sony para a fabricação do PlayStation e lança uma versão mais compacta do mesmo – o PSOne, com um tamanho menor, ótimo para viagens, esse insumo tinha um acessório que encaixava em uma tela e praticamente o transformava em um portátil (LOPES; FERNANDO; GHOMES, 2012)

Nesse contexto, o Quake III Arena e Unreal Tournament para o Dramcast são os primeiros jogos com suporte para banda larga. O Gamecube lançado em setembro de 2001 mantém a Nintendo na briga. Posteriormente, no ano de 2005 e 2006 foram lançados o Playstation 3 (FIGURA 17) e o X-box 360, foram consoles com alta resolução disco rígidos próprios e com suporte a internet sem fio, estes

consoles entregavam uma qualidade muito boa com um preço relativamente atraente (VIEIRA; PEREIRA, 2014).

A Nintendo, entretanto, inova com o Nintendo Wii (FIGURA 18) inicialmente chamado Nintendo Revolution, esse entregava uma experiência inovadora com controles que detectavam movimentos, mas, com uma capacidade técnica inferior aos concorrentes. Isso não impediu de o Wii ser um sucesso absoluto de vendas (ALVES, 2009)



FIGURA 17 - Playstation 3

FONTE: <<http://s2.glbimg.com/jXUUcTaNyUxsSeu4qxInv6aczlk=/0x600/s.glbimg.com/po/tt2/f/original/2014/12/26/play3.jpg>> Acesso em: 19/10/2017 às 02:24

Neste momento em que o mundo está mais conectado e informatizado, foi popularizado os mods que seriam modificações de jogos originais, um grande exemplo disso é o Counter-Strike que seria um mod do jogo Half-Life. Nos dias atuais temos um exemplo desse sistema: o minecraft. Esse game tem varias versões modificadas (ALVES, 2009).



FIGURA 18 - Nintendo Wii

FONTE: <<https://static-ca.ebgames.ca/images/products/607042/3max.jpg>> Acesso em: 19/10/2017 às 02:35

Com a chegada dos smartphones que são telefones celulares com capacidades técnicas maiores, contendo aplicativos, telas touchscreen e processadores mais potentes cresceu também o mercado de jogos para celulares que alcançou a marca de 5 bilhões de dólares em 2007 (CAETANO, 2008).

Com as novas capacidades dos videogames a relação destes com o cinema ficaram mais estreitas, transferindo, características dos filmes hollywoodiano para os jogos digitais (CAETANO, 2008).

Nesta época jogos com acessórios ganharam grande destaque, como o controle move para o Playstation 3, que foi uma resposta aos controles que detectam o movimento do wii, apesar de consoles antigos como o Super Nintendo e Mega Drive terem seus acessórios (ALVES, 2009)

Sabe-se que o Playstation 3 é totalmente compatível com o Playstation 1 e com também com o Playstation 2. Como já acontece no Playstation 2, o Playstation 3 permite a conexão com a Internet. Seus principais concorrentes são o XBOX 360 e o Wii. Percebe-se com isso a evidente evolução dos consoles e demais jogos eletrônicos subsidiando o crescimento da indústria de videogames (CAETANO, 2008).

4.0 – CAPÍTULO III - Análise sobre o conceito de arte nos jogos digitais da atualidade

Conforme exposto anteriormente, o estado de Pernambuco – especialmente na cidade do Recife, capital do estado – é responsável por 9% do montante total de desenvolvimento de jogos. Sabendo disso, o presente estudo conta com a apresentação de um profissional de uma escola digital da cidade do Recife. Contudo, inicialmente o estudo apresenta um breve apanhado acerca da Escola em questão. O representante da SAGA (School of Art, Game and Animation) é denominado pelo pseudônimo ‘Gamer I’, para manter a privacidade do mesmo.

4.1 – ESCOLA SAGA

Fundada o ano de 2002, a escola é considerada pioneira no ensino de desenvolvimento de jogos. Além disso, essa instituição é referência nacional em cursos de computação gráfica – Arte digital, animação, 3D e efeitos visuais. Conta com 13 escolas distribuídas em todo o território nacional.

O foco do curso em si é o mercado de jogos, certo? Então normalmente a gente trabalha muito com a questão de demanda, a demanda do mercado hoje é muito mais para o 3D então a gente tem um foco muito grande no curso de 3D. Então embora exista no mercado hoje muito jogo 2D a gente sabe disso que houve um boom dos jogos 2D o retorno dos jogos 2D [...] principalmente os jogos indies, os jogos independentes os jogos independentes tem apostado muito no 2D jogos mobile também mas a demanda do mercado atualmente ela é muito pro 3D principalmente essa parte ela é a mais terceirizada não só no Brasil, mas no mundo inteiro né então pelo fato dela ser a parte que ultimamente tem gerado mais renda e ter gerado mais demanda o curso foca muito mais nessa parte de 3D (GAMER I).

A empresa conta com laboratórios equipados com projetores, computadores e software de última geração. Além disso tem professores especializados e treinado periodicamente. Conta com monitor de apoio em ambiente de sala de aula, atendimento pedagógico, material didático digital, plantão de dúvidas e aulas de

reposição. As aulas são voltadas para aqueles que querem aprender a criar jogos, animações, arte digital, 3D e efeitos visuais (VFX).

A missão da empresa é transformar pessoas e profissionais qualificados e competitivos para o mercado global de modo a elevar os patamares internacionais da educação no universo da arte digital. O Gamer I, por exemplo, ao ser indagado quanto a sua formação, expõe que:

Primeiro eu fiz o curso aqui na Saga né, e nesse momento que eu estava fazendo o curso aqui na Saga eu estava fazendo o curso de design na federal, e lá o curso de design embora ele seja bem amplo né então lá tem estudantes de arquitetura, tem estudantes de design pra interiores, design de moda... Ele tinha um laboratório de games também, e foi lá que eu comecei a me especializar nessa parte de games é... então... fazendo o curso de design na federal em paralelo com o curso aqui na Saga eu praticamente me formei ao mesmo tempo nos dois, ai posteriormente eu me tornei monitor aqui da Saga e mais ou menos com um ano de experiência na monitoria na Saga eu me tornei professor aqui no curso também (GAMER I).

Desse modo a empresa visa ser a maior rede de escolas atuantes na formação de artistas digitais. Para tanto os valores empregados no desenvolvimento das atividades na Escola Saga incluem: Confiança, Reciprocidade, Respeito, Verdade, Transparência, Obstinação, Humildade, Coragem e Sentido de Transformação. A SAGA foi inaugurada em Recife no ano de 2007. Segundo a percepção do Gamer I, enquanto componente da equipe pedagógica da instituição o mercado de jogos na cidade:

Olha o mercado de jogos no Recife ele não diferente de todo Brasil ele esta crescendo só que aqui a gente tem um um eu creio né uma expansão muito maior porque só em Recife a gente tem mais empresas de jogos registrados que no resto do Brasil ... então assim em Pernambuco () o Porto Digital por exemplo você tem muitas empresas de jogos registradas e tem crescido muito e eu creio que a tendência agora é ampliar ainda mais né porque o Estúdio Coco né recentemente eles trabalharam no horizon zero dawn terceirizado [...] O Coco Estudio é um estúdio de Pernambuco e eles trabalharam na parte de 3D terceirizado no Horizon Zero Dawn jogo da Sony que foi lançado recentemente e assim isso vai abrir muitas portas então eles foram para você ter uma ideia a primeira empresa brasileira a participar ativamente de um projeto triple A o jogo triple A da Sony então assim depois da primeira a tendência que outras possam surgir então ele é um mercado crescente né e a gente acredita muito nesse mercado é tanto que atualmente eu tou num processo de ta montando o meu próprio estúdio de jogos também né então a gente já criou um estúdio de jogos e justamente por acreditar nisso nesse potencial desse mercado especialmente aqui em Pernambuco também né como em todo Brasil né mas pelo fato de a gente ter dado partida nessa parte do mercado triple A eu creio que a tendência agora é que a procura aumente porque agora a gente criou um vinculo de confiança com as empresas ou seja o brasileiro ele é capaz de participar de grandes projetos e de projetos com qualidade então assim se você entrar no site deles você vai ver o material que eles desenvolveram foi de muita qualidade inclusive tiveram ex-alunos nossos que já se formaram e trabalharam nesse projeto e um projeto de qualidade incomensurável tiveram uma participação muito ativa eles fizeram bastante coisas então eu creio que a tendência que a partir daqui é aumentar por isso a gente acredita muito nesse mercado (GAMER I).

Em consonância com essa percepção do Gamer I, percebe-se que o curso atrai pessoas de várias faixas etárias. Os alunos dos curso da instituição SAGA (School of Art, Game and Animation), têm faixas de idade diversificada, alguns já atuam há muitos anos no mercado dos games, entretanto a faixa etária média dos alunos desse curso gira em torno dos 15 aos 20 anos de idade.

4.2 – CONCEPT ART

Para possibilitar a compreensão do design de personagem e sua inserção na indústria do entretenimento dos games, é preciso compreender o significado do termo concept art (ou concept design). O concept art, segundo Takahashi e Andreo (2011):

[...] refere-se a representações visuais que buscam a materialização de conceitos idealizados para a indústria de entretenimento (como filmes de animação, ação livre e jogos eletrônicos), de forma a auxiliar de forma relevante no desenvolvimento dos projetos, pois acelera e torna mais coesa a produção, tornando possível incorporar, alterar e interagir visualmente com as ideias propostas.

Nesse sentido, o representante da SAGA (School of Art, Game and Animation) expõe que:

No nosso caso, como a parte artística ela é muito voltada para a parte de games, a gente segue uma lógica de mercado, então no caso o foco seria muito mais o concept para ser aplicado futuramente no 3D. Então quando a gente vai criar o concept a gente já vai pensando, né, nos passos em que o artista 3D vai necessitar pra poder criar a modelagem, então agente começa ali, com o processo primeiro da ideia, então a gente vai fazer uma ficha técnica do personagem onde você vai basicamente só escrever sobre ele, né, então falar idade, falar um pouco da historia dele, de onde ele veio, e tudo isso vai influenciar na aparência dele, você pega por exemplo ali o Kratos, um personagem que já tem nos jogos, onde ele tem aquela aparência? Porque ele tem aquela cor? Então tudo aquilo tem haver com o histórico do personagem então a gente vai dar inicio ai com a ficha técnica, na sequencia a gente vai fazer o teste de silhueta, né, que seria justamente pra testar ali o quão é fácil de lembra aquele personagem, basicamente isso, né, e a partir do momento em que a gente tem a silhueta pronta a gente pode começar a desenvolver alguns detalhes mais técnicos, que seria indumentária, como eu falei a cor do personagem, tatuagens, cicatrizes, tudo que são elementos que vão ter relação total com a historia do personagem, criar elementos para os personagens possam ser lembrado pelo aquele elemento (GAMER I).

A incorporação desse conceito, além de definir e estabelecer os primeiros passos do projeto, denota um grande potencial para enriquecer a apresentação do projeto à possíveis investidores, isso porque trata-se de algo concreto, o qual torna as ideias mais palpáveis e convincentes.

O concept art encontra-se, portanto, ainda no processo inicial da produção, de modo que a estrutura e história básica do jogo são estabelecidos e os concept artists (artistas de conceito) são incumbidos da criação de uma determinada visão do jogo. O artista visa, então, à criação da identidade visual do jogo, determinando a linguagem a ser utilizada durante todo o desenvolver do projeto (TAKAHASHI, et al., 2011).

A tradução do concept art significa arte-conceito, trata-se de uma arte completa, desafiadora e excitante, contudo é apontada por estudiosos como (Zupi, 2010) “uma das artes mais invisíveis aos olhos do público”.

É necessário destacar que concept art é algo que se difere da chamada Arte Conceitual (conceptual art), que representa uma abordagem do universo das artes plásticas. [Concept art é a] arte capaz de traduzir ou vender uma idéia, de representá-la de forma que uma história possa ser lida; seja o resultado um elemento, um personagem, um ambiente ou um mundo inteiro de sonhos. Essa forma de arte pode ser expressa pela ilustração, escultura e muitas outras, é mais requisitada hoje pela indústria de entretenimento e é o âmago artístico por trás de um novo título de game ou filme vencedor de Oscar. Aqueles que assumem essa tarefa são altamente especializados, pois há uma demanda seleta para esse tipo de trabalho. (ZUPI 2010, p. 04)

A habilidade de interpretar idéias é uma das habilidades mais importantes citadas pelos artistas de conceitos. Quanto a criação de desenhar e criar personagens, o designer tem o poder de trazer a tona crenças, expectativas e reações dos jogadores seja por aspectos formais, compleição física ou mesmo pelo caráter dos personagens.

Os personagens estão cada vez mais bem projetados, desse modo as idéias e imagens são constantemente interpretados do mesmo modo pelas diferentes pessoas que assistem. Esse poder de ‘manipulação’ da imaginação alheia configura a constituição de personagens bem sucedidos. Contudo, o concept art não se limita apenas a elaboração de personagens. Conforme expõe o Gamer I, o concept art engloba:

O ambiente também é tanto que essa parte é conhecida como environment design né, então seria a parte que vai criar a ambientação né todo 2D ele vai fazer o concept a pintura digital tudo pra facilitar o processo do design do 3D do design então o cara vai montar o level ele precisa ter uma boa referencia e que referenciais ele vai usar ele vai usar as primeiras referencias que os designs fizeram lá né na parte artística do cenário então ela não vai se voltar só para o personagem você vai ter isso no personagem no cenário você vai ter isso ativamente pra veículos pra armas também que é uma parte extremamente importante veículos somente para jogos de corrida né mas você tem jogos assim como GTA por exemplo você vai ter veículos você vai ter armas então acaba que auxilia nesse processo o concept em geral (GAMER I).

Reforçando essa idéia Takarashi e Andreo (2011) afirmam que “o concept art agrupa o desenvolvimento de diferentes elementos como personagens, cenários, acessórios, climatização, entre outros, os quais tendem a influenciar e interagir mutuamente”.

O processo de desenvolvimento dos jogos digitais no entanto envolve muita mais que meramente desenhar uma figura qualquer no papel, visto que é necessário levar em conta diversos fatores no momento de criação. Sabe-se que até a disponibilidade de insumos interfere diretamente nesse processo. Sendo assim, o Gamer I foi questionado quanto a utilização de tablets dentro do contexto educacional dos alunos da SAGA (School of Art, Game and Animation).

Nesse caso a gente usa como ferramenta, porque toda parte de concept artística ela é feita digitalmente nosso caso aqui a gente usa o software Photoshop da Adobe e ai a gente usa esse [tablet] justamente para fazer o desenho substituindo o papel que agente vai ter alguns recursos a mais como na hora de fazer uma pintura digital, na pintura digital a gente usa

também o photoshop e o tablet auxilia muito nesse processo por causa da pressão da caneta então quando você tem aquela facilidade de usar mais força ou menos força pra fazer resultado diferentes é como os lápis de desenho por exemplo onde a gente consegue simular tudo isso com a tablet (GAMER I).

Vemos que o tablet, nessa perspectiva é um insumo que facilita a didática dentro do curso oferecido, mas diante dessa realidade o Gamer I foi questionado quanto a utilização de insumos mais ‘primitivos’ – lápis e papel.

A gente chega a usar [o lápis e papel] só pra teste, né. Então o material mesmo a ser desenvolvido é todo no tablet mas ai a gente passa essa parte artística também no papel para que se possa sentir essas diferenças, então a gente inicia pega uma folha de papel ali pra testar alguma coisa pra sentir mais ou menos como é, até pra quem não desenha possa ter esse contato também, mas o foco fica diretamente na tablet mesmo (GAMER I).

Essa fala nos mostra que em consonância com o pensamento de Seegmiller (2008, p. 20) ao expor que:

O design de bons personagens não costuma surgir de ficar sentado batendo um lápis na mesa ou de ir diretamente para os sketches. Planejamento e trabalhos preliminares são sempre necessários e irão pagar grandes dividendos no final do projeto (Seegmiller 2008, p. 20).

Os insumos para a confecção da ilustração podem ser tradicionais, digitais ou mistas. A escolha do mais adequado insumo depende da realidade de cada profissional, bem como tempo concedido para a execução, mas é importante que independentemente da escolha do insumo o processo criativo evolua de maneira estruturada e planejada. Segundo Linppincott (2007) na indústria de entretenimento a ferramenta mais utilizada atualmente é a digital, por sua praticidade, rapidez e possibilidade de edição com maior flexibilidade, coincidindo com a realidade vivenciada na Escola SAGA (School of Art, Game and Animation).

CONCLUSÃO

Vimos no decorrer desse estudo que o principal objetivo do game é entreter seu usuário, e que para tanto ele precisa agradar esse usuário. Percebemos também que os primeiros games contavam com um sistema limitado que foi sendo aprimorado e resultou em produtos em quais os criadores de jogos digitais podem se dedicar mais em imagens (personagens e cenários por exemplo), áudio e desempenho.

O game oferece um campo dinâmico para as artes, enquanto forma de expressão, construção, realização e também de interação. É possível que se conclua que o artista é o indivíduo que proporciona o resgate de um vasto universo de possibilidades, e com isso provoca no jogador uma interação com os elementos do jogo. Contextualizar o desenvolvimento dos games com ênfase nos conceitos da arte visual - Teoria e História da Arte - possibilita preencher lacunas quanto à dinamicidade e interatividade do jogo, e sobre a consistência dos conteúdos

BIBLIOGRAFIA

- ALONSO, I.S. **OS PROCESSOS DE ACOPLAGEM NOS GAMES ONLINE**. 2009. 86F. DISSERTAÇÃO (MESTRADO EM COMUNICAÇÃO, ORIENTADOR: DR. GELSON SANTANA PENHA) – PROGRAMA DE MESTRADO EM COMUNICAÇÃO, UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI, SÃO PAULO, 2009.
- ALVES, L.R.G. **Estado da Arte dos games no Brasil: trilhando caminhos**. ZON DIGITAL GAMES. V9. 2008.
- ALVES, F.N.P. **Game-Arte**. Universidade de Brasília. Brasília. 2009.
- AMORIN, A. **A origem dos jogos eletrônicos**. USP, 2006.
- ARANHA, G. **O processo de consolidação dos jogos eletrônicos como instrumento de comunicação e de construção de conhecimento**. 2004. Ciências & Cognição; Ano 01, Vol 03, pp. 21-62. Disponível em: <http://www.cienciasecognicao.org/pdf/m34421.pdf> Acesso em: 12 Novembro de 2017.
- ARANTES, P. **@rte e mídia: perspectivas da estética digital**. ARS (São Paulo) vol.3 no.6 São Paulo 2005.
- ASSIS, DIEGO; MATIAS ALEXANDRE. **“Game supera cinema como opção de entretenimento em 2003”**, Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u40114.shtml>. Acesso em: 20/12/2017
- BATISTA, M.L.S; QUINTÃO, P.L.; LIMA, S.M. B; CAMPUS, L.C. D; BATISTA, T.J.S. **Um Estudo Sobre a História dos Jogos Eletrônicos**. FMG. 2007
- BOBANY, A. Videogame arte. Teresópolis, RJ: Novas Ideias, 2008.
- CAETANO, A.C.M. **GAME-ARTE – Objetos de Aprendizagem em Artes Visuais**. ABED UNB. Brasília. 2008.
- DIAS, RAPHAEL, **Desenvolvimento Android: Tudo o Que Você Precisa Saber Para Começar**. Disponível em : <https://producaodejogos.com/desenvolvimento-android/> Acesso em: 20/12/2017
- DOMINGUES, D. **Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade**. – São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- FLEURY, A.; NAKANO, D; CORDEIRO, J.H.D.O. **Mapeamento da Indústria Brasileira e Global de Jogos Digitais**, SP. 2014.
- G1, TECNOLOGIA E GAMES. **Facebook compra empresa de óculos de realidade virtual por US\$ 2 bilhões**. Disponível em: <http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2014/03/facebook-compra-empresa-de-oculos-de-realidade-virtual-por-us-2-bilhoes.html/>> Acesso em: 23/12/2017

GOMES, T.C.S; BARRETO, P.P; LIMA, I.R.A; FALCÃO, T.P. **Avaliação de um Jogo Educativo para o Desenvolvimento do Pensamento Computacional na Educação Infantil.** In: Workshops do CBIE 2015 UFRPE. Recife. 2015. SENAC, 2005.

LIPPINCOTT, G. **The Fantasy Illustrator's technique book.** London: Barron's. 2007.

LOPES, M.S; FERNANDO, F.C; GHOMES, R.Z. **Jogos Eletrônicos: comunicação e arte na cibercultura.** Year VII. Number 15. May 2012 - November 2012.

LUZ, A.R. **Video game: história, linguagem e expressão gráfica** / Alan Richard da Luz; (Coleção pensando o desing, Carlos Zibel Costa, coordenador) – São Paulo: Blucher, 2010.

MÜLLER, E.F. **Um Breve Panorama Sobre os Atores Responsáveis pela Produção de arte de jogos digitais** disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/7790/5530> Acessado em: 10/07/2016.

MÜLLER, L. China se torna maior mercado para games do mundo; Brasil sobe para 12º Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/video-game-e-jogos/106554-china-supera-eua-torna-maior-mercado-games-mundo.htm>. Acesso em: 25/12/2017

PIAGET, JEAN, **O Juízo Moral na Criança**, tradução: Elzon Lenardon, 4 .ed. São Paulo, Summus, 1994

SANTOS, S.M.P. **Educação, arte e jogo** – Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.
SEEGMILLER, D. **Digital Character Painting Using Photoshop CS3.** Boston: Charles River Media, 2008.

TAKAHASHI, P.K; ANDREO, M.C. **Desenvolvimento de ConceptArt para Personagens.** UEL. Paraná. 2011.

TAVARES, R. **Fundamentos de game design para educadores** Disponível em: <http://www.comunidadesvirtuais.pro.br/novastrilhas/textos/robertavares.pdf> Acessado em: 10/07/2016.

VALAREZO, MAX. Pac-Man completa 35 anos. Relembre a história do clássico dos videogames Disponível em: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/tecnologia/2015/05/22/interna_tecnologia,484057/pac-man-completa-35-anos-relembre-a-historia-do-classico-dos-videogam.shtml Acessado em: 20/12/2017

VARGAS, A; BAHIA, A.B.; BORN, R. **Da arte ao game: processo de criação artística para mobile game.** SBC. SP. V9. 2013.

VENTURELLI, S; MACIEL, M. **“Arte e Realidade Virtual: Ambientes Imersivos na relação biônica entre o homem e a máquina”**, in: FRAGOSO, Maria Luiza [Org]. [Maior e igual a 4D] Arte computacional no Brasil: reflexão e Experimentação. – Brasília: Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes, 2005.

VIEIRA C.A.; PEREIRA, J.C. **Jogos Digitais: Evolução, Instrumento em Educação e Mercado de Trabalho.** UNIPA. Paraná. 2014.

ZUPI, **Concept Art Issue**. São Paulo, 2010. Zupi, n. 01.

5.0 - APÊNDICE

5.1 – APÊNDICE I:

ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA (TRANSCRIÇÃO DE FALAS)

Pergunta 1 - Como funcionam as aulas de desenho para jogos digitais?

Resposta - No nosso caso, como a parte artística ela é muito voltada para a parte de games, a gente segue uma lógica de mercado, então no caso o foco seria muito mais o concept para ser aplicado futuramente no 3D. Então quando a gente vai criar o concept a gente já vai pensando, né, nos passos em que o artista 3D vai necessitar pra poder criar a modelagem, então agente começa ali, com o processo primeiro da ideia, então a gente vai fazer uma ficha técnica do personagem onde você vai basicamente só escrever sobre ele, né, então falar idade, falar um pouco da historia dele, de onde ele veio, e tudo isso vai influenciar na aparência dele, você pega por exemplo ali o Kratos, um personagem que já tem nos jogos, onde ele tem aquela aparência? Porque ele tem aquela cor? Então tudo aquilo tem haver com o histórico do personagem então a gente vai dar inicio ai com a ficha técnica, na sequencia a gente vai fazer o teste de silhueta, né, que seria justamente pra testar ali o quão é fácil de lembra aquele personagem, basicamente isso, né, e a partir do momento em que a gente tem a silhueta pronta a gente pode começar a desenvolver alguns detalhes mais técnicos, que seria indumentária, como eu falei a cor do personagem, tatuagens, cicatrizes, tudo que são elementos que vão ter relação total com a historia do personagem, criar elementos para os personagem possam ser lembrado pelo aquele elemento

Pergunta 2 - Sim, e qual é a faixa etária dos alunos desse curso?

Resposta - A gente tem uma faixa etária bem diversificada, então a gente assimosalunos que estão na adolescência , com seus 15 anos, até com uns alunos que estão mais adultos que já até trabalham no mercado com seus 30 e 40 anos, mas a média fica entre 15 e 20 anos

Pergunta 3 - E a questão do tablet?

Resposta - Nesse caso a gente usa como ferramenta, porque toda parte de conceptartística ela é feita digitalmente nosso caso aqui a gente usa o software Photoshop da Adobe e ai a gente usa essa (tablet) justamente para fazer o desenho substituindo o papel que agente vai ter alguns recursos a mais como na hora de fazer uma pintura digital, na pintura digital a gente usa também o photoshop e o tablet auxilia muito nesse processo por causa da pressão da caneta então quando você tem aquela facilidade de usar mais força ou menos força pra fazer resultado diferentes é como os lápis de desenho por exemplo onde a gente consegue simular tudo isso com a tablet

Pergunta 4 - Mas vocês chegam a usar o lápis de desenho e papel?

Resposta - A gente chega a usar só pra teste né então o material mesmo sedesenvolvido é todo no tablet ((todo no tablet)) mas ai a gente passa essa parte artística também no papel para que se possa sentir essas diferenças então a gente inicia pega uma folha de papel ali pra testar alguma coisa pra sentir mais ou menos como é até pra quem não desenha possa ter esse contato também mas o foco fica diretamente na tablet mesmo

Pergunta 5 - Qual é o foco do curso?

Resposta - O foco do curso em si é o mercado de jogos ((certo)) então normalmente a gente trabalha muito com a questão de demanda a demanda do mercado hoje é muito mais para o 3D então a gente tem um foco muito grande no curso de 3D então embora exista no mercado hoje muito jogo 2D a gente sabe disso que houve um boom dos jogos 2D o retorno dos jogos 2D ((indie né)) é exato principalmente os jogos indies, os jogos independentes os jogos independentes tem apostado muito no 2D jogos mobile também mas a demanda do mercado atualmente ela é muito pro 3D principalmente essa parte ela é a mais terceirizada não só no Brasil mas no mundo inteiro né então pelo fato dela ser a parte que ultimamente tem gerado mais renda e ter gerado mais demanda o curso foca muito mais nessa parte de 3D ((certo))

Pergunta 6 - A tua formação é qual?

Resposta - Eu... primeiro eu fiz o curso aqui na Saga né e nesse momento que eu estava fazendo o curso aqui na Saga eu estava fazendo o curso de design na federal e lá o curso de design embora ele seja bem amplo né então lá tem estudantes de arquitetura tem estudantes de design pra interiores design de moda ele tinha um laboratório de games também e foi lá que eu comecei a me especializar nessa parte de games é ... então... fazendo o curso de design na federal em paralelo com o curso aqui na Saga eu praticamente me formei ao mesmo tempo nos dois ai posteriormente eu me tornei monitor aqui da Saga e mais ou menos com um ano de experiência na monitoria na Saga eu me tornei professor aqui no curso também ...

Pergunta 7 - Como vocês vêem o mercado de jogos no Recife?

Resposta - Olha o mercado de jogos no Recife ele não diferente de todo Brasil ele está crescendo só que aqui a gente tem um um eu creio né uma expansão muito maior porque só em Recife a gente tem mais empresas de jogos registrados que no

resto do Brasil ... então assim em Pernambuco () o Porto Digital por exemplo você tem muitas empresas de jogos registradas e tem crescido muito e eu creio que a tendência agora é ampliar ainda mais né porque o Estúdio Coco né recentemente eles trabalharam no horizon zero dawn terceirizado justamente nessa parte de ((qual estúdio?)) Horizon zero dawn? ((não estúdio?))CocoCocoEstudio é um estúdio de Pernambuco e eles trabalharam na parte de 3D terceirizado no Horizon Zero Dawn jogo da Sony que foi lançado recentemente e assim isso vai abrir muitas portas então eles foram para você ter uma ideia a primeira empresa brasileira a participar ativamente de um projeto triple A o jogo triple A da Sony então assim depois da primeira a tendência que outras possam surgir então ele é um mercado crescente né e a gente acredita muito nesse mercado é tanto que atualmente eu tou num processo de ta montando o meu próprio estúdio de jogos também né então a gente já criou um estúdio de jogos e justamente por acreditar nisso nesse potencial desse mercado especialmente aqui em Pernambuco também né como em todo Brasil né mas pelo fato de a gente ter dado partida nessa parte do mercado triple A eu creio que a tendência agora é que a procura aumente porque agora a gente criou um vinculo de confiança com as empresas ou seja o brasileiro ele é capaz de participar de grandes projetos e de projetos com qualidade então assim se você entrar no site deles você vai ver o material que eles desenvolveram foi de muita qualidade inclusive tiveram ex-alunos nossos que já se formaram e trabalharam nesse projeto e um projeto de qualidade incomensurável tiveram uma participação muito ativa eles fizeram bastante coisas então eu creio que a tendência que a partir daqui é aumentar por isso a gente acredita muito nesse mercado

Pergunta 8 - Ai o aluno sai daqui aprendendo o que?

Resposta – Então, como eu tinha dito né o foco é no 3D então basicamente ele vaisair daqui com o jogo pronto só que o projeto final que a gente pede aqui é um jogo que ele tenha no mínimo dois niveis ele seria basicamente um protótipo pra que? Pra que ele possa vivenciar a experiência do mercado de criar um jogo então ele vai começar com a etapa de conceptentão ele vai ter que fazer os desenhos de tudo que vai ter no jogo dele depois ele vai pular pra parte 3D ele vai ter que fazer a

criação dos cenários de 3D dos personagens em 3D da animação dos personagens até chegar na ultima parte do bloco que seria programação que ele vai aprender a programar tudo aquilo que ele acabou de criar então ele animou o personagem ele fez o personagem em 3D ele vai ter que jogar tudo isso agora dentro de um game no nosso caso a gente usa o unreal que é uma engine de jogos da epcgame ai ele vai tar blocando todo o level de jogo dele nessa engine então ele vai sair daqui com o jogo pronto então basicamente então da pra dizer que ele vai sair daqui conhecendo todas as etapas ((qual o nome da engine mesmo?)) UnrealEngine 4 ((pra min é *** essa)) é pois é atualmente é a melhor que tem no mercado assim e principalmente porque como ela esta gratuita ela acabou que deu muito acesso ao desenvolvedor independente e a gente sabe que o mercado esta focando muito no desenvolvedor independente e a Epic está apostando ativamente nisso então o unreal então o unreal ficou de graça e não por isso é uma engine ruim é excelente é a melhor que tem ((é a da switch né?)) isso o Nintendo a ... a ... Nintendo fez uma parceria com a Epic recentemente e agora o switch vai ter suporte para o unreal é tanto que a versão mas recente do unreal se você fizer o download lá ele já tem o Nintendo switch como um dos consoles ativos dele lá para desenvolver plataforma excelente

Pergunta 9 - Cada jogo suporta um tipo diferente assim se plataforma e jogo a engine pode ser diferente?

Resposta – Pode então assim, por exemplo, se você tem o console Xbox, por exemplo, o Playstation a engine que você desenvolver você tem a possibilidade de fechar o jogo para ambas as plataformas. Você vê que a engine ela não vai limitar a tua criação se você fez no unreal você vai conseguir fechar um jogo para mobile seja ele IOS Android ou até mesmo Windows Phone você vai conseguir fechar um jogo pra PC pra Playstation pra Xbox pra Nintendo só que o console precisa ter suporte pra aquela engine também então se o console não der esse suporte não tem como você desenvolver a gente precisa do kit de desenvolvimento esse kit é oferecido pela própria empresa no caso a Microsoft por exemplo ela tem que da o kit de desenvolvimento do Xbox mas para isso você tem que ser cadastrado como desenvolvedor você vai entrar no site da Microsoft por exemplo vai fazer o cadastro

lá e eles vão te dar esse kit de desenvolvimento e lá vai estar listado as engines que você pode usar e no caso a unreal dá suporte para todas essas plataformas isso é bem legal também por que você consegue desenvolver um jogo multiplataforma de uma forma muito tranquila e abraça a maior parte do mercado ali ()

Pergunta 10 - E o concept art ele só restringe ao personagem ou também o ambiente também ?

Resposta - O ambiente também é tanto que essa parte é conhecida como environment design né, então seria a parte que vai criar a ambientação né todo 2D ele vai fazer o concept a pintura digital tudo pra facilitar o processo do design do 3D do design então o cara vai montar o level ele precisa ter uma boa referencia e que referenciais ele vai usar ele vai usar as primeiras referencias que os designs fizeram lá né na parte artística do cenário então ela não vai se voltar só para o personagem você vai ter isso no personagem no cenário você vai ter isso ativamente pra veículos pra armas também que é uma parte extremamente importante veículos somente para jogos de corrida né mas você tem jogos assim como GTA por exemplo você vai ter veículos você vai ter armas então acaba que auxilia nesse processo o concept em geral.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO – UFPE

Centro de Artes e Comunicação

Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística

Artes Visuais, Licenciatura

**VALORES DO PASSADO: UM OLHAR FOTOGRÁFICO DO CORAL
EDGARD MORAES NO CARNAVAL DE PERNAMBUCO**



MARCO CÉZAR DE OLIVEIRA BRITO FILHO

MARCO CÉZAR DE OLIVEIRA BRITO FILHO

**VALORES DO PASSADO: UM OLHAR FOTOGRÁFICO DO CORAL EDGARD
MORAES NO CARNAVAL DE PERNAMBUCO**

Trabalho de Conclusão apresentado ao Curso de Graduação em Artes Visuais, Licenciatura, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Betânia e Silva

Recife
2017

MARCO CÉZAR DE OLIVEIRA BRITO FILHO

**VALORES DO PASSADO: UM OLHAR FOTOGRÁFICO DO CORAL EDGARD
MORAES NO CARNAVAL DE PERNAMBUCO**

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Betânia e Silva (Orientadora - UFPE)

Profa. Dra. Ana Elizabeth Lisboa Nogueira Cavalcanti (Examinadora Interna - UFPE)

Profa. Dra. Catarina Amorim de Oliveira Andrade (Examinadora Externa - FG)

Dedico este trabalho aos meus pais,

amigos e familiares que me incentivaram

em todos os momentos deste trajeto.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus por ter iluminado e me dado saúde e força para superar as dificuldades e gozar da satisfação da realização deste TCC.

A todos os componentes da minha família, em especial, Marcos Vinícius e Mônica Valéria, meus irmãos, e aos meus pais, Marco César Brito e Valéria Mônica, pelo apoio e carinho incondicionais nas minhas decisões.

Às minhas avós, Edite Batista e Inajá Moraes, pela atenção comigo.

A Matheus Alves, Luana Almeida, Isis Cajueiro, Mariah Cysneiros, Auvaneide Carvalho, Dayane Monteiro e Pedro Henrique pelas incansáveis ajudas em todos os sentidos que muito contribuíram para que este trabalho acontecesse.

Agradeço à Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), dando destaque ao corpo docente do curso de Licenciatura em Artes Visuais, que tanto me apoiou nessa longa trajetória.

À paciência e tolerância das professoras Luciana Borre, Ana Lisboa, Catarina Andrade e Maria Betânia e Silva, esta última, minha orientadora, nas ajudas e diversos conselhos que me instigaram na produção deste TCC.

Ao meu objeto de pesquisa, às pessoas que contribuíram diretamente, ao responderem os questionários e concederem entrevistas para que a composição desta pesquisa fosse feita, neste caso, ao Coral Edgard Moraes, encabeçado por Inajá Moraes (Naná), Iraçaira Moraes (Sassá), Valéria Moraes, Isis Moraes, Marta Silvano Lopes, Wanessa Nayara Moraes, Dulce Chacon e Ana Dulce Chacon, além de Yara Moraes, filha mais velha de Edgard Moraes, com 80 anos, que cuida do acervo de Edgard Moraes e Marco César Brito, o Maestro da orquestra Coral Edgard Moraes.

Também, quero fazer um agradecimento mais do que especial aos meus mestres, avós e bisavós (*in memoriam*): Edgard Moraes (*1904 - †1974), Noêmia Moraes (*1914 - †2002), Elizardo de Oliveira Souza (Bila) (*1935 - †2010) e Manoel Xavier de Brito (Tozinho) (*1921 - †1976), pois suas influências fizeram com que a concepção deste trabalho desse certo e que pudesse ser realizado.

Por fim, a todas as pessoas que contribuíram de alguma forma para que este trabalho pudesse ser realizado.

Muito obrigado a todos.

RESUMO

Este trabalho tem como tema o Coral Edgard Moraes, grupo musical do Recife/PE que possui sua reputação apresentando frevos-de-bloco no Carnaval de Pernambuco, em especial. Neste ano de 2017, o Coral fez 30 anos e, devido a isso, resolvi capturar, através da fotografia, como se dão as sensações do Coral Edgard Moraes nos períodos de pré-produção, produção e pós-produção do Carnaval e, com isso, criar uma discussão a respeito desta temática. O Coral possui nome do seu mentor, Edgard Moraes, que foi um músico e compositor deixando um legado cultural que é um dos maiores ícones do Carnaval de Pernambuco. Autor de músicas como "Valores do Passado", "A dor de uma saudade" e "Saudosos Foliões". Além disso, Edgard fez parte da criação de um dos maiores e mais conhecidos blocos líricos do Recife, o Bloco da Saudade. Logo, neste trabalho, são construídas elucidaciones artísticas, pedagógicas e científicas dentro dessa temática, através da abordagem metodológica artográfica. Além disso, reflito um pouco da minha poética pessoal por meio das produções fotográficas feitas por mim durante o período já mencionado. Por fim, alguns dos principais resultados das sensações e emoções registradas através das fotos e vivenciadas durante o percurso foram a alegria, nostalgia e saudade.

Palavras-chave: Arte; Coral Edgard Moraes; Fotografia; Frevo; Memórias.

ABSTRACT

This work has as theme the Edgard Moraes Choir, a musical group from Recife / PE that has its reputation presenting frevos-de-bloco in the Carnival of Pernambuco, in particular. In this year of 2017, the Choir turned 30 years old and, because of this, I decided to capture, through photography, the sensations of Edgard Moraes Choir in the periods of pre-production, production and post-production of Carnival, and with this, to create a discussion on this subject. The Choir has the name of their mentor, Edgard Moraes, who was a musician and composer leaving a cultural legacy that is one of the greatest icons of the Carnival of Pernambuco. Edgard was part of the creation of one of the largest and most known lyrical blocos of Recife, the Bloco da Saudade. Therefore, in this work, artistic, pedagogical and scientific elucidations are constructed within this theme, through the artographic methodological approach. In addition, I reflect a little on my personal poetics through the photographic productions made by me during the period already mentioned. Finally, some of the main results of the sensations and emotions recorded through the photos and experienced during the course were joy, nostalgia and missing.

Keywords: Art; Edgard Moraes Choir; Frevo; Memories, Photography.

SUMÁRIO

1. ABRAM ALAS, QUERIDOS FOLIÕES	9
2. RECORDAR É VIVER, TUDO EM FIM QUE PASSOU	15
2.1. Arte, o que é e o que entendo por isso?	16
2.2. Fotografia: funções e características	20
3. VEM CARNAVAL DIVINAL, TUA ALEGRIA ESPALHAR	23
3.1. É Frevo! É Frevo! É Frevo!	26
3.2. Frevo-de-bloco	29
4. SOU CAPAZ DE TE EMOCIONAR, SOU O CORAL EDGARD MORAES	35
4.1. História e personagens	36
4.2. O Coral no Carnaval	48
4.2.1. Pré-Carnaval	49
4.2.2. Durante o Carnaval	63
4.2.3. Pós-Carnaval	80
5. ADEUS! Ó MINHA GENTE, O BLOCO VAI EMBORA	88
REFERÊNCIAS	92

1. ABRAM ALAS, QUERIDOS FOLIÕES

Alegre Bando¹

*Abram alas, queridos foliões
Que vai passar o alegre bando
Trazendo mil recordações
Deixando o povo com prazer cantando
A canção que faz lembrar
Passados carnavais
Das fantasias tradicionais*

*Pierrot, pierrete e arlequim
Colombina e o dominó de veludo
Espalhavam alegria sem fim
No auge da festa do estruendo
Os foliões com emoção vibrando
Na frevolência louca do carnaval
Ouviram som de guizos anunciando
O bando de palhaços, colorido original.*

Edgard Moraes

*“Essa música foi feita para um festival em que papai participou, um concurso, né!
Ele trouxe essa música belíssima e eu acho que ela retrata as reuniões das
pessoas que, quando se juntam, estão à espera da chegada do Carnaval,
Logo, dá-se o nome: Alegre Bando”.*

Inajá Moraes²

¹ Gravada no ano de 1969.

² Filha de Edgard Moraes, em entrevista concedida a mim no dia 26/10/2017.

Evoé, evoé! O Carnaval está chegando e, com ele, um trabalho bem festivo que retratará a história de uma família carnavalesca pernambucana. Para você não perder o passo do frevo e seu rebuliço, preste atenção a todos os capítulos desta obra, pois farão menções a várias poesias melódicas e nostálgicas que reverenciam a cultura do Carnaval pernambucano. A partir de agora, você ficará molhado por lágrimas, melodias e muita arte.

A escolha de “Alegre Bando³” como início desta leitura veio na intenção de metaforizar a abertura deste trabalho, já que a letra retrata, para mim, a gênese de tudo, dando também as boas-vindas ao período carnavalesco, que faz parte da temática deste trabalho. Analisando a letra da música supracitada, passamos a entender como uma determinada manifestação ou um costume, neste exemplo, o Carnaval, se congrega em uma determinada sociedade a partir de um olhar. Essas compreensões são fundamentais, pois através da assimilação das cores e das características utilizadas por Edgard, conseguimos compreender de maneira mais transparente essa cultura, a vida ali existente.



Os saberes que aprendemos e as reflexões que fazemos durante a vida, requerem esforço, disciplina e muita determinação. As conexões que foram estabelecidas no conhecer de um mundo estranho, que era, para mim, o da Arte, antes da minha entrada na graduação, me fizeram pensar toda a bagagem teórica e interdisciplinar que pôde ser afluída durante esses quatro anos de muita dedicação, percalços e, além disso, muitas conquistas. Por isso, como início das palavras do meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), retomo a aula⁴ de Estética B, ministrada pela professora Maria do Carmo Nino, na qual ela fez a relação entre arte, emoção e conhecimento, ao afirmar que “arte é complexa, pois pode trazer emoção sem conhecimento, porém, com o conhecimento, se potencializa”. Isto é, através de todo aporte teórico, metodológico e experiencial que pude absorver durante todo o período no curso, farei análises que só puderam ser concretizadas com muito estudo e conhecimento artístico e que poderá ser observada a partir das próximas linhas. Este trabalho possui uma grande importância para mim, como também para a academia e para a sociedade, já que

³ Ver música na página anterior.

⁴ Ocorrida no dia 14 de junho de 2017, na disciplina de “Estética B”, ocorrida na “Áudio 4”, no Centro de Artes e Comunicação da UFPE.

apresenta revelações e análises acerca da cultura pernambucana. O meu interesse na produção deste trabalho surgiu a partir da convivência que sempre tive com a minha família. Isso me ter um acesso e proximidade muito intensa acerca do carnaval de Pernambuco, pois essa família da qual faço parte é uma das representantes desse cenário. Sendo assim, irei explicar, a seguir, como se deu o meu processo de escolha.

Primeiramente, estou me graduando no curso de Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco. No sexto período do curso, tive contato com a disciplina eletiva Pesquisa em Artes, tendo como professora e orientadora, Maria Betânia e Silva.

Nela, aprendemos como deveríamos estruturar o projeto e o que nós deveríamos fazer para escolher a temática para a produção do TCC. Lembro, então, um ensinamento dela, o qual expunha que deveríamos escolher algo que amássemos para pesquisar. A partir desse ponto de partida, o esboço inconsciente de informações começou a surgir em minha mente e, para delimitar o que gostaria de pesquisar, pensei nas possíveis expressões artísticas das quais eu gosto.

Ao analisar as técnicas, disciplinas e matérias que havia trabalhado durante toda a trajetória no curso de Artes Visuais, escolhi a fotografia, pois adoro essa arte, e ela representa um determinado momento/instante o qual fica eternizado. Após essa escolha, comecei a refletir sobre o que queria pesquisar através da fotografia. Não sou fotógrafo profissional, ainda, mas sou um admirador da arte. Fotografo minha família, meus amigos, datas comemorativas, viagens e momentos espontâneos.

Mas, afinal, o que será pesquisado? Antes de explanar o real motivo da escolha da temática, preciso descrever, de maneira sucinta, a minha relação com ela. Escolhi, como objeto de pesquisa, a minha família que possui uma tradição musical e artística que foi iniciada pelo meu bisavô, Edgard Moraes (*1904 - †1974), um dos mais renomados compositores de frevo-de-bloco de Pernambuco, além de autor das músicas “Valores do Passado” e a “A Dor de uma Saudade”. Suas músicas se tornaram verdadeiros hinos emanados pelos blocos líricos do Carnaval de Pernambuco, mais especificamente do Recife. Edgard teve, e ainda tem uma família que dá continuidade à sua arte: a música.

O “General Cinco Estrelas da Folia”, como era conhecido Edgard, deixou a sua obra como legado para a cultura pernambucana e faleceu no ano de 1974. A partir disso, sua família deu continuidade ao que ele havia deixado e, então, no ano de 1987, se formou o Coral Edgard Moraes, um grupo musical composto pelas suas filhas, netas e sobrinhas.

Esse grupo faz no ano de 2017, trinta anos de existência. O Coral, além de reviver os frevo-de-bloco dos antigos carnavais do mestre Edgard, também traz para os palcos as obras de compositores da nova geração do frevo. Vale ressaltar que sou bisneto de Edgard Moraes e, também, quero fazer ainda mais parte dessa história através deste trabalho.

Com isso, irei unir as Artes Visuais com a Música em meu TCC. Como o Coral Edgard Moraes completou trinta anos de carreira em 2017 e, através de discussões com professores, familiares e amigos a respeito de qual decisão tive que tomar para a escolha do que pesquisar em meu TCC, fiz uma análise fotográfica a fim de capturar as sensações e os momentos do Coral Edgard Moraes para o Carnaval de Pernambuco. Além da importância para mim, este TCC possui uma importância muito significativa para o campo acadêmico. Através da análise bibliográfica e documental⁵ dos periódicos CAPES, das obras que constam no sistema de bibliotecas da UFPE, de artigos em sites de eventos⁶, congressos e simpósios relacionados às Artes Visuais, à Música e à Educação, além das *home pages* da *SciELO* e do *Google Acadêmico*, evidenciei a importância deste trabalho.

Nessa pesquisa, foram feitas buscas através de palavras-chaves, a exemplo de “grupos carnavalescos”, “carnaval de bloco”, “frevo-de-bloco”, “fotografia de carnaval”, “sensações no carnaval”, “carnaval no Recife”, “mulher no carnaval”, “Edgard Moraes” e “Coral Edgard Moraes”.

Depois, foi encontrado um vasto material relacionado⁷ aos termos dispostos anteriormente, tais como o frevo-de-bloco, fotografia e o carnaval foram um dos assuntos mais encontrados. Através disso, percebo que esta pesquisa poderá levar para a academia um material bem servido sobre a cultura popular local, tendo como base o Coral Edgard Moraes.

Um dos artigos encontrados tem o Coral Edgard Moraes como tema principal. É o da teórica Alice Alves, intitulado “O Coral Edgard Moraes e o protagonismo feminino no Frevo-de-Bloco”, publicado no XIX REDOR. Alves (2016) traduz um pouco da história do Coral, bem como um dos temas centrais que serão abordados neste trabalho, o qual foca na questão do protagonismo feminino na área em que atuam.

Além disso, a importância social do meu trabalho é contribuir para uma ampliação e acesso à trajetória de um grupo artístico que faz parte da história de Pernambuco e que está diretamente

⁵ Realizada entre os períodos de outubro de 2016 e setembro de 2017.

⁶ A exemplo dos anais do Congresso da Federação de Arte-Educadores do Brasil (CONFAEB), da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (ANPED) e do Encontro Internacional da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre Mulher e Relações de Gênero (REDOR).

⁷ Dentre eles: Kossoy (1989), Fabris (2011), Fonte Filho (1999) e Silva (1998), por exemplo.

vinculado à arte e cultura, já que assuntos como esse devem ser cada vez mais abordados para o enriquecimento e conhecimento da população, lembrando que o Carnaval é uma festa popular e histórica do Recife.

Por fim, a abordagem metodológica escolhida para a construção deste trabalho foi a do tipo *a/r/tográfica*. Segundo os teóricos Belidson Dias e Rita L. Irwin em sua obra “*A/r/tografia como Metodologia e Pedagogia em Artes: uma introdução*”, afirmam que “o ponto crítico da *a/r/tografia* é saber como desenvolvemos inter-relações entre o fazer artístico e a compreensão do conhecimento” (DIAS; IRWIN, 2013, p. 24). Corroborando a afirmação dos teóricos, posso definir que este trabalho foi produzido através do viés da *a/r/tografia*, em que pude externar meus conhecimentos como educador, artista e pesquisador.

Foram também utilizadas pesquisas bibliográficas (teóricos de Arte), análise documental (fotos, registros escritos e depoimentos) e pesquisas exploratórias. Nesta última, é importante mencionar que fiz uma série de questionários e entrevistas com pessoas específicas, as quais fazem parte do Coral Edgard Moraes, o qual serviu como mola propulsora para que meu trabalho pudesse ser construído, pois, através das minhas vivências relacionadas à temática deste TCC, fiz pontes com os teóricos escolhidos.

Os questionários foram realizados durante os períodos do Carnaval com as oito integrantes do Coral Edgard Moraes para conhecer e saber um pouco mais dos seus perfis e, além disso, compreender algumas inquietações, anseios e realizações. Já na etapa das entrevistas, escolhi três integrantes do Coral para detalhar mais um pouco informações e histórias. O critério de escolha foi baseado nas faixas-etárias e na relação delas com Edgard Moraes. Neste caso, escolhi, a sua filha (Inajá Moraes, mais conhecida como Naná), sua neta (Valéria Moraes) e sua bisneta (Wanessa Nayara), cada uma pôde desenvolver narrativas que muito contribuiu para composição e justificativa deste TCC. Além dessas, foram entrevistados o maestro do Coral Edgard Moraes, Marco Cézar, e outra filha de Edgard, Yara Moraes. Esta última cuida do acervo do compositor.

Com relação as minhas produções, vale ressaltar que fiz fotografias durante o período da pré-produção, produção e pós-produção do Coral no Carnaval do ano de 2017. Das quase 7.320 fotos tiradas, selecionei 55 imagens para compor o trabalho a partir de dois critérios: capturas das sensações e emoções do grupo durante os momentos, até então, referenciados, e o outro critério foi a partir de como se dá o processo de ensino-aprendizagem dos componentes do grupo. Assim sendo, as produções artísticas feitas por mim serão apresentadas e analisadas conforme todo o material pesquisado e coletado neste TCC.

O objetivo geral que foi traçado para composição desse trabalho foi investigar como se dão os momentos e sensações dos integrantes do Coral Edgard Moraes para o Carnaval. Além desse, os objetivos específicos foram capturar, através da fotografia, momentos do Coral na pré-produção, produção e pós-produção do Carnaval pernambucano; analisar as imagens capturadas, bem como depoimentos dos participantes do Coral Edgard Moraes; e, por fim, refletir sobre o meu processo de produção poética no qual registram os momentos do Coral.

Este trabalho está dividido da seguinte forma: na introdução, como você pôde observar, houve uma breve apresentação a respeito do que se trata este Trabalho de Conclusão de Curso com as justificativas e abordagens metodológicas escolhidas para a realização da pesquisa. Em seguida, desenvolvo um diálogo com o referencial teórico que me ajudou a discutir e analisar os estudos relacionados à Arte, Imagem e Fotografia, eixos centrais. Adiante, no segundo capítulo, adentro nas características e conceitos a respeito da tradicional festa do Carnaval de Pernambuco, dando um enfoque em uma das suas maiores manifestações, o frevo, além de citar alguns nomes que fazem parte do Carnaval do estado, a exemplo de Edgard Moraes. No terceiro capítulo, trago uma breve história e apresentação de personagens que fazem parte do Coral Edgard Moraes, além disso, como forma de finalização do processo, apresento o meu olhar capturado na pesquisa feita fotograficamente para a realização deste trabalho. Por fim, nas considerações finais teço reflexões sobre todo o trajeto percorrido e as possíveis descobertas e identificação de novos caminhos a trilhar.

2. RECORDAR É VIVER, TUDO EM FIM QUE PASSOU

Recordar é viver⁸

*“Ao som dos violões
A mocidade alegre sempre a cantar
A nossa canção que faz o coração
Sentir uma vontade de chorar
Ao relembrar os velhos Carnavais
Que não voltarão jamais*

*Recordar é viver
Tudo em fim que passou
Eu não posso esquecer
Quem saudade deixou
Dentro do meu coração
Que hoje vive a sofrer a recordação”.*

Edgard Moraes

“Voltada ao passado, as letras dele sempre tinham esse lance de retratar o passado. Ele era muito sensível, era emoção pura”.

Inajá Moraes⁹

*“Quando começa a música, ele fez para recordar o que passou, entendeu?
Relembrando o que ele fez”.*

Yara Moraes¹⁰

⁸ Gravada no ano de 1963.

⁹ Filha de Edgard Moraes, em entrevista concedida a mim no dia 26/10/2017.

¹⁰ Filha de Edgard Moraes, em entrevista concedida a mim no dia 24/10/2017.

Por que é tão importante puxar da memória aquilo que passou? Na obra “Memória e Identidade”, o teórico Joël Candau afirma que “a memória é, acima de tudo, uma reconstrução continuamente atualizada do passado, mais do que uma reconstituição fiel do mesmo” (CANDAU, 2012, p. 9). Muitas vezes, precisamos remontar aquilo que já aconteceu ou algo que foi absorvido durante anos de trabalho e história, e essa volta ao passado é feita através de uma reconstrução de outrora através das lembranças e da memória, e não de forma exatamente fidedigna. O novo só existe por conta de um início, por vezes de uma tradição, e assim vão sendo criadas novas significações e ressignificações de costumes e ideias.

Tive muitos ensinamentos e aprendizados durante o meu período de discente no curso de Artes Visuais que acredito que levarei para o resto da minha vida. Então, neste momento, vejo a importância de compartilhar um pouco mais dessas experiências científicas, acadêmicas e sentimentais de tudo aquilo que passou, pois como a própria música diz: “Recordar é Viver”!



2.1. Arte, o que é e o que entendo por isso?

Se eu fosse uma obra de arte seria uma pintura surrealista como a de Dalí porque representa uma viagem além do real e cheia de imaginação. A arte é algo subjetivo, que vem de dentro, vem da alma. Para mim, arte são sensações, desejos e medos que podem ser retratados através de uma dança, um filme, uma escultura, uma pintura, um desenho, uma fotografia, uma música, um figurino, um objeto, um livro, um poema, um gesto, enfim, arte é um *mix* de sensações. Esse meu pensamento tem uma estreita relação com o que diz Cláudio F. Costa em “O que é ‘arte’”, ao afirmar que a “arte é um meio de expressão do mundo interior das emoções, da mesma forma que a ciência é um meio de representação do mundo exterior” (COSTA, 2009, p. 196).

As artes têm poder de convencimento no que necessita ser mostrado, seja pela forma de como é apresentada, como de possíveis questionamentos que o público irá fazer. Acredito que o papel do artista na construção de sua obra é importante pelo fato de o processo de criação ser baseado em sentimentos e pensamentos. Sobre esse convencimento e entendimento da arte, Solange Utuari e outros afirmam na obra “Arte por toda parte” que:

Para compreender a arte, precisamos nos deixar levar pelo seu teor ético, pelo que ela nos provoca, e entrar no universo dos sentimentos, pensamentos e sensações que ela nos propõe, desprovidos de respostas esquematizadas e verdades preestabelecidas. Conhecer arte é observar, sentir e nos permitir descobrir o inesperado (UTUARI et al, 2016, p. 14).

Repensando o exposto, a arte afeta o público de maneiras múltiplas. Seja de forma que o agrade ou que o afaste. De alguma maneira, o público criará um discurso, mesmo que involuntariamente, a partir da leitura de obras de artes, pois esses experimentos estéticos e artísticos o afetam de alguma forma. O mais interessante nesse processo é poder construir reflexões imagéticas e provocadoras no público, tendo aí, o artista, papel fundamental em suas ações e planejamentos do seu trabalho. Sobre isso, Jacques Leenhardt no seu texto “O crítico de arte em obra” explana que “se o artista deve deixar um campo de liberdade à crítica, é porque ele deve também permitir ao espectador da obra de fazê-la viver nele, de fazer viver para si a obra que lhe é proposta” (LEENHARDT, 2001, p.115). Mediante tais elucidações, o artista trabalha na sensibilização de sua arte e comove o expectador, sendo este último, como consequência, criador de subjetividades e opiniões.

Ainda sobre o papel e a poética do artista na propagação de sua arte, o teórico Julio Plaza em sua “Arte e Interatividade: autor-obra-recepção”, constrói uma compreensão que torna mais transparente o entendimento a respeito do pensamento artístico:

o artista se interessa por uma nova forma de comunicação em ruptura com o contexto mass-midiático e unidirecional, uma tendência que procura a participação do espectador para a elaboração da obra de arte, modificando, assim, o estatuto desta e do autor. Por outro lado, a tendência que insiste mais na produção que no produto e tenta, portanto, desconstruir o processo criativo. Assim, a teoria associada com as tecnologias da comunicação permite aos artistas tornar perceptíveis os três momentos da comunicação artística: a emissão da mensagem, sua transmissão e sua recepção (PLAZA, 1990, p.11).

A interatividade pela qual o autor do excerto disserta, se corrobora com a questão que diz respeito aos processos de criações artísticas e revela que o público tem muita influência nisso. Ou seja, o expectador faz papel imprescindível na formação de uma obra de arte, pois a partir da mensagem que o artista induz ou provoca, este público capta tal comunicação ou não e há, como consequência uma recepção. A partir disso, pode-se afirmar que o produto final do artista não é somente aquilo que, normalmente, receber maior atenção no caso a obra final, porém, o período de criação e produção desta obra deve ser levado em conta também, além da recepção e interação do público com a obra em si. Acredito que todos esses aspectos constroem uma obra de arte.

Sabe-se que o artista constrói através de suas produções, visualidades e não podemos esquecer que um dos mais importantes meios que comunica, interage e discute experiências

estéticas artísticas e visuais, são as imagens, que segundo o teórico Jacques Aumont em seu “A Imagem”, disserta:

As imagens são feitas para serem vistas, por isso convém dar destaque ao órgão da visão. O movimento lógico de nossa reflexão levou-nos a constatar que esse órgão não é um instrumento neutro, que se contenta em transmitir dados tão fielmente quanto possível mas, ao contrário, um dos postos avançados do encontro do cérebro com o mundo: partir do olho induz, automaticamente, a considerar o sujeito o que utiliza esse olho para olhar uma imagem, a quem chamaremos, ampliando um pouco a definição habitual do termo, de espectador (AUMONT, 1993, p.77).

Ainda sobre esse assunto, Valdir Adilson Steinke em sua obra “Imagem e Geografia: o protagonismo da ‘fotogeografia’” afirma que a imagem,

pode ser entendida como uma das mediações do homem com o seu mundo, pois as imagens apresentam e representam o mundo acessível e inacessível pela tradução dos códigos capazes de decifrar eventos. E isso ocorre de forma ‘mágica’ e tal ‘magia’ é essencial para o entendimento das mensagens imagéticas, pois pela imagem se explana de forma extraordinária (STEINKE, 2014, p.46).

Acredito que o papel da imagem é mostrar as experiências visuais, sejam elas acessíveis ou inacessíveis, pois trazem mensagens e a partir disso, o espectador passa a decodificar essas informações de várias maneiras. O olho é uma ferramenta extremamente fantástica e importante na consolidação e apreensão das experiências imagéticas e visuais, só não a única. Temos vários outros sentidos e, a partir das experiências, a construção de significado das visualidades torna-se mais “consistente”.

Não somente, aqueles que veem com os olhos, biologicamente, criam suas imagens, mas também os cegos, por exemplo, que formam a sua imagem a partir da interação com o meio em que está inserido. Logo, acredito que o papel da imagem é fundamental na construção do saber, pois corrobora no conhecimento do ser, auxiliado pelas experiências visuais adquiridas. Sejam as imagens concretas, figurativas, abstratas ou ideológicas, elas fazem parte do campo das visualidades e, diante disso, em “Lendo Imagens”, Alberto Manguel enfatiza que:

Sem dúvida, para o cego, outras formas de percepção, sobretudo por meio do som e do tato, suprem a imagem mental a ser decifrada. Mas, para aqueles que podem ver, a existência se passa em um rolo de imagens que se desdobra continuamente, imagens capturadas pela visão e realçadas ou moderadas pelos outros sentidos, imagens cujo significado (ou suposição de significado) varia constantemente, configurando uma linguagem feita de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abarcar e compreender nossa própria existência (MANGUEL, 2001, p.21).

Como o autor acima afirmou, pode-se compreender que as percepções das imagens tanto para o cego quanto para aqueles que podem ver, criam significações e realçam percepções. A partir

disso, a importância da imagem na interpretação e leitura dos fatos, casos e acasos, criam significações a partir das experiências estéticas.

Para um cego, por exemplo, a utilização de seu tato, criará interpretações múltiplas ao interagir com uma obra de arte escultórica ou, até mesmo, a utilização de sons na obra de arte, pois aguçarão outros sentidos e, a partir disso, a imagem mental, criada por este indivíduo se refletirá na sua subjetividade e opinião a respeito das experiências estético-artísticas. Já para os que veem biologicamente, se por acaso, observam uma foto de Sebastião Salgado, criam diversas inter-relações, sejam elas a partir de seu próprio repertório imagético ou, até mesmo, na busca do entendimento da imagem apresentada a fim de declarar algo sobre o observado. Evidentemente, ambos, cegos e videntes, atribuirão sentidos e significados múltiplos a partir de seus repertórios culturais, mesmo se os sentidos aguçados foram distintos.

Sabe-se que a interpretação de uma foto para cada indivíduo detém bastante subjetividade. Para mim, diante da foto a seguir, evidencio beleza pela composição, mesmo representando algo feio. Neste sentido, este último adjetivo, é justificado pela situação em que os corpos se apresentam, além dos olhares distantes, secos e sem perspectiva. A partir disso, passamos a pensar na existência do homem, nos colocando no lugar desses indivíduos que, conforme a imagem abaixo e a descrição representam, foram refugiados e sofreram por diversos motivos. Um dos papéis da arte é esse, retratar e fazer com que o expectador pense.



Refugiados no campo de Korem, na Etiópia (1984)
Fonte: SALGADO (1968)

A partir disso, adentrarei na fotografia, pois a sua participação neste trabalho é/foi crucial para um melhor entendimento da temática em questão. Essa arte que é famosa por retratar momentos e eternizá-los ao longo das décadas, transparece sujeitos e seus comportamentos, lugares e seus costumes, além de, muitas vezes, manipulações, montagens e representações do abstrato que fazem com que o espectador se afete na busca e no entendimento da arte proposta.

2.2. Fotografia: funções e características

A fotografia, conforme o teórico Boris Kossoy, em seu “Fotografia & História”, tem o “papel fundamental enquanto possibilidade inovadora de informação e conhecimento, instrumento de apoio à pesquisa nos diferentes campos da ciência e também como forma de expressão artística” (KOSSOY, 1989, p. 25). Tendo este pensamento, a fotografia é uma arte multifacetada, pois consegue fazer parte de diversos eixos que estão interligados ao homem. É importante avaliar que a fotografia traz informação, conhecimento e, além disso, documenta fatos e causos que perpassam determinado momento histórico.

Ainda a respeito da fotografia como ferramenta e auxílio em pesquisa, o teórico Ivo Canabarro, em seu artigo “Fotografia, história e cultura fotográfica: aproximações” realiza uma reflexão da percepção imagética na sociedade quando traz à tona que a fotografia

é um produto social e cabe ao historiador perceber como as imagens constituem uma certa maneira discursiva de colocar em cena questões e fragmentos da história, percebidos no encaixe de uns documentos com os outros na tentativa de se entender sua forma evolutiva e, ao mesmo tempo, descontínua (CANABARRO, 2005, p.24).

Corroborando ao pensamento de Canabarro, o papel da fotografia na história se fomenta na própria construção social e evolutiva dos fatos. Os agentes participantes da produção de uma determinada fotografia acabam por eternizar momentos e, num futuro, esses documentos podem vir a ser pesquisados por outros indivíduos, tendo esses últimos o papel de criar relações entre o passado e o presente. Ou seja, a produção de um estimula o outro, visto que este estímulo via fotografia, permite estabelecer uma relação entre o passado e o presente (o que aquele primeiro fez e o que o segundo faz a partir do primeiro).

Bela Feldman-Bianco e Míriam L. Moreira Leite, em seu “Desafios da Imagem”, afirmam que as “fotografias apresentam o cenário no qual as atividades diárias, os atores sociais e o contexto sociocultural são articulados e vividos” (LEITE; FELDMAN-BIANCO, 1998, p. 199). Um *mix* de

conexões, interpretações e realidades distintas é representado através da foto e as documentações trazidas nelas refletem bastante o olhar singular do fotógrafo com a sua criação. Por exemplo, se pensássemos em um show com plateia lotada e muitas pessoas do público tirassem fotos da banda que estivesse se apresentado no palco, poderíamos observar detalhes diversos e ângulos distintos em cada uma das fotos tiradas. Ou seja, muitas vezes a foto é construída pelo olhar do artista, do momento, do foco, do tipo da lente, do enquadramento e da sensibilidade no momento do disparo. Sim! Mas como saber o momento exato do disparo? O que devo escolher como foco na hora de tirar uma foto? Qual seria a melhor técnica? Qual lente devo usar? Qual luz aproveitar?

O fotógrafo, indivíduo detentor do que será representado em sua arte, possui, através do visor da câmera, sua individualidade, subjetividade, a fim de informar e concatenar fatos através da sua escolha. Sobre isso, o teórico Jeremy Webb na obra “O design da fotografia” disserta que “ao usarem o visor de forma consciente e eficaz, os fotógrafos podem criar imagens fortes e convincentes que emolduram o mundo de maneiras incomuns. Além disso, eles permitem que o espectador entre em contato com um assunto conhecido por meio de uma nova perspectiva [...]” (WEBB, 2014, p.12). Ainda na mesma perspectiva, na obra “A fotografia”, Antônio Arcari informa que o ponto de vista do ato fotográfico “será, pois, escolhido em conformidade com aquilo que queremos dizer, as informações que queremos dar, as opiniões que queremos exprimir” (ARCARI, 2001, p.53). Relacionando as opiniões desses dois últimos teóricos, acredito que muitas vezes o fotógrafo, ao escolher determinado ângulo ou ponto de vista, acaba por informar mundos, ora conhecido pelo espectador, ora totalmente desconhecido. O importante nesta temática é desenvolver compreensões que mostram o quanto um disparo, uma escolha, um momento passa a estabelecer conexões e saberes a partir da escolha do fotógrafo. Logo, volto a enfatizar o papel e a importância do fotógrafo, pois este profissional acaba por criar visualidades que atingem de várias maneiras o público receptor.

Erivan Morais de Oliveira em seu artigo “Da fotografia analógica à ascensão da fotografia”, relata que a fotografia foi um dos avanços mais importantes no mundo, surgido em meados da primeira metade do século XIX, trouxe grandes contribuições para vários campos sociais e científicos (OLIVEIRA, 2006). Ainda sobre isso Annateresa Fabris na obra “O desafio do olhar” também afirma que “o surgimento da fotografia propôs uma série de desafios à prática artística tradicional, desde a redefinição dos conceitos de arte e artista até a disputa de um mercado cada vez mais interessado na verossimilhança que o novo meio podia proporcionar numa escala até então desconhecida” (FABRIS, 2011, p. 17).

Depreende-se, então, que desde o início da criação da fotografia, muitas polêmicas haviam sido levadas à tona, pois debates a respeito da substituição de algumas artes a exemplo da pintura e do desenho pela fotografia cresceram. Porém, com o tempo as realizações e absorção de conhecimento do próprio homem, favoreceram no entendimento de que mesmo a fotografia traduzindo a realidade, a mais verídica possível, nunca deveria ser estereotipada como uma arte maior que as anteriores citadas. Todas as artes possuem suas funções, objetivos e não devem ser legitimadas como arte melhor, maior ou menor, mas sim, artes diferentes.

Sobre as características e funções da fotografia, Dante F. C. Reis Júnior na obra “Aspectos históricos da fotografia e realizações em Geografia” afirma que a foto possui cinco funções, são elas: arquivar, como o próprio autor afirma, o papel de “documentar o mundo”; ordenar, a partir de uma categoria ou certa “lógica”, seja ela por composição, tempo ou quando foi concebida; modernizar os saberes, que no campo científico, por exemplo, traz o objeto de estudo “mais perto” do sujeito em que pesquisa; ilustrar, ao converter experiências táteis em visuais, por exemplo; e por fim, informar, o representado (REIS JÚNIOR, 2014). Através do entendimento dessas funções da fotografia, fica ainda mais compreensível o papel dela. Ao entendermos que esta arte arquiva, ordena, moderniza saberes, ilustra e informa eventos, torna-se ainda mais justificável a escolha deste artifício para a composição e criação deste TCC.

Com isso, Rita Irwin em seu “A/r/tografia: uma mestiçagem metonímica” explicita que

as artes têm aberto uma nova gama de possibilidades na construção de significados que, do contrário, teria se tornado rígida. [...] pesquisadores da área da educação estão fazendo experiências com diferentes formas de coletar, apresentar e representar dados de pesquisa e revendo as suas próprias investigações (IRWIN, 2013, p.126).

Compreendendo as teorias apresentadas, sendo finalizada por essa de Irwin, até então, é imprescindível entender que a partir da abordagem metodológica trazida neste trabalho, a a/r/tográfica, ressaltamos que a criação de significados através da arte tem proporcionado muitas construções de pensamento e ideologia. Sendo assim, conforme a abordagem metodológica se baseia, trago e articulo neste trabalho meus ideais artísticos (fotografias), científicos (pesquisas) e educacionais (nos saberes construídos e nas reflexões poéticas das minhas produções) como fios condutores da investigação.

3. VEM CARNAVAL DIVINAL, TUA ALEGRIA ESPALHAR

Carnaval Divinal¹¹

*“Quando chega a folia querida
O meu sofrer faço esquecer
Pois é bem amarga a vida
Somente a folia é que me traz prazer*

*Vem Carnaval Divinal
Tua alegria espalhar
Com foliões em geral
Que vivem loucos de saudade
Sempre a te esperar”.*

Edgard Moraes

“Letra retrata a chegada do carnaval e, também representa, a espera para que o carnaval chegue logo, se aproxime, a ansiedade de saber como será. É uma saudade eterna e uma sensação boa de que o carnaval está chegando”.

Valéria Moraes¹²

¹¹ Gravada no ano de 1976.

¹² Neta de Edgard Moraes, em entrevista concedida a mim no dia 05/11/2017.

Agora, faz-se necessário entrar no ambiente carnavalesco. Falar de Carnaval é criar e observar laços da cultura do povo que perpassa décadas de folia, animação e tradição, pois as músicas são contagiantes e as danças, motivadoras de gestos e significações. Vejo o carnaval de Pernambuco como esse supracitado por Edgard Moraes, um “Carnaval Divinal”. Na chegada desta manifestação, todos param para curtir, relaxar e aproveitar a folia de momo, cada qual com seus gostos e desgostos. Neste momento, então, vamos adentrar mais no que se refere a essa festa, sem esquecer, é claro, de uma das maiores riquezas culturais existentes nesse território, o frevo.



Os teóricos Maria Alice Amorim e Roberto Emerson Câmara Benjamin, em seu livro, “Carnaval: cortejos e improvisos”, definem que o Carnaval: “é uma festa plural que ocorre em variados espaços e na duração dos seus três dias” (AMORIM; BENJAMIN, 2002, p. 27). No Brasil, segundo Carvalho, Mota e Barreto (2000, p.20) “Pernambuco se diferencia dos outros estados no quadro cultural das manifestações populares, sendo identificado como a terra do frevo e do maracatu”.

Na mesma linha de pensamento, o escritor, José Carlos Sebe, em seu “Carnaval, carnavais”, explica essa questão do pluralismo trazido nessa festa com relação à música:

O ritmo musical pode ser um dos elementos justificadores do pluralismo carnavalesco. Há um carnaval com base no samba, outros na marcha, no frevo, no maracatu, nos trios elétricos, e estas formas de “ritmos carnavalescos” espelham especificidades regionais que se confrontam com muitas tendências universalistas (SEBE, 1986, p. 78).

Percebemos, então, que esta comemoração é uma festa plural que congrega uma série de ritmos, tribos, vestimentas, tradições, agremiações e manifestações que copulam no cerne dessa festa. A participação dos foliões, que, encorajados pelos movimentos artísticos e culturais, aproveitam os três dias de folia como se não houvesse amanhã, são levados a vivenciar essa festa, que é caracterizada pelo seu multiculturalismo, e que acaba por abranger e identificar desejos e anseios em seu público (ou grande parte dele).

No caso específico do Carnaval de Pernambuco, em particular da cidade do Recife, o Carnaval apresenta características peculiares que o tornam referências em sua diversidade cultural. Nesse sentido, desde a gestão do prefeito João Paulo (2001), o carnaval em Recife adotou a

nomenclatura de “carneval multicultural”. Essa nomenclatura se refere à multiplicidade de rituais, festejos, folguedos, agremiações existentes no Estado de Pernambuco que se reúnem nesse período específico.

Sebe (1986) identifica o “pluralismo carnavalesco” por ser uma festa plural da qual fazem parte várias tribos, porém, são cometidas algumas injustiças no que diz respeito a valorização do artista da terra. Escrevo isso, pois, muitas vezes, as políticas culturais e econômicas “dão vez” àqueles artistas que não têm uma tradição na festa e são importados de outras regiões, ganhando espaço frente aos artistas conterrâneos. Nada contra a vinda desses artistas fazerem parte do Carnaval. No entanto, não sou de acordo com a falta de valorização do artista que é da terra pelas instituições municipais e estaduais.

Para Sebe (1986, p.76), “pode-se dizer que o carnaval brasileiro, bem como as demais manifestações de cunho popular, forma um imenso laboratório onde também se processam as transformações sociais ocorridas no país”. Relativizar as festas populares, a exemplo do Carnaval, uma festa de cunho tradicional, com as transformações sociais ocorridas no país, congrega vários informes. Por exemplo, os indivíduos que fazem parte dessa festa, muitas vezes, estão nela por terem oportunidade de participar de uma celebração que é gratuita, oferecida pelos governos estaduais e municipais da região. Outro exemplo pode ser percebido nos trajes utilizados pelos foliões que muitas vezes satirizam e criticam, de forma criativa, problemas sociais, políticos e econômicos vivenciados em seu cotidiano coletivo e individual.

Muitos produtores culturais, donos de estabelecimentos comerciais e casas de shows acabam por introduzir um “Carnaval privado”, com artistas que não são da terra, como forma de criar barreiras entre aqueles foliões que podem, ou não, se “misturar” para curtirem a “mesma folia”. Isso influencia diretamente na desvalorização do artista da terra, que encontra dificuldades para se firmar no mercado e que, muitas vezes, depende, unicamente, de suas apresentações nesse período.

É importante trazer essa problematização a respeito da desvalorização do artista local, pois o Coral Edgard Moraes é um grupo dos artistas locais que, muitas vezes, sofre essas injustiças. Nas entrevistas, realizadas para esse estudo, podem ser percebidos alguns incômodos trazidos nos relatos das participantes do grupo:

“São muitas as dificuldades, como para todo grupo, tem que lutar muito para ser reconhecido, pois dão mais valor aos que vem de fora”. **Isis Moraes**¹³

¹³ Indagações da participante do Coral Edgard Moraes, através de questionário aplicado por mim durante o período carnavalesco do ano de 2017.

“A dificuldade é a gente batalhar em busca de patrocinador, divulgação e de ter um espaço mais aberto para que a gente possa conseguir alguma coisa que venha beneficiar sempre o coral quando se trata de apresentações extra, viagens, o grupo é grande, passagem, estadia, eu sei que isso encarece um pouco, mas para divulgarmos precisamos ter jogo de cintura e a gente tenta fazer tudo isso”.

Inajá Moraes¹⁴

Segundo Candau (2012, p.59-60):

Sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece. Não produz mais do que um sucedâneo de pensamento, um pensamento sem duração, sem a lembrança de sua gênese que é a condição necessária para a consciência e o conhecimento de si.

Por outro lado, associando os depoimentos à citação de Candau, seria importante reverter esse discurso das problemáticas que as participantes trazem em seus relatos. Claro, não se pode deixar de mencionar que existem dificuldades na busca de patrocínio e na melhor divulgação, além da falta de um maior respeito por parte de algumas instituições que contratam o grupo para as apresentações, sem dar as devidas estruturas possíveis. Porém, o grupo galgou anseios e ainda continua na ativa nesses trinta anos de carreira. Se o Coral não fosse tão importante e/ou reconhecido para a cultura e para o seu público, já teria sido esquecido.

3.1. É Frevo! É Frevo! É Frevo!

Pernambuco possui várias singularidades, dentre elas, um Patrimônio Imaterial da Humanidade, considerado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), no ano de 2012. É ele mesmo, o Frevo que conforme o teórico Leonardo Dantas Silva em seu “Blocos Carnavalescos do Recife: origens e repertório” afirma que esse gênero musical

tem sua origem no repertório das bandas militares em atividade na segunda metade do século XIX no Recife. O maxixe, o tango brasileiro, a quadrilha, o galope e, mais particularmente, o sobrado e a polca, combinaram-se, fundiram-se, dando como resultado o frevo, criação do carnaval do Recife [...] (SILVA, 1998, p.16).

Carvalho, Mota e Barreto (2000, p.20), por sua vez, afirmam que

¹⁴ Indagações da participante do Coral Edgard Moraes, através de questionário aplicado por mim durante o período carnavalesco do ano de 2017.

Dentre as manifestações folclóricas de Pernambuco, o frevo é o grande anfitrião, destacando-se pela sua força, sua alegria, sua resistência e pela sua grande magia, de ritmo inigualável, capaz de arrastar multidões e cair no passo, formando, assim, uma verdadeira massa humana compacta, num só pensamento e numa só ação...

Ainda na mesma perspectiva, Carlos da Fonte Filho em seu “Espetáculos populares de Pernambuco”, explana que o frevo, ritmo ardente, pulsante, enérgico e elétrico, tem se caracterizado por ser um gênero empolgante que toca nas pessoas pelo som vibrante e alegre. Além do mais, para sentir o frevo é necessário deixar o corpo ser levado pelo passo rasgado e estar disponível para que a música flua no seu corpo, ou seja, um convite para a diversão, alegria e prazer (FONTE FILHO, 1999). É importante também evidenciar os primeiros resquícios da palavra Frevo na história que como o próprio Fonte Filho (1999, p.198) afirma:

A palavra frevo nasceu da linguagem simples do nosso povo e vem de ferver (que as pessoas pronunciam “frever”). Significa fervura, efervescência, agitação. A primeira referência a ela na imprensa foi no Jornal Pequeno, na edição de 09 de fevereiro de 1907, data em que passou a ser comemorado o Dia do Frevo.

O frevo, gênero musical que possui mais de cem anos, ferve e domina e Sebe (1986, p. 86) afirma que

O frevo como gênero musical dominante no carnaval pernambucano (e com crescente adesão no sul do país) é fruto da observação de membros da elite local que, ao depararem com um ritmo tão alucinante, usavam a palavra designativa *ferver*, aludindo à sua crescente ebulição. Popularmente o tal ferver passou a *frevê*, que acabou por determinar a palavra *frevo*.

Destacamos então, que este ritmo pernambucano, possui muita riqueza cultural e histórica. Tendo como ápice a época Carnaval, o frevo possui sua origem na congregação de vários outros ritmos e que, a partir disso, pôde conectar várias expressões e tornar esse gênero conhecido por sua característica vibrante, ardente e contagiante. Essa expressão artística muito me contagia, primeiramente por ter, no seio familiar, muitas vivências que me remetem a esse tipo de música. Inclusive no frevo-de-bloco, um dos tipos de frevo, que em breve, será detalhado com mais ênfase neste trabalho.

Ainda sobre as características do frevo, a pesquisadora Carmela Oscanoa de Cárdenas no seu livro “O uso do folclore na educação”, elucida que esse ritmo possui um alto grau de comunicabilidade, pois sua música contagia qualquer pessoa que, ao escutar, se envolve. Diante disso, a autora enfatiza que o frevo é considerado uma dança de multidão, pois todos os povos,

classes, gêneros e gostos, se confundem e se fundem ao escutar e dançar a música. Isso pode ser materializado quando pensamos no Carnaval pernambucano (CÁRDENAS, 1981).

Em “Frevo para aprender e ensinar”:

O carnaval é momento no qual é possível ver multidões aglutinadas fervendo. Nessa ocasião, ouvindo e cantando frevos, surgem passistas com e sem sombrinhas na mão, com e sem as roupas tornadas típicas na década de 1970, traçando tesouras e desafiando a gravidade e os limites do próprio corpo (VICENTE; SOUZA, 2015, p.27).

O Frevo possui uma energia envolta das manifestações artísticas e culturais que ali se envolvem e se culminam. A efervescência que percebo nas folias de momo, nas prévias carnavalescas e eventos tratantes da cultura carnavalesca em Pernambuco, mais especificamente em Recife, desenvolvem cada vez mais o entusiasmo de um povo que se diverte, emociona e se coloca na alegria da festa durante essas celebrações. No frevo, as grandes orquestras de rua conquistam milhares de foliões e apreciadores do passo rasgado, ardente e hipnotizante; já com os blocos líricos, a questão da beleza das melodias, das cores estéticas das indumentárias, o coral e a orquestra em sintonia, bem como, o cortejo que essas manifestações se desdobram, conquistam e envolvem muita gente.

O Frevo é dividido em três tipos. São eles: frevo-de-rua, frevo-canção e frevo-de-bloco. Entender as nuances de cada um desses tipos é importante, pois tornará o entendimento deste trabalho, melhor, além do conhecimento a partir dessa cultura.

Cassoli, Falcão e Aguiar (2007) caracterizam o frevo-de-rua como um gênero instrumental, tendo como característica principal, arranjos enérgicos e robustas orquestrações que podem conter em torno de trinta e seis integrantes distribuídos em instrumentos diversos a exemplo de saxofones, trombones, tubas, tambores, surdos e pandeiros. Um dos principais compositores do frevo-de-rua foi Levino Ferreira (*1890 - †1970) que compôs músicas como “Último Dia” e “Mexê com Tudo” que colocava e ainda coloca o povo para se esbaldar. Já o frevo-canção, traz introduções e encerramentos semelhantes ao frevo-de-rua, porém, há a adição de um intérprete, que pode ser um cantor ou cantora. As temáticas trazidas nas letras destes frevos possuem, em sua maioria, questões relacionadas ao poder que o frevo tem, sua qualidade e, além disso, crônicas do cotidiano são utilizadas. Alguns compositores de frevos-canções são: Luiz Bandeira, Nelson Ferreira, Antônio Maria, J. Michiles, Carlos Fernando e Capiba.

Não podemos esquecer dos intérpretes que se destacam nesta modalidade:

Nomes como Nerize Paiva, Méves Gama, Doris Sandra, Ivanildo Silva, Wilson Duarte, Jô Gomes, Expedito Baracho, Nono Germano e Lenine, são para citar alguns. O maior deles é Claudionor Germano [...]. Ainda criança, ele dividiu o palco do Teatro de Santa Isabel (que fica no centro do Recife) com Orlando Silva. *Crooner* de diversas orquestras, já gravou

mais de trinta discos dedicados ao frevo, consagrando-se como o principal intérprete de obras de grandes compositores, como Capiba e Nelson Ferreira (CASSOLI; FALCÃO; AGUIAR, 2007, p.60).

Como podemos observar os diferentes olhares de vários críticos, teóricos, estudiosos e autores desta área nos ajudam a ampliar o entendimento sobre o tema. No próximo tópico explanarei o terceiro tipo de frevo, o de bloco, pois a temática principal deste TCC se baseia no Coral Edgard Moraes que possui sua história a partir das vivências e convivências com Edgard Moraes, um dos compositores ícones do frevo-de-bloco.

3.2. Frevo-de-bloco

Como vimos, o frevo possui três tipos, porém, neste trabalho, será feita uma análise mais específica no que diz respeito ao frevo-de-bloco, vertente cantada pelo Coral Edgard Moraes. Pelas palavras de Alves (2016, p. 3610), “o frevo-de-bloco é uma das mais fortes manifestações carnavalescas de Recife. É a maior representação lírica do carnaval de Pernambuco. Também é a ramificação do frevo que mais marcadamente, desde seu início, traz a participação feminina”.

Para Araújo:

Lirismo: este é o termo que define a beleza do frevo-de-bloco. O lirismo de uma marcha melodiosa e doce que desloca lentamente o bloco pelas avenidas vestidas de cores. Os seus fantasiados a cantar, com ardor, a nostalgia própria e intensa trazida pela poesia de carnaval. Seja a saudade de alguém, a saudade da liberdade ou a liberdade de sentir saudade, permitida durante a festa da carne. Os efeitos despertados pela música do bloco, em pleno carnaval, se manifestam tanto nas lágrimas do compositor, no instante da sua concepção, quanto no solfejo do folião tomado por seu poema arrepiante e embriagador (ARAÚJO, 2005, p. 43).

Vários compositores de frevo-de-bloco se destacaram no cenário musical pernambucano, dentre eles: Nelson Ferreira, Raul Moraes, Antônio Maria, João Santiago dos Reis, Getúlio Cavalcanti e Edgard Moraes. Este último, um dos maiores compositores de frevo-de-bloco de todos os tempos que segundo Santos, Mendes e Pereira (2010, p.6) declaram que Edgard

foi compositor, violonista e fundador de blocos afamados como: Corações Futuristas, Pirilampos e Turunas. Seguiu os passos do irmão mais velho, Raul Moraes, tornando-se um grande amante do Carnaval recifense. Compôs mais de 300 canções, sendo considerado o mestre dos frevos de bloco. Dirigiu uma orquestra de metais e compôs vários frevos, mas logo foi seduzido pelas marchas de bloco e trocou os metais pelo pau e cordas.

Nascido no dia 1º de novembro de 1904, no bairro da Madalena, cidade do Recife-PE, Edgard Ramos de Moraes foi um grande boêmio e tocador do seu violão. Aos 16 anos, já compunha para muitos blocos da cidade. Algumas de suas composições com os respectivos anos das suas

primeiras gravações foram: A dor de uma saudade (1961), A vida é um carnaval (1963), Recordando a Mocidade (1962), Velhos Carnavais (1968), Alegre Bando (1969), Ao Som do Violão (1969), Saudosos Foliões (1973) e Velhos Tempos de Criança (1974) (BARRETO; PEREIRA; GOMES, 2001).



Edgard Moraes e seu violão
S/D
Fonte: Acervo Pessoal – Yara Moraes

Ainda, segundo esses autores, a esposa de Dega, Noêmia Moraes, declarava: “Edgar era muito alegre dentro de casa. Gostava e brincava muito o carnaval. Tinha um conjunto de choro e aqui era música o ano todo. Participava com a família e amigos de todas as festas do ano. Enfim, era um festeiro” (BARRETO, PEREIRA, GOMES, 2001, p. 63).

Sobre a poesia deste compositor, Araújo (2005, p.98) define que “o cancionero do poeta Edgard Moraes retratou a saudade com muita ênfase. Esta temática foi tão forte em suas canções que mais tarde ele viria fundar juntamente com Zoca Madureira, Marcelo Varella e tantos outros, o Bloco da Saudade em 1974”.

Acredito que as pessoas que não conhecem o Carnaval de Pernambuco e se deparam com os blocos líricos, definidos pelas grandes orquestras de pau e corda, seus figurantes e o coro feminino, todos com fantasias coloridas e chamativas, se encantam, pela sonoridade das vozes femininas trazidas na harmonia entre canto, ritmo, indumentária e performance artística. É importante salientar que muitos desses blocos líricos se apresentam nas ruas do bairro do Recife, levando amantes do frevo, moradores autóctones e, até mesmo, turistas para conhecer um pouco da folia nostálgica dos blocos. Nas composições, em sua maioria, as temáticas utilizadas perpassam as

lembranças dos velhos carnavais e da saudade de outrora, que são decorrentes das poesias líricas encontradas nas músicas executadas. Uma canção de Edgard Moraes, intitulada “A Dor de Uma Saudade¹⁵”, transparece muito bem esse sentimento explicitado e, além disso, Edgar compôs essa música em homenagem à morte do irmão, Raul Moraes¹⁶, que ele via como referência:

A Dor de Uma Saudade

A dor de uma saudade

Vive sempre em meu coração

Ao lembrar alguém que partiu

Deixando a recordação nunca mais...

Hão de voltar os tempos felizes

Que passei em outros carnavais

Cantar, oh! cantar! É um bem que dos céus nos vem

Se algumas vezes nos faz chorar

Ante os revezes nos faz rir também

Cantar, oh! cantar! Com expressão de uma emoção

Que nasce d'alma e vem dizer ao coração

Que a vida é uma canção



À esquerda, Raul Moraes e, à direita, Edgard Moraes
Retratos, S/D

Fonte: Acervo Pessoal – Yara Moraes

¹⁵ Gravada no ano de 1961.

¹⁶ Segundo Silva (2003, p. 3), Raul Moraes, “O Príncipe das Marchas-de-Bloco”, como ficou conhecido, nasceu em 2 de fevereiro de 1891, na Rua da Soledade nº 25, no bairro recifense da Boa Vista, tendo falecido na mesma cidade, em 6 de setembro de 1937, na Rua Cais Ligeiro, subúrbio da Torres. [...] Juntamente com seu irmão, Edgard Moraes (1904-1974), Raul participou, além do Bloco das Flores, de outros blocos carnavalescos do Recife, tocando bandolim e seu mano cavaquinho”. Mais informações a respeito da vida e obra de Raul Moraes, consultar Silva (2003).

Voltando a Edgard, é importante mencionar que ainda hoje existe uma confusão a respeito da data de falecimento do compositor. Em muitos documentos e livros pesquisados, percebi que afirmam que Edgard faleceu no ano de 1973. Essa confusão está relacionada a um erro veiculado pela imprensa que não procede. Devido a isso, fui em busca da sua certidão de óbito¹⁷, para documentar e informar que ele morreu, na verdade, no dia 31 de março de 1974 e, para que, futuros pesquisadores e historiadores não repitam o mesmo erro de outrora. Abaixo pode ser evidenciado essa documentação:

do Recife
NGMAN
NGMAN

7ª Zona: Judiciária do Recife
ROMERO LONGMAN
ESCRIVÃO
SERGIO LONGMAN
SUBSTITUTO

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

Registro Civil das Pessoas Naturais

ESTADO DE Pernambuco
MUNICÍPIO DE Recife
DISTRITO DE Encruzilhada

CERTIDÃO DE ÓBITO

CERTIFICO que as fls. 82 do livro n.º B = 24, de registro de ÓBITOS, sob o n.º 28.572 consta o assento de EDGARD MORAES DE MORAES, falecido ao 31 de março de 1974 às 18:35 horas, em Rua Esberald, 208 - Campo Grande de sexo masculino de cor MORENA, profissão Aposentado, natural de Pernambuco, domiciliado em Pernambuco.

Recorte da original Certidão de óbito de Edgard Moraes
Fonte: (Arquivo Pessoal – Yara Moraes)

O frevo-de-bloco, ou como inicialmente era chamado, marcha-de-bloco, é executado por orquestras de pau e corda, que trazem, em sua formação originária, músicos que tocam violões¹⁸, bandolins, contrabaixos, cavaquinhos e o coro, formado por mulheres. Ao passar dos tempos, esses elementos foram se adaptando e alguns instrumentos de percussão foram sendo incorporados, além de vozes masculinas no coro. Esse tipo de música, que possui influência dos pastoris natalinos, por exemplo, é considerado um dos estilos de frevo mais tocados durante o carnaval, pois suas letras

¹⁷ Disponibilizada pela filha Yara Moraes

¹⁸ Chegando a ter mais de quarenta, dependendo da orquestra.

que recordam os carnavais são altamente utilizadas nas composições e as introduções das músicas são melódicas e com muito lirismo (CASSOLI; FALCÃO; AGUIAR, 2007).

Alguns dos nomes que não se deve esquecer quando falamos de frevo-de-bloco, conforme Camilo Cassoli, Luiz Augusto Falcão e Rodrigo Aguiar, em seu “Frevo: 100 anos de folia”, são grandes músicos que

integravam e integram as orquestras de pau e corda, como os irmãos Romualdo e Luperce Miranda, Felinto Moraes, José Luiz Rodrigues Calazans e Severino Rangel de Carvalho (os dois últimos formariam mais tarde a dupla Jararaca e Ratinho). Atualmente se destacam os maestros Marco César e Ewerton Brandão (Bozó). Os irmãos Raul e Edgard Moraes são considerados dois dos maiores compositores do gênero, com João Santiago, os Irmãos Valença, Luiz ‘Boquinha’ de França, Romero Amorim, Bráulio de Castro e Getúlio Cavalcanti, além de outros (CASSOLI; FALCÃO; AGUIAR, 2007, p. 59).

Segundo Amilcar Bezerra e Lucas Vitor em seu “Evoluções: histórias de bloco e de saudade”, “o Bloco da Saudade foi o responsável pela gravação do primeiro CD frevos-de-bloco da História” (BEZERRA; SILVA, 2006, p.95). É importante trazer o Bloco da Saudade nessa história, pois Edgard Moraes, um dos participantes da criação deste bloco, compôs, em 1962, a canção “Valores do Passado”, que faz menção, em sua letra, à evocação de vinte e quatro blocos que já haviam desaparecido do carnaval pernambucano naquela época. Nessa música, no último verso, Edgard termina mencionando o Bloco da Saudade que, até então, era um objetivo que ele tinha de retornar a esses blocos extintos, e isso permitiu a formação do Bloco da Saudade (BEZERRA; SILVA, 2006).

Não é à toa que essa música é, ainda hoje, o hino do Bloco da Saudade que reúne multidões nas ruas do Carnaval pernambucano. Agora, faço dessas palavras o porquê da escolha do nome deste meu TCC: “Valores do Passado”, pois faz menção àquele Carnaval que passou e que a saudade nos faz recordar. Abaixo, pode ser observada a letra desta música que faz parte também do repertório do Coral Edgard Moraes, sendo a música de abertura de todos os shows que o grupo faz:

VALORES DO PASSADO

Bloco das Flores,

Andaluzas,

Cartomantes,

Camponeses,

Apôis Fum e o

Bloco Um Dia Só

Os Corações Futuristas,

Bobos em Folia

Pirilampos de Tejipió

A Flor da Magnólia

Lira do Charmion,

Sem Rival

Jacarandá, a

Madeira da Fé

Crisântemos

Se Tem Bote e

Um Dia de Carnaval

Pavão Dourado,

Camelo de Ouro e

Bebé

Os Queridos Batutas da Boa Vista E os

Turunas de São José

Príncipe dos Príncipes brilhou Lira da Noite também vibrou

E o Bloco da Saudade, assim recorda tudo que passou.

Além dos blocos citados que existiram em “Valores do Passado”, outros surgiram após o Bloco da Saudade e ainda se apresentam nas ruas do Recife, entre eles: “Bloco das Ilusões, Bloco Pierrot de São José, Bloco Eu quero Mais, Bloco Flor da Vitória Régia, Bloco Cordas e Retalhos, Um Bloco em Poesia, Bloco Flor do Eucalipto, Bloco Confete e Serpentina, Bloco Flor da Lira, Bloco Esperança, Bloco o Bonde e outros” (ARAÚJO, 2005, p. 40).

Através dessas caracterizações apresentadas até então, no próximo capítulo, mergulharei especificamente no personagem principal desse TCC, o Coral Edgard Moraes.

4. SOU CAPAZ DE TE EMOCIONAR, SOU O CORAL EDGARD MORAES

Ao Meu Público Fiel¹⁹

*Estou chegando pra alegrar os corações
Trazendo a paz com muito amor e emoção
Vamos cantar de geração em geração
Com harmonia e muita determinação
São tantos anos de estrada a cantar
No meu Recife que eu sempre hei de amar
Vou encontrar com o meu público fiel
Que quando um parte, encontra com Edgard no céu
Blocos passando e a gente vai se envolvendo
De corpo e alma não me sai do pensamento
Esses momentos de amor e de paixão
Que batem forte dentro do meu coração*

*Vem pra cá, vem brincar
Que a hora agora é de cantar
Vem viver com prazer e frevar até o amanhecer
Vem sentir o calor
Vou te mostrar do que eu sou capaz
Sou capaz de te emocionar
Sou o Coral Edgard Moraes*

Louro Castro e Moacir Oliveira Neto

“Vou fazer uma referência aos dois compositores dessa música: ao nosso amigo Louro Castro e ao meu filho, Moacir Oliveira que participa da orquestra do Coral, tocando surdo. Louro é uma pessoa de um espírito maravilhoso e chegou para nós e disse que queria mostrar uma música que ele compôs voltada para o Coral. E aí, ele fez juntamente com meu filho, dando umas frases, dando uns toques, assim, na melodia. A música tem tudo a ver com a trajetória do Coral Edgard Moraes. Vocês podem ouvir por que isso está gravado em CD e nós gravamos”.

Inajá Moraes²⁰

¹⁹ Gravada no ano de 2008.

²⁰ Filha de Edgard Moraes, em entrevista concedida a mim no dia 26/10/2017.

Falar do Coral Edgard Moraes é falar da minha família e, também, um pouco de mim, como consequência. Na lírica trazida em “Ao Meu Público Fiel”, os autores reforçam e caracterizam o Coral: “Vamos cantar de geração em geração / Com harmonia e muita determinação”. Sempre levando para o interior do grupo os ensinamentos de geração em geração desde a época de Edgard, a determinação e a harmonia melodiosa das vozes fazem um coro juntamente com a orquestra que nos faz emocionar. Acredito que, por fazer parte desta família, me vejo, também nessa harmonia. Com isso, nesta penúltima parte, falarei do Coral e trarei as minhas construções visuais da pesquisa em questão.



4.1. História e personagens

Eu nasci no ano de 1994 e desde sempre vi ao meu redor as pessoas ávidas pelo frevo e sempre as ouvi cantando e dançando esse gênero musical, e isso sempre foi muito presente em minha vida. Não sabia eu que havia nascido em uma família repleta de artistas, apreciadores, colecionadores, historiadores e amantes do Carnaval, dando enfoque ao frevo. Mesmo criança, em torno de 4 anos de idade, sempre me vi fantasiado com roupas cheias de adereços e percebia que todos ao meu redor estavam assim também, como mostra a recordação abaixo.



Acerto de Marcha I
(Bloco das Ilusões)

Fonte: Acervo Pessoal – Valéria Moraes

Normalmente, os pontos de encontro dessas comemorações de festas em geral ou para cair na folia de momo eram/são na casa das minhas tias Sassá e Yara, no bairro de Campo Grande, em Recife/PE, uma espécie de concentração. O local é muito acolhedor e de reverência e respeito. Nas paredes da casa, sempre via a foto de um senhorzinho magro com um violão e fundo azul e nunca entendia quem era ele, até um breve momento em que eu passei a compreendê-lo. Aquela casa das minhas tias foi o lar daquele senhorzinho que, na verdade, era meu bisavô, o General Cinco Estrelas da Folia, o mestre Edgard Moraes, o compositor de frevos-de-bloco que apresentei no decorrer deste trabalho.

Com isso, através dos ensinamentos de Edgard, algumas de suas filhas, neste caso, minha avó Naná (Inajá) e minha tia Sá (Iraçaíra), resolveram juntar alguns membros da família Moraes, dentre os parentes, as mulheres, para que houvesse a criação de um grupo musical que cantasse as composições de Edgard e que continuassem levando a bandeira do frevo-de-bloco em frente.



Edgard Moraes, seu violão e prêmios.

Recife, 1974

Fonte: Acervo Pessoal – Yara Moraes

Daí em diante, me dediquei a entender de onde tudo aquilo vinha, aquela energia. Observava meu pai sempre tocando um bandolim e um apito na boca; meu avô dedilhando o cavaquinho; minha avó sempre cantando empolgadíssima; minha mãe com a flauta transversa no meio do povão; enfim, toda a família na música. Essa foi uma época em que o Coral Edgard Moraes, em fase inicial, fazia parte do Coral do Bloco das Ilusões, um dos blocos mais tradicionais do Carnaval do Recife. O Bloco das Ilusões, agremiação bastante conhecida do Carnaval de Pernambuco e que tinha como presidência as esposas dos donos do Galo da Madrugada, resolveram, no ano 1987, contratar um coro e uma orquestra que se transformasse na formação musical oficial do bloco lírico e, sobre isso, meus pais, Marco César e Valéria Moraes declaram:

“Tudo começou a partir do Conjunto Pernambucano de Choro²¹. Nós tínhamos uma atividade muito intensa²² na noite de Pernambuco, pois Valéria, minha esposa, neta de Edgard Moraes, é flautista e cantora do grupo e, durante muitos anos, fizemos noitadas e mais noitadas nos bares do Recife. Até que um dia surge a nossa querida, Alena Massena, esposa de Marco Massena, pesqueirense. Alena tinha uma atividade dentro do Bloco das Ilusões que é filiada ao Galo da Madrugada e ela fazia parte dessa diretoria. Assim, ela deu a ideia de fazermos uma orquestra para o Bloco das Ilusões e a partir dessa ideia se deu a gênese da orquestra do bloco”.

Marco César²³

²¹ O Conjunto Pernambucano de Choro é um grupo musical que vem de uma família de músicos que, desde 1978, vem nutrindo a brasilidade popular e o embasamento erudito que traz no sangue. Destacado pela tradição na depuração de estilos e virtuosismo instrumental, largamente atravessa a existência e vai se inscrevendo no tempo ligado à cultura do seu povo. No diálogo instrumental de suas composições e tantos “opus” consagrados, percebe-se que o Conjunto Pernambucano de Choro vem dignificando e perpetuando a importância estética e formal do fenômeno musical, o chorinho. O grupo também tem o objetivo de divulgar esse ritmo e as músicas da nossa região, como o frevo, o baião, dentre outros ritmos. O Conjunto Pernambucano de Choro vem há quase 40 anos trabalhando em prol da nossa cultura e da nossa Música Popular Brasileira. A formação instrumental da sua fundação é composta por: Marco César – Bandolim e diretor musical, Valéria Moraes – Flauta e voz, Antônio Brito (Tonhé) – violão 6 cordas - *in memoriam*, Rubem de Moraes - violão 7 cordas - *in memoriam*, Elizardo Oliveira (Bila) – Cavaquinho - *in memoriam*, Aloísio Barbosa – Pandeiro - *in memoriam* e Geraldo Guimarães – Surdo. Hoje, já sofreram alterações e adaptações por conta de falecimento de alguns integrantes, sendo adicionados ao grupo os músicos Leonilcio Deolindo da Silva - Pepe (violão de 7 cordas), Rubem França (violão de 7 cordas), João Paulo (cavaquinho), João Vitor (pandeiro) e Moacir Oliveira Neto (surdo).

²² *“Eram muitos bares em que tocávamos. Me lembro que tocávamos em bares e as pessoas ficavam em pé esperando mesa e lugar para sentar, e ver e ouvir a música ao vivo que fazíamos. Começávamos às 20h e terminávamos às 04h. Eu me lembro que um desses bares era do médico Racine Cerqueira, o “Som das águas”, que até João Bosco cantou nele. Era um bar que se transformou numa casa de espetáculo. Além dessa, havia outras, principalmente na Madalena, na Avenida Visconde de Albuquerque. Em Casa Forte, tinha o “Fundo do Posso”, tinha também o “Olho nú” que era da Banda de Pau e Corda. Em Boa Viagem e Piedade tinha também. Era um movimento intenso e também tocávamos frevo, além de choro e isso ocorreu durante uns quinze anos”.* **Marco César** (Maestro do Coral Edgard Moraes, em entrevista concedida a mim no dia 04/11/2017).

²³ Maestro do Coral Edgard Moraes, em entrevista concedida a mim no dia 04/11/2017.

A partir da lembrança trazida por Marco Cézar, trago a obra “O tempo vivo da memória” em que a autora, Ecléa Bosi, afirma que “A memória é, sim, um trabalho sobre o tempo, mas sobre o tempo vivido, conotado pela cultura e pelo indivíduo” (BOSI, 2003, p. 53). De acordo com os depoimentos de memórias e lembranças trazidos neste trabalho, podem ser percebidas vivências, bem como as histórias de vida que perpassaram cada um dos indivíduos que foram entrevistados. Com isso, passamos a entender um pouco melhor como se deu a história de um povo, da cultura ali presente e das transformações ocorridas. A seguir, há um outro depoimento, agora, de Valéria Moraes, neta de Edgard Moraes.

“Há 30 anos, Dona Carminha e seu Enéas, presidentes do Bloco das Ilusões e do Galo da Madrugada, chamaram o Conjunto Pernambucano de Choro para fazer parte da Orquestra do Bloco. Fizemos um ano só como a orquestra do bloco. Nesse primeiro ano, não havia o Coral Edgard Moraes. Na época, eu tocava flauta na orquestra e o coral do bloco era formado por componentes do próprio bloco das ilusões, e aí mainha, ti Sá, minhas tias, minhas irmãs, foram acompanhar e ver o desfile do bloco, ali juntos da orquestra, cantando tudo e acompanhando a orquestra, mas como componente do bloco, não como coralista do bloco. Aí, Dona Carminha, acompanhando, observou elas cantando e chegou para Marco Cézar, meu marido, e meu pai, Bila, e falou: ‘Eu queria que vocês trouxessem aquelas meninas que estavam cantando o ano passado, a sua esposa, suas filhas, para elas virem cantar no coral junto com o bloco, pois percebi que elas cantavam tudo’. Aí, no ano seguinte, entramos no Bloco das Ilusões, além de figurantes, mas também, como o Coral do Bloco das Ilusões. Assim, fizemos 13 anos com esse bloco”.

Valéria Moraes²⁴

Vale informar que o Coral era formado pelas mulheres, porém, os homens da família Moraes, também fizeram parte desta história. Meu pai, Marco Cézar, que era/é músico, arranjador e multi-instrumentista, também foi convocado pela diretoria do bloco para ser o maestro da Orquestra conforme o explicitado nos relatos. O Coral e a orquestra, passaram cerca de treze anos com o Bloco das Ilusões desfilando pelas ruas do Carnaval do Recife e na foto a seguir se evidencia um desses momentos.

²⁴ Neta de Edgard Moraes, em entrevista concedida a mim no dia 05/11/2017.



Acerto de Marcha II
(Bloco das Ilusões)

Fonte: Acervo Pessoal – Valéria Moraes

Voltando à temática da memória, Candau afirma que

A necessidade de recordar é, portanto, real, mesmo que apenas para que não nos tornemos seres ‘pobres e vazios’. Mas, na realidade, mais do que necessidade de memória, o que parece existir é uma necessidade metamemorial, ou seja, uma necessidade de ideia de memória que se manifesta sob múltiplas modalidades nas sociedades modernas. Essa necessidade é indissociável da busca pelo esquecimento, que ocorre concomitante ao lembrar (CANDAU, 2012, p.126).

Relembrar fatos buscando da memória é fazer com que acontecimentos históricos que foram muito importantes para a consolidação de uma cultura, um grupo ou um indivíduo não caiam no esquecimento. Os fatos de outrora e a necessidade de voltar ao passado, através da memória, faz com que não esqueçamos as vivências culturais de um povo, por exemplo. Com isso, trago a seguir um importante acontecimento que não pode ser esquecido e deixado de ser mencionado neste trabalho, pois diz respeito à primeira vez em que o Coral entrou em estúdio para gravar uma música, que foi a participação do LP “Antologia do Frevo”, organizado pelo compositor “Carlos Fernando” e, a respeito disso, as entrevistas ilustram:



Capa do LP “Antologia do Frevo” que teve a participação do Coral Edgard Moraes
Acervo Pessoal – Iraçáira Moraes

Após esse tempo, no final dos anos de 1999, o Coral viu a necessidade de se “separar” da participação do Bloco ativamente por alguns motivos. Conforme o depoimento de Inajá Moraes, a seguir, esses motivos se referem a uma maior visibilidade que o Coral possuiria se saísse do Bloco das Ilusões. Com isso, as coralistas, juntamente com alguns membros da Orquestra que faziam parte da família Moraes, resolveram seguir carreira solo.

MAS COMO ASSIM, CARREIRA SOLO?

“Hoje em dia, geralmente, quase todas as pessoas que trabalham em grupo têm um espaço principalmente no Carnaval para fazer uma carreira solo, para a gente divulgar sempre esse trabalho e a melhor forma de fazer isso foi através da carreira solo, pois a gente está no palco, divulgando não só ali no Marco Zero, por exemplo, que é muito importante para a gente, mas também na Praça do Arsenal, Casa Amarela, Engenho do Meio, Águas Compridas, Olinda, enfim, em todos os lugares. E quando a gente vai cantar em palcos diferentes, fazemos com a mesma disciplina, o mesmo carinho em qualquer palco, então, isso para a gente é muito bom porque além de a gente divulgar o nosso trabalho é onde surgem as oportunidades para que aconteçam outras coisas, como gravar uma música, fazer uma apresentação extra e ficar mais próximo ao público mostrando esse trabalho”.

Inajá Moraes²⁵



Frame da entrevista com Inajá Moraes, 26 out. 2017

Boa Viagem, Recife, Pernambuco (PE)

Fonte: Arquivo Pessoal – Marco César de Oliveira Brito Filho

²⁵ Filha de Edgard Moraes, em entrevista concedida a mim no dia 26/10/2017.



Frame da entrevista com Inajá Moraes, 26 out. 2017
Boa Viagem, Recife, Pernambuco (PE)
Fonte: Arquivo Pessoal – Marco César de Oliveira Brito Filho

O Coral, a partir de então, resolveu levar as músicas dos blocos que cantavam nas ruas para os palcos e esse foi um dos grandes estopins do grupo. Depois dessa decisão, ocorreram muitas apresentações, gravações de CD's e homenagens que serão descritas ainda neste tópico.

Atualmente, no coro fazem parte, conforme na foto abaixo, da esquerda para direita: Wanessa Nayara (bisneta de Edgard, 17), Marta Silvany Lopes (sobrinha de Edgard, 46), Iraçáira Moraes (filha de Edgard, 73), Valéria Moraes (neta de Edgard, 48), Inajá Moraes (filha de Edgard, 71), Dulce Chacon (sobrinha de Edgard, 76), Ana Dulce Chacon (sobrinha de Edgard, 45) e Isis Moraes (neta de Edgard, 54). No meio do grupo, a mascote, Mônica Valéria (bisneta de Edgard, 10) que está chegando para fazer parte do coro oficial.



Apresentação do Coro
(Coral Edgard Moraes e Nena Queiroga), 25 fev. 2017
Marco Zero, Recife, Pernambuco (PE)
Fonte: Arquivo Pessoal – Marco César de Oliveira Brito Filho

É importante mencionar que já fizeram parte do coro, Cínthia Chacon, Solany Duarte (*in memorian*), Márcia Oliveira, Jaqueline Castro e Suely Duarte, por motivos pessoais e, muitas vezes, choque com as profissões que essas componentes seguiram. Mas, todas participaram de alguma forma do coro do grupo.

Na orquestra, nem todos são da família. No início da formação da orquestra, como o Maestro Marco Cesar era professor do Conservatório Pernambucano de Música (CPM), ele convidou alguns alunos que queriam participar do grupo:

“Como eu era professor do CPM e tinha uma grande demanda de alunos de bandolins, cavaquinho e violão, alguns já profissionais, então eu convidei esses meninos para fazerem parte dessa orquestra, porque, de todo jeito, era uma forma de se ganhar dinheiro no carnaval com esses naipes de instrumentos. Eu tenho um objetivo como professor, levar esses meninos para o mercado de trabalho e isso foi muito bom porque eu trouxe profissionais da noite para tocar na orquestra e deu aquele “boom” de efeito que ficou surpreendendo todo mundo”.

Marco César²⁶



*Frames da entrevista com Maestro Marco César
04 nov. 2017*

Boa Viagem, Recife, Pernambuco (PE)

Fonte: Arquivo Pessoal – Marco César de Oliveira Brito Filho

“Atualmente, como nós não estamos mais na rua, usamos, uma flauta, um flautim, um clarinete, trompete, sax alto, sax tenor e já utilizamos bombardino. Na parte de cordas temos um cavaquinho, um banjo, um violão de 7 cordas e no palco, usamos o baixo elétrico, um caixa, um surdo e um pandeiro que é a base rítmica do frevo”.

Marco Cesar²⁷

²⁶ Maestro do Coral Edgard Moraes, em entrevista concedida a mim no dia 04/11/2017.

²⁷ Maestro do Coral Edgard Moraes, em entrevista concedida a mim no dia 04/11/2017.



*Frame da entrevista com Maestro Marco César
04 nov. 2017*

Boa Viagem, Recife, Pernambuco (PE)

Fonte: Arquivo Pessoal – Marco César de Oliveira Brito Filho

Dos participantes da orquestra que fazem parte da família Moraes, atualmente, são: o Maestro Marco César, que rege e toca bandolim, e o neto de Edgard Moraes, Moacir de Oliveira Souza Neto, que toca surdo. Porém, outro integrante da família que já participou da orquestra foi o meu avô, Elizardo de Oliveira Souza (Bila) que tocava cavaquinho como ninguém. Era uma alegria tremenda, sempre estar ao seu lado, nos momentos de alegria e hoje só bate a nostalgia e uma saudade dantesca.



Bila do cavaco (*1935 - †2010)

Fonte: O Nordeste.com

No que diz respeito ao currículo do coral, além dos treze anos de Bloco das Ilusões, o Coral já se apresentou em vários outros eventos. No *release* artístico do grupo consta que em 2004, o Coral comemorou o centenário de vida e trinta anos de falecimento de Edgard Moraes e recebeu a medalha do centenário do Frevo da Prefeitura do Recife. Em 2008, o Coral comemorou seus 20 anos de carreira, em que realizou um grande espetáculo musical no Teatro de Santa Isabel, com grandes convidados: Dalva Torres, Spok, Claudionor Germano, Getúlio Cavalcanti e Bloco da Saudade, o espetáculo foi dirigido por Gilsom Moraes e Paulo de Castro, com direção musical do Maestro Marco César.

Com uma vasta experiência musical, o Coral foi convidado a participar de vários concertos ao lado da Orquestra Sinfônica e Banda Sinfônica do Recife, SpokFrevo Orquestra, Orquestra Retratos do Nordeste, Orquestra Popular da Bomba do Hemetério com o Maestro Forró e Orquestra de Frevo do Maestro Ademir Araújo. Participa ativamente da programação do Carnaval da Cidade do Recife e de algumas cidades do estado de Pernambuco como Arcoverde, Bezerros, Pesqueira dentre outras.

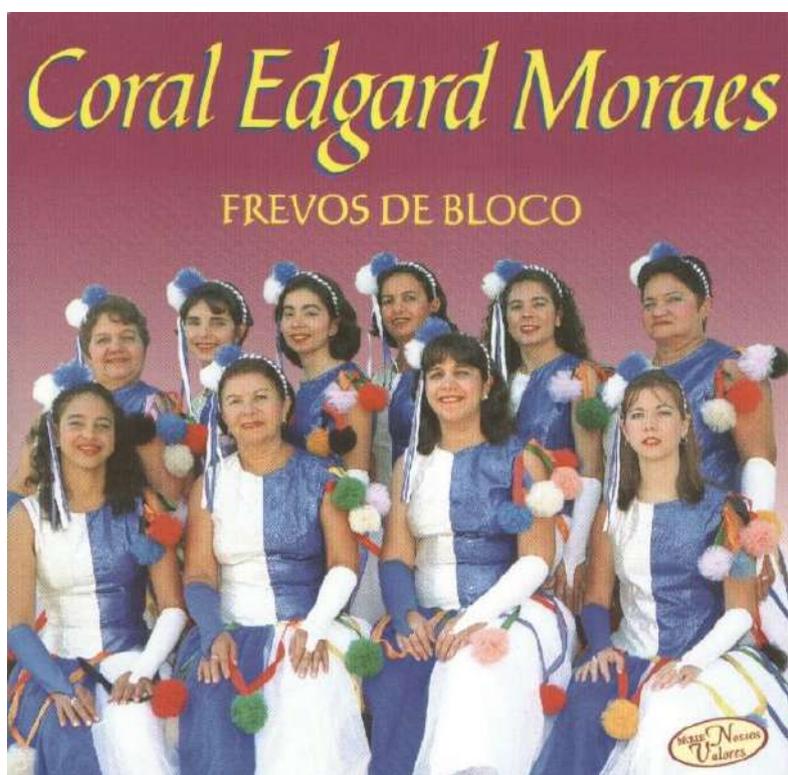
Em 2009, gravou o Programa Ensaio dirigido por Fernando Faro da TV Cultura de São Paulo e participou da programação dos 100 Anos do Frevo com apresentação na quadra da Mangueira / RJ ao lado de Claudionor Germano, Bloco Batutas de São José, assistas de frevo da escola Fernando Borges e da orquestra do Maestro Ademir Araújo e Maestro Marco César. Em 2014, o Coral Edgard Moraes participou da 1ª Cantata Natalina do Paço do Frevo ao lado da Orquestra Retratos e do Bloco Carnavalesco Lírico O Bonde.

Em 2015, o Coral participou de toda programação da grade do Carnaval do Recife assim como dos eventos do Dia Nacional de Ação de Graças com o Maestro Spok, do Show Solidário do Movimento Pró Criança ao lado do grupo Sá Grama, da Semana Arte Mulher no Teatro Dona Lindu e da inauguração do Cine Teatro Samuel Campelo na cidade de Jaboatão dos Guararapes ao lado da Orquestra Retratos e do Bloco Carnavalesco Lírico O Bonde.

Em 2016, o grupo lançou sua nova componente Wanessa Nayara Moraes, bisneta de Edgard Moraes, que passou a fazer parte do elenco do coral a partir do carnaval daquele ano. No Carnaval de 2017, o Coral Edgard Moraes celebrou os 30 anos de carreira dedicados ao Carnaval de Pernambuco participando das programações como o Baile Municipal do Recife, abertura do Carnaval como convidadas do grande homenageado Almir Rouche e participou do show de Nena Queiroga no Marco Zero.

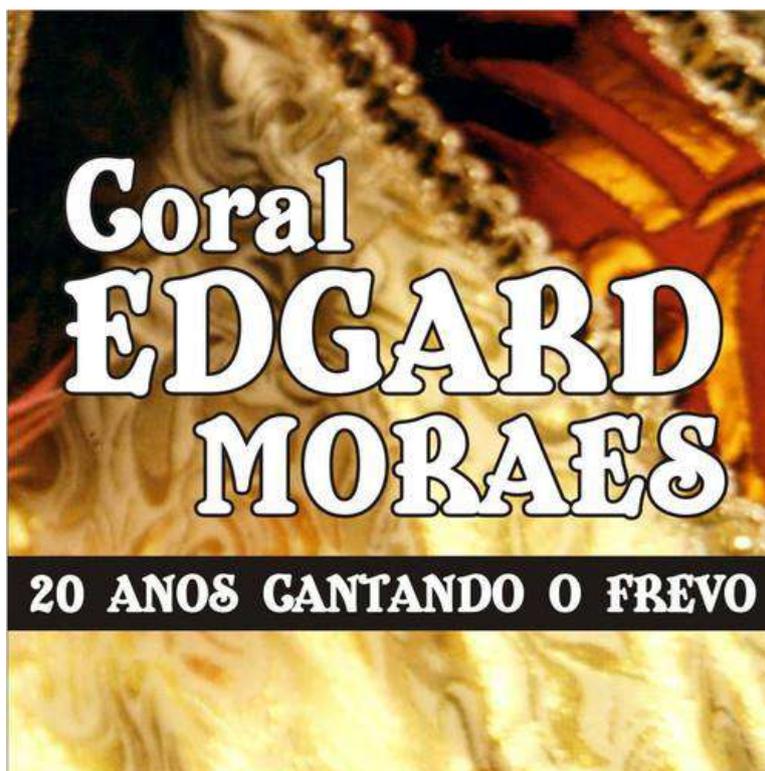
Com relação às gravações de CD's solo, o Coral possui três. No ano de 2000, foi a primeira vez que o Coral gravou o intitulado “Coral Edgard Moraes – Frevos de Bloco”. No currículo do Coral constam ainda a gravação de mais dois cds solos, o “Coral Edgard Moraes – 20 anos cantando o Frevo (2008)”, que teve como colaborações especiais os artistas Dalva Torres, Maestro Spok, Claudionor Germano, Getúlio Cavalcanti e Renato Phaelante, sendo o maestro Marco César, o diretor musical.

No ano de 2012, em comemoração aos seus 25 anos, o grupo também lançou o “Cantos & Encantos – Coral Edgard Moraes”, que teve algumas participações especiais, como o Coral do Bloco da Saudade, SpokFrevo Orquestra, Orquestra Retratos, Spok Quinteto, Quinteto da Paraíba, Luciano Magno e o Quinteto Arrecife, tendo este disco a direção musical dos Maestro Marco César e Spok.

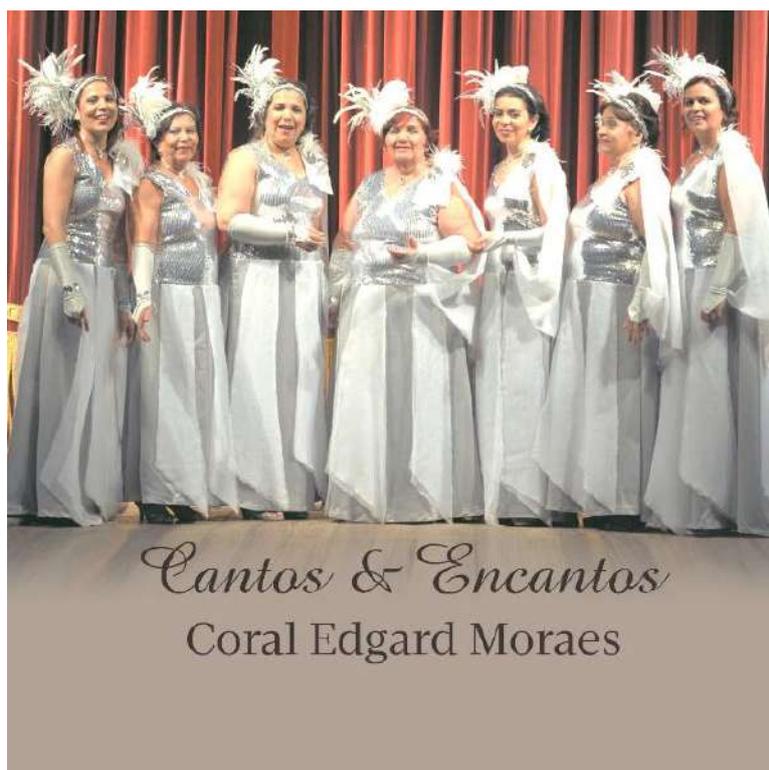


Capa CD 1 - “Coral Edgard Moraes – Frevos de Bloco” (2000)
Fonte: Arquivo Pessoal – Marco César de Oliveira Brito Filho





Capa CD 2 - "Coral Edgard Moraes – 20 Anos cantando o frevo" (2008)
Fonte: Arquivo Pessoal – Marco César de Oliveira Brito Filho



Capa CD 3 - "Cantos & Encantos" (2012)).
Fonte: Arquivo Pessoal – Marco César de Oliveira Brito Filho

Além dessas obras, o Coral já fez parte da gravação dos cds de Alceu Valença e Claudionor Germano, além do CD dos compositores Luís Guimarães e Alvacir Raposo, cantando nesta última obra doze músicas. Já fez, também, parte das gravações dos DVDs “Acerto Lírico”, do cantor e compositor, Getúlio Cavalcanti e do “Pernambuco para o Mundo” da cantora Nena Queiroga.

Já dividiu o palco com grandes nomes da música local, a exemplo de Getúlio Cavalcanti, Dalva Torres, Maestro Spok, Maestro Forró, Nena Queiroga, Antúlio Madureira e Claudionor Germano. Além disso, já se apresentou ao lado de alguns artistas do circuito nacional, a exemplo de Maria Betânia, Maria Rita, Elba Ramalho, Miúcha, Fafá de Belém, Caetano Veloso, Lenine e Antônio Nóbrega. Como projetos futuros, o grupo pretende lançar um DVD que retrate a história do frevo-de-bloco, sua importância para a nossa cultura, sendo o Coral Edgard Moraes protagonista desse projeto.

Foi assim que cresci. Nascendo e aprendendo os sons dessas histórias que ecoam saudade. Não segui o mundo musical, no que diz respeito, a saber, cantar ou tocar algum instrumento, a não ser uma flautinha doce, mas acredito que faço parte deste grupo, pois administro, atualmente, as redes sociais do Coral, além de ser o fotógrafo oficial do grupo. Para, mim é uma honra e um orgulho imenso fazer parte dessa história. Mas, sim, e as fotos?

4.2. O Coral no Carnaval

De acordo com a minha vivência nos momentos do Coral, neste ano, tentarei mostrá-los através do meu olhar fotográfico e poético instantes de emoções e sensações do grupo. No período da pré-produção para o Carnaval, fizeram partes alguns momentos como ensaios, participação em bailes de carnavais tradicionais do Recife, além de uma série de homenagens e entrevistas; durante o Carnaval, o Coral se apresentou em alguns polos carnavalescos da cidade de Recife e Olinda, além da cidade de João Alfredo/PE; por fim, no período pós-carnavalesco, destacam-se o famoso Orquestrão (finalização do Carnaval do Recife, já na quarta-feira de cinzas) e o Dia do Frevo de Bloco. Sim, é importante lembrar que os critérios para escolha das fotografias foram estes: foco na captura de sensações e emoções nos momentos supracitados e, por fim, a observação do processo de ensino-aprendizagem por parte dos integrantes do grupo.

Em cada momento, percebi muitos sentimentos e variações de sensações únicas, ora de muita alegria, ora de muita nostalgia do passado e, a partir de agora, detalharei um pouco da minha experiência com esse grupo neste ano de 2017, em que o Coral completou 30 anos de existência.

Algumas perguntas que puderam ser observadas no corpo deste trabalho, até então, serão respondidas a partir da apresentação dos momentos da pesquisa de campo, no caso, a experiência fotográfica. Envolvi-me, disponibilizei-me e encarei esse caminho cheio de luz e cores.

Antes de tudo, venho (re)afirmar que fotografia é luz. Sempre que me vi na decisão em escolher uma determinada pose ou gestual de um modelo, tentava dar foco na luz sobre esse modelo. Através dessa percepção, construía as minhas fotos tentando fazer essa união entre a luz externa (muitas vezes, refletores de palco) e as expressões que deixavam por tomar conta do ambiente ali presente. Como informação adicional, utilizei dois tipos de câmeras nas produções: uma Nikon D500 com objetiva de 18-50mm e, além dessa, a câmera de meu celular MotoG4 Plus.

4.2.1. Pré-Carnaval

No que diz respeito ao período pré-carnavalesco, começo com a apresentação do Coral no “Taca Mais Música”, um projeto realizado pelo Shopping Center Tacaruna e que tem o intuito de levar alguns expoentes da música local para se apresentar e levar ao público o entretenimento. Foram duas horas enérgicas de muita animação e frevo-de-bloco. Sempre que me vi prestes a tirar uma foto do grupo tentava focalizar naquilo que o grupo tanto toma cuidado: disciplina. Mas, como retratar a disciplina através de uma foto? Sim, essa ação se reverbera no momento em que a concentração de se estar num palco e os horários que devem ser cumpridos por questões contratuais se evidenciam, sem perder a animação e o contato com o público.



Disciplina I

(Da esquerda para direita: Marta Silvany, Wanessa Nayara, Valéria Moraes e Inajá Moraes), 12 jan. 2017
Shopping Tacaruna, Recife, Pernambuco (PE)

Como cantar e não se esquecer dos braços? Na hora da apresentação, os gestuais trazidos nas mãos e nos braços, são elementos coadjuvantes as vozes, pois demonstram uma suavização juntamente com os tecidos das indumentárias das cantoras. Levantar os braços e venerar o público reflete o respeito mútuo que ali existe, logo tive um cuidado ao tentar retratar isso para que mostrasse o quão efervescente, ao mesmo tempo, brando se manifesta essa ação.



Braços

(Da esquerda para direita: Inajá Moraes, Isis Oliveira e Iraçáira Moraes), 12 jan. 2017
Shopping Tacaruna, Recife, Pernambuco (PE)

Juntamente com o Coral, a orquestra deve ter uma extrema disciplina. As entradas nas músicas, as finalizações e as atenções que ocorrem durante as canções são importantíssimas. O apoio harmônico que a orquestra traz ao Coral delibera uma força e entusiasmo nas líricas reproduzidas e nas performances apresentadas.

Os comandos do maestro forçam a atenção tanto da orquestra como do coral para a escolha da música que será apresentada em seguida, ou seja, o equilíbrio e sintonia do triângulo musical composto pelo coral, orquestra e maestro devem ser ensaiados e trabalhados muitas vezes. Logo, torna-se importante a discussão a respeito da importância do ensaio para um grupo musical como o Coral Edgard Moraes.

“Os ensaios são importantes porque nós checamos se está tudo certo, se a harmonia está certa, se as meninas estão cantando a melodia correta com a letra, às vezes, é um “S” que falta, uma palavra que ficou trocada, então, são muitos itens que são observados nos ensaios para se chegar ao produto final que é o palco”.

Marco César²⁸



Disciplina II

(Da esquerda para direita: Ginga, Marco César, Neide, Trajano, Cristóvão, Moacir e João Paulo), 12 jan. 2017
Shopping Tacaruna, Recife, Pernambuco (PE)

As homenagens são momentos de puro reconhecimento e respeito que algumas instituições têm com o trabalho de dedicação e fortalecimento da cultura local que possui o Coral. Neste ano, algumas dessas homenagens foram feitas pela realização dos 30 anos do grupo. As homenagens foram feitas pelo Baile dos Artistas e, além desse, na sede do Galo da Madrugada pelo Bloco das Ilusões (foto a seguir). Tanto o Coral como o Maestro Marco César foram homenageados. As existências desses momentos ocorrem para agradecer e reverenciar as pessoas que torcem, apreciam e gostam do trabalho do grupo, pela tradição levada de geração em geração a fim de que essas manifestações se perpetuem.

²⁸ Maestro do Coral Edgard Moraes, em entrevista concedida a mim no dia 04/11/2017.



Homenagens e Agradecimentos

(Da esquerda para direita: Iraçáira Moraes, Inajá Moraes, Ana Nery Freire e Rômulo Menezes (esses dois últimos fazem parte da então diretoria do Galo e Bloco das Ilusões e Marco César), 11 fev. 2017
Sede do Galo da Madrugada, Recife, Pernambuco (PE)

Adiante, como já mencionado neste TCC, o Coral possui uma estreita relação com o Bloco da Saudade desde a época de sua criação trazida pelos ideais de Edgard Moraes. E quando vai chegando a época de Carnaval, o Bloco promove acertos de Marcha, uma espécie de ensaio, para o Carnaval que está por vir.

Neste ano, em um desses acertos, pude observar a importância que o bloco tem na família Moraes. Os diretores do Bloco da Saudade sempre veneram e chamam o Coral para cantar uma ou duas músicas nesses ensaios. O público vai à loucura.

Neste ano, Inajá (minha avó), Valéria (minha mãe), Mônica (minha irmã) e Marco César (meu pai) subiram ao palco e mostraram um pouco de sua arte, juntamente com a orquestra e o coro do Bloco da Saudade. Volto a afirmar que perpetuar essa cultura mostra a importância desse aprendizado para as gerações vindouras, para que estas últimas conheçam essa tradição que faz parte da festa do carnaval do estado de Pernambuco.



De geração em geração I
(Integrantes do Coral Edgard Moraes, rodeados pelo coro do Bloco da Saudade e sua Orquestra), 10 fev. 2017
AABB, Recife, Pernambuco (PE)

Um dos encontros de blocos mais bonitos que ocorrem uma semana antes da realização do Carnaval é o Aurora dos Carnavais. Todo ano o Coral faz parte da abertura desse evento que conta com o desfile de vários blocos líricos que fazem parte do Carnaval de Pernambuco. Em minhas produções fotográficas, tentei escolher o melhor ângulo em que justamente coincidissem as luzes e a transparência das sensações e sentimentos dos modelos. No caso, a foto a seguir, tirada no Aurora dos Carnavais, foi enquadrada a fim de que mostrasse todas as componentes do grupo, se apresentando. Cada uma com sua verdade, gestos, atenções, fragilidades e, até mesmo, timidez.

“É importante dizer que os irmãos, Raul e Edgard Moraes, muito contribuíram para a nossa cultura e o Coral Edgard Moraes só veio dar continuidade e brilhantismo a esse trabalho na família”.

Inajá Moraes²⁹

“O Coral é diferenciado no que representa para o Carnaval de Pernambuco”.

Dulce Chacon³⁰

²⁹ Indagações da participante do Coral Edgard Moraes, através de questionário aplicado por mim durante o período carnavalesco do ano de 2017.

³⁰ Indagações da participante do Coral Edgard Moraes, através de questionário aplicado por mim durante o período carnavalesco do ano de 2017.

“A importância vem quando revivemos os velhos carnavais com os frevos de bloco que fizeram história nos antigos carnavais, não deixando de exaltar os novos também”.

Isis Oliveira³¹



Aurora dos Carnavais

(Da esquerda para a direita: Iraçáira, Isis, Inajá, Valéria, Mônica, Dulce, Ana Dulce, Wanessa e Marta), 12 fev. 2017
Rua da Aurora, Recife, Pernambuco (PE)

Percebe-se, na literatura trazida neste trabalho, bem como nos relatos dos indivíduos entrevistados e questionados, que a memória está presente o tempo inteiro. Faz-se necessário, então, referenciar o papel da memória que também vem sendo contada, por mim, através da apresentação das imagens. A prática de passar os ensinamentos de geração para geração é algo característico do grupo, não esquecendo do início, da gênese e tentando perdurar essa ideologia ao futuro. Sobre isso, Candau (2012, p.90) analisa que “unindo o presente, o passado e o futuro, o calendário representa uma referência essencial tanto para a identidade dos indivíduos como para os grupos, quando estes se esforçam para pensar no tempo”. É na reflexão de outrora, no hoje e no pensamento futuro que a discussão a respeito do tempo e as influências construídas durante ele são formadas as ideologias,

³¹ Indagações da participante do Coral Edgard Moraes, através de questionário aplicado por mim durante o período carnavalesco do ano de 2017.

compreensões e ensinamentos, e no Coral percebo muito isso na busca e na valorização que dão a esse questionamento.

Voltando à questão de levar a cultura de geração em geração, a Rede Globo, mais especificamente, o Jornal Hoje, resolveu fazer uma matéria jornalística com esta temática, dias antes do início da folia de momo. Com isso, a repórter Beatriz Castro, entrou em contato com a produção do Coral e, então, foi feita essa matéria, na casa de Edgard Moraes, onde atualmente moram as minhas tias Iraçáira (Sassá) e Yara. O intuito era mostrar que, de geração em geração, o seio familiar continua na tradição que vem lá de trás.

“Temos que lembrar que não existe um presente se não tiver um passado. Isso é a tradição em busca de um futuro com sua roupagem nova para a divulgação do nosso frevo”.

Inajá Moraes³²

“O Coral Edgard Moraes significa dar continuidade à história de Edgard Moraes e passar para as novas gerações o nosso trabalho para que ele não se acabe, se perpetue. O grupo procura preservar, divulgar e manter as tradições do frevo-de-bloco com novas linguagens de geração em geração, mantendo e mostrando que podemos inovar também, sem esquecer o passado”.

Valéria Moraes³³

Uma afirmação trazida na obra “A invenção das tradições”, de Eric Hobsbawn e Terence Ranger, possui relação com os depoimentos então trazidos:

A invenção das tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição. Os historiadores ainda não estudaram adequadamente o processo exato pelo qual tais complexos simbólicos e rituais são criados. Ele é ainda em grande parte relativamente desconhecido. Presume-se que se manifeste de maneira mais nítida quando uma “tradição” é deliberadamente inventada e estruturada por um único iniciador” (HOBSBAWN; RANGER, 2008, p. 12).

A tradição permeia, também, todo esse trabalho, bem como a história de Edgard e sua família. A continuação dada por Edgard ao seu clã, bem como seu processo de ensino-

³² Indagações da participante do Coral Edgard Moraes, através de questionário aplicado por mim durante o período carnavalesco do ano de 2017.

³³ Indagações da participante do Coral Edgard Moraes, através de questionário aplicado por mim durante o período carnavalesco do ano de 2017.

aprendizagem, foi sendo transferido e passado de geração para geração e a existência dessa tradição vinga até hoje, pois os familiares deram continuidade ao trabalho inicializado pelo seu mentor.



De geração em geração II e III
(À esquerda, Mônica Valéria e, à direita, Wanessa Nayara), 13 fev. 2017
Campo Grande, Recife, Pernambuco (PE)

Nas fotos em que constam Mônica (10 anos) e Wanessa (17 anos), representam essa geração futura que, em breve, estará/está dando continuidade ao trabalho do grupo que tanto preza pelo apoio e apelo da cultura do frevo. Mônica com seu bandolim e Wanessa prestes a dar uma entrevista para a repórter foram alguns dos momentos que transpareceram ingenuidade, delicadeza, cuidado e respeito. Percebe-se na foto da esquerda que a modelo posou para a foto e acredito que uma das marcas registradas que fazem com que um fotógrafo realize seu disparo é quando percebe um sorriso. A sensibilidade vem no momento em que consegui capturar esta situação e entender o momento ali presente, pois vejo orgulho e encantamento por aquilo, até mesmo pela forma como Mônica segura seu bandolim.

À direita, percebe-se que os focos de luz fazem refletir e iluminar o olhar tímido e atencioso. Lembro que, desta vez, Wanessa não estava esperando que eu tirasse a foto, porém o momento

inusitado fez com que eu tirasse a fotografia pelo fato de a expressão corpórea e linguagem facial dela estivessem repletas de curiosidade.



De geração em geração IV
(De costas: Tio Oscar e Beatriz Castro. De frente, Inajá e Iraçáira), 13 fev. 2017
Campo Grande, Recife, Pernambuco (PE)

A maturidade é algo esplêndido e respeitoso. Entender a história de uma determinada temática através do olhar daqueles que vivenciaram a realidade contada, nada mais é que uma agregação de conhecimentos e subjetividades, a fim de entender o outro. Na foto, há uma composição em três planos: em um primeiro, Tio Oscar de costas; no segundo, Beatriz Castro entrevistando; e, no último, Inajá e Iraçáira Moraes. Para mim, esta foto reflete o sentimento de dever cumprido. A construção de toda uma história que, a partir da iniciativa de ambas, teve a concretização do Coral, tendo este último conquistado espaços de respeito e admiração, sendo um dos baluartes do Carnaval de Pernambuco.





De geração em geração V

(Parte superior, da esquerda para direita: Iraçáira, Isis, Inajá, Valéria, Mônica, Beatriz Castro, Wanessa, Marta, Ana Dulce e Dulce. Parte Inferior, da esquerda para direita: Cleidson, Trajano, João Paulo, Pepê, Marco César, Augusto, Marcos Vinícius e França), 13 fev. 2017
 Campo Grande, Recife, Pernambuco (PE)

A união entre o coro e a orquestra mostram o quão bom é viver experiências na vida. Enquadrar e tirar a foto de um grupo que diante de tantas dificuldades tenta, ainda, obter mais espaço no cenário musical do estado. É com muito orgulho que volto a enfatizar meu apego e respeito³⁴ por esse grupo.

Continuando a apresentação do meu olhar fotográfico, a casadinha que ocorre anualmente é a participação Coral no Baile Municipal do Recife e, poucos dias em seguida, no Baile Municipal da Pessoa Idosa, pois dão um gás ao Carnaval que está porvir.

Esses bailes ocorrem uma semana antes do Carnaval, porém, o Coral já em clima de festividade, se apresenta como se estivesse no próprio período carnavalesco. Nas fotos, o Coral está sendo acompanhado por uma das maiores referências de maestro de frevo do estado de Pernambuco, o Maestro Duda, juntamente a sua orquestra de frevo.

³⁴ Aumont (1993) afirma que o modo estético relacionado à recepção de uma determinada imagem acarreta sensações específicas ao espectador. Com isso, na reflexão das minhas poéticas pessoais, tendo como base a foto do coro com a orquestra, sinto uma partilha de sentimentos e momentos quase impossíveis de descrever. Acredito que a própria união, o tempo e a vida ali representada, me comoveram/comovem, tanto como autor quanto espectador da obra.



Nas cores do Municipal I
(Coral Edgard Moraes), 18 fev. 2017
Classic Hall, Recife, Pernambuco (PE)



Nas cores do Municipal II
(Coral Edgard Moraes), 18 fev. 2017
Classic Hall, Recife, Pernambuco (PE)

Nessas fotos ocorridas do Baile Municipal do Recife, a força e a vontade de cantar são evidenciadas através dos gestuais e dos rostos apresentados. A folia, ali presente, é construída através da foto pelos jogos de luzes que refletem nas indumentárias furta-cor. Para tirar essas fotos, tive algumas dificuldades pelo fato de que tive que estar no meio do público para poder capturá-las e, muitas vezes, segurar a concentração para tentar capturar momentos singulares que demandam atenção e sensibilidades. Acredito que o resultado foi bem satisfatório e alegórico.



Nas cores do Municipal III
(Coral Edgard Moraes e Orquestra do Maestro Duda), 18 fev. 2017
Classic Hall, Recife, Pernambuco (PE)

Já no Baile da Pessoa Idosa, parece que a energia é ainda maior. Observei que as próprias integrantes do Coral mencionam isso, pois a maior parte público desse baile é formada por senhoras e senhores, já de idade avançada, que curtem muito frevo, inclusive aqueles que fazem lembrar velhos carnavais. Bosi admite que “a memória opera com grande liberdade escolhendo acontecimentos no espaço e no tempo, não arbitrariamente mas porque se relacionam através de índices comuns. São configurações mais intensas quando sobre elas incide o brilho de um significado coletivo” (BOSI, 2003, p. 31).

Esse significado coletivo é construído através da rememoração da qual faz parte a maioria das letras das músicas que o Coral interpreta, pois utilizam temáticas que referenciam carnavais de outrora e, neste baile, a fragilidade dos indivíduos vai embora e se transforma em verdadeiro colosso repleto de animação longeva e de lembrança ao passado.



Baile da Boa Idade I
(Coral Edgard Moraes e Orquestra do Maestro Spok), 21 fev. 2017
Classic Hall, Recife, Pernambuco (PE)

Logo, tanto a empolgação do público quanto a do Coral chegaram ao ápice conjuntamente e claro, fui tomado por isso, por conseguinte. Na apresentação, o Coral cantou juntamente com um grande parceiro do grupo o Maestro Spok que luta, também pela preservação e internacionalização do nosso frevo. Refletindo sobre a importância de um evento popular, como o Carnaval, sua preservação e manutenção na cultura de um povo, Canclini nos ajudar a entender que o desejo de preservação e valorização deve ser um ciclo. Pois, a cultura popular não deve ser encarada e/ou compreendida, somente, por especialistas do passado, logo faz-se necessário renovar esses pensamentos para que esse patrimônio cultural não se apresente estranho à modernidade (CANCLINI, 2000).



Baile da Boa Idade II
(Coral Edgard Moraes e Orquestra do Maestro Spok), 21 fev. 2017
Classic Hall, Recife, Pernambuco (PE)



Baile da Boa Idade III
(Coral Edgard Moraes e Orquestra do Maestro Spok), 21 fev. 2017
Classic Hall, Recife, Pernambuco (PE)

O último compromisso do Coral no período pré-carnavalesco foi uma entrevista para o canal do *Youtube* do Jornal do Commercio, no programa Encontros de Carnaval. Neste momento, o Coral pôde compartilhar um pouco dos preparativos para o Carnaval, cantar algumas músicas e, ainda mais, encontrar amigos, como o próprio nome de programa menciona. Luiz Adolpho, diretor do Homem Da Meia Noite, era o outro convidado. Ele já possui uma estreita relação com o Coral e o programa refletiu as experiências, anseios e divulgação que tanto o Coral como o Homem da Meia Noite possuem para o Carnaval do estado.



Encontros do Carnaval
(Coral Edgard Moraes e Homem da Meia sendo entrevistados pelo Jornal do Commercio), 22 fev. 2017
Sistema Jornal do Commercio de Comunicação, Recife, Pernambuco (PE)

O que pude detectar neste período foi muita ansiedade pelo que estaria por vir. A preparação e a organização para o Carnaval são refletidas pelo empenho, dedicação e valorização do grupo nos eventos convidados. Acredito que reverter o discurso da desvalorização tão arraigada pelos componentes do grupo é preciso, porém, não posso esquecer que mesmo se tratando de uma cultura tradicional, de valorização do passado, o grupo sofre pela falta de reconhecimento por fazer parte deste universo em que a modernidade “esquece”.

Por outro lado, a alegria tão firmada pelo movimento dos corpos e as sensações de dever cumprido, nostalgia e festejo, são perceptíveis no entrosamento coletivo e evidenciados nos momentos de apresentações, entrevistas e homenagens. A criação de um consciente coletivo de que as marcas do passado e da memória são importantes revelam o quanto o trabalho com a experiência artística revela criatividade, sabedoria e poesia.

4.2.1. Durante o Carnaval

Chegou o tão esperado Carnaval. A partir de agora, uma série de apresentações, sensações e emoções tomaram conta do grupo e tentarei representá-las através de meu olhar. Tudo começa com a Abertura do Carnaval do Recife. Neste ano, o Coral e o Bloco das Flores (um dos mais antigos blocos líricos ainda existentes) foram convidados pelo homenageado do Carnaval da cidade, Almir Rouche, para se apresentar com ele no Marco Zero.



Rouche e as flores

(Coral Edgard Moraes, Bloco das Flores e Almir Rouche na Abertura do Carnaval do Recife), 24 fev. 2017
Marco Zero, Recife, Pernambuco (PE)

Foi um momento de bastante vibração, alegria, recordações e homenagem. Tirar fotos de grupos grandes e em movimento é muito difícil (mas não impossível), pois tento retratar os melhores ângulos e poses da maneira que o espectador possa compreender a densidade refletida da fotografia.

Já na apresentação posterior, o Coral dividiu o palco com uma das maiores intérpretes do Carnaval de Pernambuco, a futura homenageada do Carnaval do Recife de 2018, Nena Queiroga. Essa apresentação conjunta proporcionou tanto para o Coral quanto para Nena realização, além disso, confiança e respeito à amizade. Essa gratidão pode ser evidenciada nas fotos pelos *clicks* capturados, pois mostra a força da mulher nesse âmbito, por exemplo.



Gratidão I

(Coral Edgard Moraes e Nena Queiroga), 25 fev. 2017
Marco Zero, Recife, Pernambuco (PE)



Gratidão II

(Valéria Moraes e Nena Queiroga), 25 fev. 2017
Marco Zero, Recife, Pernambuco (PE)

“O papel da mulher é importante em todos os sentidos, inclusive, na preservação das tradições dos blocos com os frevos de bloco mais conhecidos do povo”. **Isis Oliveira**³⁵

“É muito importante. O Coral Edgard Moraes é um grupo incessantemente feminino e traduz isso nas interpretações dos Frevos de Blocos”. **Dulce Chacon**³⁶

“A gente tem as dificuldades normais que as mulheres têm. Mas não podemos desistir e, aos poucos, conquistamos os nossos espaços”. **Valéria Moraes**³⁷

“A mulher com o passar dos anos, vem ganhando cada vez mais coragem ou para vencer as dificuldades e o preconceito. Com isso, vejo em nós cantoras essa luta e representação”. **Marta Silvany**³⁸

“É um avanço, porque a mulher, hoje em dia, participa em todas as áreas, a exemplo do canto, dança, a arte de representar entre outros e no Coral Edgard Moraes não é diferente, com muita disciplina”. **Inajá Moraes**³⁹

“É muito importante porque a mulher está sempre à frente do seu tempo, divulgando o seu trabalho em especial, divulgando o frevo de bloco que fazemos”. **Iraçáira Moraes**⁴⁰

Relacionando então às falas das participantes do Coral, os autores Elaine Tardin, Murilo Barbosa e Polliana Leal, no artigo “Mulher, trabalho e a conquista do espaço público: reflexões sobre a evolução feminina no Brasil”, dissertam que

A busca pelo empoderamento feminino deve permear todos os espaços sociais, perpassando por instituições como escola, família, Igreja, e no mundo acadêmico e do trabalho. Baseados nas reflexões aqui expressas, nos perguntamos qual é afinal o lugar da mulher na

³⁵ Indagações da participante do Coral Edgard Moraes, através de questionário aplicado por mim durante o período carnavalesco do ano de 2017.

³⁶ Indagações da participante do Coral Edgard Moraes, através de questionário aplicado por mim durante o período carnavalesco do ano de 2017.

³⁷ Indagações da participante do Coral Edgard Moraes, através de questionário aplicado por mim durante o período carnavalesco do ano de 2017.

³⁸ Indagações da participante do Coral Edgard Moraes, através de questionário aplicado por mim durante o período carnavalesco do ano de 2017.

³⁹ Indagações da participante do Coral Edgard Moraes, através de questionário aplicado por mim durante o período carnavalesco do ano de 2017.

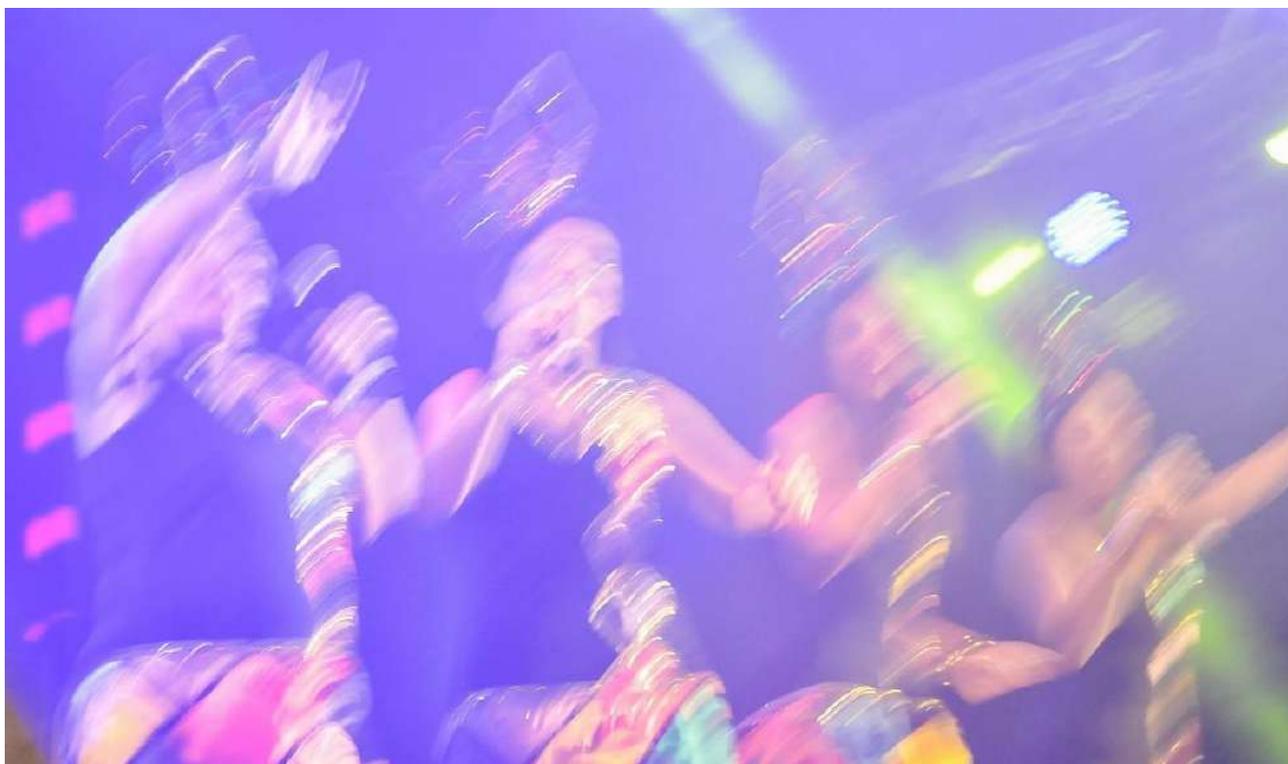
⁴⁰ Indagações da participante do Coral Edgard Moraes, através de questionário aplicado por mim durante o período carnavalesco do ano de 2017.

sociedade. A resposta é simples: no lugar em que quiser estar (TARDIN; BARBOSA; LEA, 2015, p.133).

Entender as dificuldades que as mulheres enfrentam é um avanço quando podemos solucionar as problemáticas. O lugar em que a mulher deve estar é na ativa, participando de movimentos sociais e culturais, além de se valorizar mostrando o quanto de potencial elas têm. No mundo machista em que vivemos, o preconceito e as dificuldades para elas mostrarem cada vez mais suas habilidades e potencialidades deve ser extinta.

O Coral, como um coletivo de resistência que tenta, como um grupo encabeçado por mulheres, conseguir mais espaço no cenário político, social e cultural do estado, luta para que essas representações possam preservar seus anseios e a cultura feminina que é encabeçada pelo coro tradicionalmente feminino no frevo-de-bloco.

Adiante, pode ser observada a foto que retrata a agitação do palco e do fotógrafo na focalização do objeto de pesquisa.



Agitação
(Coral Edgard Moraes), 25 fev. 2017
Marco Zero, Recife, Pernambuco (PE)

Muitas vezes, casos como esse aconteceram, logo acho importante trazê-los, pois através dessas marcas, desses índices, evidencia-se uma sensação através de uma fotografia figurativa-abstrata criada pelo desfoque e estouro da luz trazida na cena representada. Uma coisa que aprendi

durante meu período da graduação e que pude refletir várias vezes sobre foram as informações trazidas pela professora Ana Lisboa, pois um dos aprendizados é que mesmo com os “erros”, podemos aprender e encarar os nossos modos de ser e de compreender as coisas de maneiras diversas. Isso foi tudo para mim. É ser humano!

Também no período da produção do Carnaval, busquei registrar capturas de maneira individual de algumas das participantes do Coral. Com isso, a observação singular de cada foto, de cada modelo, de cada pose, poderá ser observada de maneira específica. Atenção e alegria são algumas das sensações que permeiam essas reproduções. Os gestos, os olhares e os sorrisos corroboram o que essas personagens refletem a respeito da sua atuação como membro integrante do Coral Edgard Moraes.



Dulce e Ana
(Coral Edgard Moraes), 25 fev. 2017
Marco Zero, Recife, Pernambuco (PE)

“Sinto muita alegria, entusiasmo e emoção ao me apresentar e a fazer parte dessa história, além de ver as pessoas cantarem, participarem e a vibração de quem gosta. A tradição vem no momento em que mantemos a originalidade de se cantar marcha de bloco através do coro de vozes femininas. O

que me define nessa história é ser útil para o meu estado, de fazer o que gosto contribuindo com a cultura pernambucana”. Ana Dulce Chacon⁴¹

“Sinto alegria, entusiasmo e muita emoção. É uma fraternidade que existe entre todas as componentes do grupo, a harmonia. O Coral traz, nas suas características e origem, o frevo-de-bloco. É uma sensação de realização pessoal por estar contribuindo com a cultura do nosso Carnaval”.

Dulce Chacon⁴²



Isis e Sassá
(Coral Edgard Moraes), 25 fev. 2017
Marco Zero, Recife, Pernambuco (PE)

“Alegria e emoção, além de muita saudade da família, ver a energia do povo que gosta das músicas que cantamos e por vir de uma família que sempre preservou os frevos de bloco desde os tempos do tio Raul Moraes e meu avô Edgar Moraes que sempre compôs frevos, embora pouco reconhecido, agora mais por conta do Coral. A sensação que me define nessa história é a tradição familiar e manter a chama acesa contribuindo com a nossa cultura”.

Isis Oliveira⁴³

⁴¹ Indagações da participante do Coral Edgard Moraes, através de questionário aplicado por mim durante o período carnavalesco do ano de 2017.

⁴² Indagações da participante do Coral Edgard Moraes, através de questionário aplicado por mim durante o período carnavalesco do ano de 2017.

“Fico emocionada por participar desse grupo e, além das músicas, a formação do Coral que é feita pelas filhas, netas e sobrinhas de Edgard Moraes que me deixa feliz. O nosso trabalho tem tudo a ver com a tradição, mas também não esquecendo sempre de dar uma repaginada nos arranjos e nos repertórios cantando todos os compositores do gênero. Me engrandece por contribuir com a nossa arte pela cultura do Carnaval e me dá muitas alegrias pelo trabalho que faço com o Coral Edgard Moraes”

Iraçáira Moraes⁴⁴

Corroborando esses depoimentos, trazer a conceituação da “tradição inventada” discutida por Hobsbawn e Ranger é essencial, pois entende-se esse termo como

um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam incluir certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (HOBSBAWN; RANGER, 2008, p. 9).

Os discursos que trazem a rememoração ao passado são constantes na fala das integrantes. O pensar o passado como meio de continuidade para um futuro e essa repetição consolidam o ideal da tradição inventada. A realização, a reflexão dos valores e o legado deixado tanto por Edgard quanto pela manifestação secular, que é o frevo, fazem parte da tradição e das ideologias criadas pelo grupo. A seguir, mais um exemplo dessa euforia de lembranças do passado, tendo como base a minha avó, Naná.

É geral! Todos os componentes do Coral e orquestra sempre ficam impressionados com a desenvoltura, envolvimento e paixão pelo que minha avó faz no palco. Nas fotos a seguir, tiradas na apresentação do Coral no Polo Cordeiro, realizo uma série que retrata essa força ao cantar, a entrega, o gostar do que faz. Parece uma transformação. A respeito disso, minha avó, Naná, declara:

“Estou há 30 anos no Coral e permanecer no grupo é pura emoção, união, sensibilidade e amor. É um orgulho enaltecer cada vez mais o nome do nosso mestre e nosso pai, Edgard Moraes. As sensações são fantásticas e eu vou tirar por mim. Quando eu subo no palco, deixo de ser esta criaturinha tranquila e sai uma cigana dentro de mim, assim, fantástica, que me envolve de tal

⁴³ Indagações da participante do Coral Edgard Moraes, através de questionário aplicado por mim durante o período carnavalesco do ano de 2017.

⁴⁴ Indagações da participante do Coral Edgard Moraes, através de questionário aplicado por mim durante o período carnavalesco do ano de 2017.

forma que não consigo me controlar. Quanto mais eu canto, mais eu fico nas nuvens e as meninas, minhas filhas, ficam falando ‘Menos, mamãe!’, mas eu não consigo, às vezes, tento dar um freio, mas não consigo porque é uma coisa que me sinto bem e, quando eu olho nos rostos das pessoas, elas estão com o sorriso imenso de ver aquela alegria no palco”.

Inajá Moraes⁴⁵

É muito interessante o quanto a experiência artística comove o sujeito, o poder que a arte tem! É preciso refletir o quanto esse tipo de experiência transcende o indivíduo. Para mim, quando me vi tirando as fotos do Coral, em especial, as da minha avó, me sentia tão persuadido pela euforia e verdade expressada por ela que as energias ali presenciadas foram cósmicas, indescritíveis e surreais. Diante disso, sobre essas representações, os teóricos Luciana Borre Nunes e Raimundo Martins, na obra “Cultura Visual”, definem que

As representações enunciam e denunciam os sentidos que damos às coisas, pois as concretizamos através de nossas falas, gestos e ações, mesmo que de maneira informal e corriqueira. A todo momento expressamos nossas percepções do mundo e isso influencia outros sujeitos da mesma maneira que somos influenciados (NUNES; MARTINS, 2017, p.157).

A seguir, pode-se perceber essa energia trazida nos gestos, linguagem corporal e facial, que denotam o quanto o amor à arte e a plenitude da cultura do frevo-de-bloco está memorizada e valorizada, em especial, nesse ser, minha avó.



Transformação I
(Coral Edgard Moraes), 26 fev. 2017
Polo Cordeiro, Recife, Pernambuco (PE)

⁴⁵ Filha de Edgard Moraes, em entrevista concedida a mim no dia 26/10/2017.



Transformação II, III e IV
(Coral Edgard Moraes), 26 fev. 2017
Polo Cordeiro, Recife, Pernambuco (PE)

Um elemento a ser destacado também é a presença de diferentes gerações que compõem o próprio coro. Silvany e Wanessa são um dos exemplos no Coral que mostram isso. Perceber, aceitar e compreender a importância de se continuar a história é de fundamental importância.



De geração em geração V e VI
(À esquerda, Marta Silvany e, à direita, Wanessa Nayara), 26 fev. 2017
Polo Cordeiro, Recife, Pernambuco (PE)

Me emociona participar dessa história pelo respeito, carinho e união que temos. Porque é um resgate da memória dos blocos líricos que fazem parte da tradição carnavalesca do estado. Gosto de todos os momentos do carnaval, da semana pré até o pós-carnaval, porque primeiro vem expectativa, curiosidade e depois a alegria de estar no palco e, por último, a saudade. Lutamos há 30 anos com muita dedicação e respeito pela nossa música e o nosso reconhecimento, nosso trabalho. É a falta de reconhecimento, muitas vezes, que mais me deixa triste.

Marta Silvany⁴⁶

“É uma sensação muito boa fazer parte desta história do Coral Edgard Moraes, não somente como uma tradição de família, como também para a cultura pernambucana. Estar com minha mãe no

⁴⁶ Indagações da participante do Coral Edgard Moraes, através de questionário aplicado por mim durante o período carnavalesco do ano de 2017.

Coral é algo que me deixa muito feliz porque eu sei que ela está ali para me ajudar, não só ela como toda minha família e isso é algo que me deixa bastante realizada”.

*Wanessa Nayara*⁴⁷

Trazendo, então, Candau (2012, p.100):

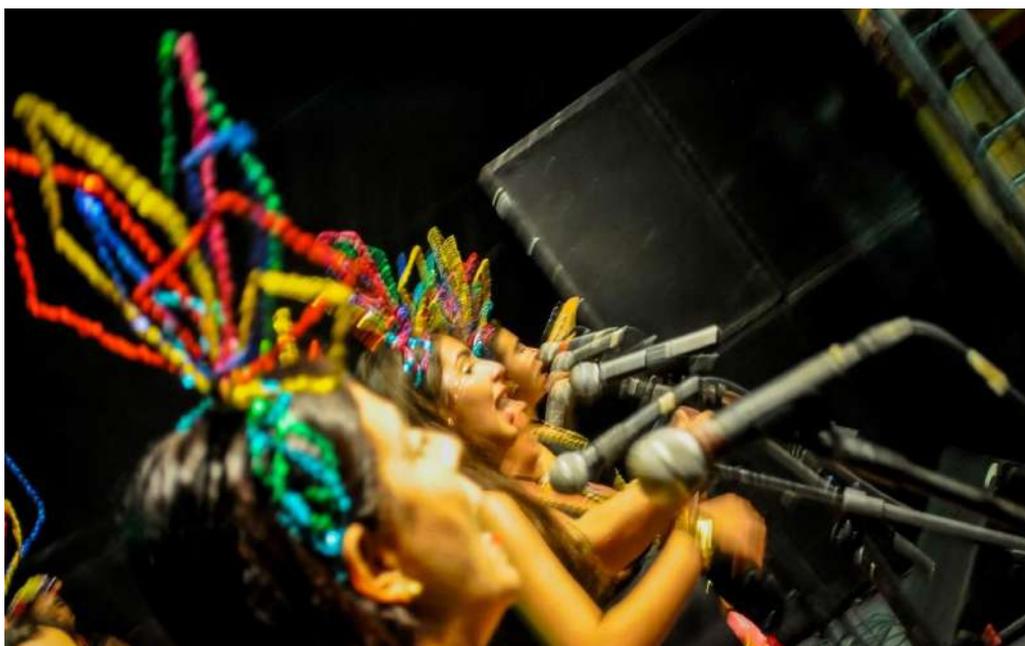
Em cada caso, quer se trate de um indivíduo apenas ou de todo um grupo, a força das memórias dependerá da coerência geral do campo memorável, quer dizer, da estruturação mais ou menos homogênea do conjunto de lembranças a partir de um momento de origem e de uma sucessão de fatos.

Através da ótica trazida pelo teórico, vinculada às experiências e vivências de cada um dos entrevistados, percebe-se que as lembranças fazem parte de um conjunto da memória e, com isso, os relatos vão sendo construídos, a partir da sucessão dos fatos. A importância que Wanessa dá demonstra a convivência com a mãe dentro dessa cultura e reforça o discurso de Marta Silvany de que o resgate dos blocos líricos (a cultura) faz parte da tradição carnavalesca. Além disso, podem ser feitas inferências de que por ambas estarem nesta mesma manifestação cultural, a importância que se dá tanto para a memória da cultura quando para o respeito mútuo entre os próprios participantes se consolida mais.



Por falar em memória da cultura, o palco é um lugar de fortes lembranças e vibrações. É um reduto mágico no qual as energias ocorrem de maneiras distintas. Nas fotos a seguir, tiradas no Polo Campo Grande, o celebrar é sinônimo de aproveitar os momentos que podem ser refletidos através da energização e movimentação dos corpos. Além disso, a sonoridade, musicalidade e atenção são percebidas pela orquestra, também.

⁴⁷ Bisneta de Edgard Moraes, em entrevista concedida a mim no dia 06/11/2017.



Vibração
(Coral Edgard Moraes), 27 fev. 2017
Polo Campo Grande, Recife, Pernambuco (PE)



Vibração II
(Coral Edgard Moraes e Orquestra), 27 fev. 2017
Polo Campo Grande, Recife, Pernambuco (PE)

Mesmo fora do ambiente habitual, na capital do estado, a energia continua e momentos peculiares podem ser retratos. Isso pode ser visto na experiência vivida em João Alfredo, cidade do interior do estado de Pernambuco.



Inesquecível I e II
(Acima, Maestro Marco César; abaixo, Orquestra), 28 fev. 2017
Polo João Alfredo, Pernambuco (PE)



Inesquecível III e IV
(Coral Edgard Moraes (Acima) e Iraçáira (Foco)), 28 fev. 2017
Polo João Alfredo, Pernambuco (PE)

No mesmo dia, à noite, houve a última apresentação do Coral em Olinda no Polo Xambá. Percebo que, muitas vezes, o público faz papel de coadjuvante na apresentação. E, nesse caso, em

Xambá, mesmo com um palco pequeno, a energia foi tanta que, segundo o Coral, foi uma das melhores apresentações deste Carnaval.

“Emoção é a palavra certa para esse momento e feliz porque os fãs compartilham conosco. É só alegria”. Inajá Moraes⁴⁸



Xambá I e II
(Coral Edgard Moraes), 28 fev. 2017
Polo Xambá, Olinda, Pernambuco (PE)

⁴⁸ Indagações da participante do Coral Edgard Moraes, através de questionário aplicado por mim durante o período carnavalesco do ano de 2017.



Xambá III e IV
(Coral Edgard Moraes & Público), 28 fev. 2017
Polo Xambá, Olinda, Pernambuco (PE)

Olhe, para mim, o Coral Edgard Moraes primeiro do que tudo é tudo. Tudo de bom! É uma recordação que meu pai deixou, né! E tem as netas, as filhas, entendeu? Isso me traz uma atração enorme porque em todo canto eu vejo falar: o Coral Edgard Moraes! O Coral Edgard Moraes! Eu

escuto na rádio, em Hugo Martins, botam o frevo de papai, falam o Coral Edgard Moraes vai cantar. Eu fico escutando as músicas e, às vezes, me acordo 2 horas da manhã para botar na Folha que sempre toca um frevinho. Quando vou para as apresentações e observo o Coral, fico muito emocionada, chego até chorar, pois só faço me lembrar deles: Raul Moraes e Edgard Moraes. Fico rezando para que dê tudo certo e, muitas vezes, até choro. - Meu pai ajuda o Coral! Eu rezo. Quando estão cantando, eu estou olhando como público para ver quem fala bem, quem não fala, quem está escutando, fico só observando, eu adoro”.

Yara Moraes⁴⁹



*Frames da entrevista com Yara Moraes
(Acima, Yara Moraes e, abaixo, Iraçaira, Yara e Inajá comigo), 24 nov. 2017
Campo Grande, Recife, Pernambuco (PE)
Fonte: Arquivo Pessoal – Marco César de Oliveira Brito Filho*

⁴⁹ Filha de Edgard Moraes, em entrevista concedida a mim no dia 24/10/2017.

Através do depoimento de Tia Yara, o qual relembra o passado, pude perceber o que Bosi (2003, p.44) afirma “ouvindo depoimentos orais contatamos que o sujeito mnêmico não lembra uma ou outra imagem. Ele evoca, dá voz, faz falar, diz de novo o conteúdo de suas vivências. Enquanto evoca ele está vivendo atualmente e com uma intensidade nova a sua experiência”.

As vivências, então retratadas por Yara, mostram o quanto a memória é refletida pelos depoimentos trazidos e, vou mais além, de todos os depoimentos presentes neste trabalho. As lembranças e os conteúdos dessas vivências fazem com que criemos imagens desse passado vivido por esses agentes a fim de compreendê-los a partir do estudo dessas vozes.

Por fim, o contato com o público, a euforia e o sentimento de dever cumprido foram algumas das sensações e momentos que se destacaram durante o carnaval do Coral. Por ser um grupo grande, de quase 25 pessoas entre orquestra (12), produção (2) e coral (8), é preciso de uma gestão tanto na escolha do repertório, figurino, transporte, alimentação, e esse discurso mostra o quanto, às vezes, se torna sacrificante participar de muitas apresentações com recebimentos de cachês defasados, porém, o divertimento, o profissionalismo e a valorização do nome de Edgard é mais importante. O que não se deve ocorrer é o esquecimento dessa memória e tradição.

4.2.3. Pós-Carnaval

Neste momento, a quarta-feira de Cinzas se aproxima e agora o Coral se despede de mais um ano de apresentações e realizações. Na própria quarta de cinzas, o grupo de vozes se apresenta no monumental Orquestrão sob a regência do Maestro Spok. É o momento de confraternização com os amigos e lembrar todo o Carnaval que passou. É importante mencionar que nas fotos só constam 4 integrantes na apresentação, pois essa apresentação, em especial, ocorre normalmente por volta das 04h às 5h da manhã da quarta-de-cinzas e a maioria das integrantes do coro já estão cansadas do trabalho repleto de compromissos durante o carnaval.





Orquestrão I e II

(Na foto superior, Coral Edgard Moraes & Orquestrão. Na foto inferior, da esquerda para a direita, Gerlane Lops, Ed Carlos, Wanessa, Marta, Nena Queiroga, Luciano Magno, Valéria e Inajá. Mais abaixo, Sívio Dantas e o Maestro Forró), 01 mar. 2017

Marco Zero, Pernambuco (PE)

Ainda no pós-Carnaval, dando entrada aos festivais do Carnaval de 2018, no dia 01 de novembro, é comemorado o dia do Frevo de bloco e o Coral Edgard Moraes é o idealizador e proponente do evento instituído por decreto do Prefeito João Paulo e iniciativa do Vereador Luiz Helvécio. Ocorrido no ano de 2017, no dia 05 de novembro, o evento fez uma homenagem ao centenário de nascimento do compositor Edgard Moraes e, há 14 anos, a realização dessa grande festa que é registrada pelas presenças dos blocos líricos, músicos, compositores, maestros, carnavalescos e perseguidores deste gênero já faz parte do calendário cultural da cidade do Recife. O Coral Edgard Moraes e a família Moraes são os anfitriões e organizadores do evento juntamente com o apoio que têm recebido todos os anos da Prefeitura do Recife e a Parceria com o Museu Paço

do Frevo. Lembrando que neste ano o Coral subiu ao palco para comemorar seus 30 anos de história. A seguir, podem ser observados alguns dos olhares fotográficos dessa festa que, a cada ano, emociona.



Dia do Frevo de Bloco I
(Arrastão do frevo nas ruas do Recife), 05 nov. 2017
Bairro do Recife, Pernambuco (PE)



Dia do Frevo de Bloco II
(Arrastão do frevo nas ruas do Recife), 05 nov. 2017
Bairro do Recife, Pernambuco (PE)



Dia do Frevo de Bloco III
(Coral e Orquestra recebem Arrastão na entrada do Paço), 05 nov. 2017
Bairro do Recife, Pernambuco (PE)



Dia do Frevo de Bloco IV
(Coral e Orquestra recebem Arrastão na entrada do Paço), 05 nov. 2017
Bairro do Recife, Pernambuco (PE)



Dia do Frevo de Bloco V
(Coral e Orquestra recebem Arrastão na entrada do Paço), 05 nov. 2017
Bairro do Recife, Pernambuco (PE)

Esse dia ficou marcado para a história, lágrimas e muita emoção. Venho, agora, neste momento, dizer o quão relevante é o trabalho, específico, dos meus pais (Valéria e Marco César) na construção deste trabalho. Ambos, cada um em sua área, encabeçam tanto o Coral como a Orquestra, na busca de maiores reconhecimentos e realizações para com esse tipo de cultura.

O reconhecimento é a chave de muitas coisas. Percebo que sim, o Coral possui certo reconhecimento, porém, há algumas instituições que não valorizam o potencial que essa manifestação cultural possui. Isso é e vai ser uma batalha longa, mas que não deve ser jogada a bandeira branca, mas sim persistir e continuar na luta, que é o trabalho que meus pais tentam salvaguardar. Vejo-me também nessa luta, pois acredito que com auxílio e produção de publicações e trabalhos de pesquisa, por exemplo, posso continuar a difundir e mostrar às gerações quão importante é evidenciar traços dessa cultura e fazer com que o conhecimento a respeito desse tipo de manifestação se propague em vários âmbitos na sociedade.

“Queria ver o Coral em destaque pelo seu trabalho sendo convidado para participar de projetos e apresentações. Gravar nosso DVD Documentário e deixar para eternidade, a história do frevo de bloco e Edgard Moraes”. Valéria Moraes⁵⁰

⁵⁰ Indagações da participante do Coral Edgard Moraes, através de questionário aplicado por mim durante o período carnavalesco do ano de 2017.



Dia do Frevo de Bloco VI
(Coral e Orquestra), 05 nov. 2017
Bairro do Recife, Pernambuco (PE)



Dia do Frevo de Bloco VII
(Na foto acima, meu pai, o Maestro Marco César, festejando), 05 nov. 2017
Bairro do Recife, Pernambuco (PE)



Dia do Frevo de Bloco VIII
(Na foto acima, minha mãe, Valéria Moraes, emocionada com o cortejo dos blocos), 05 nov. 2017
Bairro do Recife, Pernambuco (PE)

É importante também lembrar a família que não necessariamente faz parte do coro ou da orquestra, porém sempre está presente nas apresentações do Coral, dando eterno apoio e auxiliando na produção.



Família I
(Da esquerda para a direita: Inajá, Yara, Mardini, Ana, Augusto, Isis, Dulce e Telmo (*in memorian*)), 27 fev. 2017
Polo Campo Grande, Recife, Pernambuco (PE)



Família II

(Superior da esquerda para a direita: Wanessa , Vinícius, Marco César, Moacir, Ana, Dulce, Isis, Iraçaíra e Inajá.
Inferior da esquerda para direita: Marta, Marco César Filho, Valéria, Gilsom, Matheus e Rodrigo), 18 fev. 2017
Campo Grande, Recife, Pernambuco (PE)

Refletindo, então, sobre todo esse processo de construção de sentidos de forma imagética e poética, presumi que as lembranças é que ficarão para eternidade. As emoções percebidas nesse período foram as mais nostálgicas possíveis, pois revelaram muito a saudade do Carnaval. Acredito que as fotografias apresentadas puderam criar visualidades e mostrar, através de uma sequência ordenada, como ocorrera a comemoração desses 30 anos do Coral Edgard Moraes.

Sobre a organização e sequência desses momentos então apresentados, cito Candau (2012, p.90), pois este afirma que “entre as várias razões que se conhecem para o sucesso da prática da fotografia em todos os meios sociais está certamente a maneira cômoda com a qual essa ‘arte moderna’, que é uma arte de memória, permite representar materialmente o tempo passado, registrá-lo e dispô-lo em ordem”.

5. ADEUS! Ó MINHA GENTE, O BLOCO VAI EMBORA

Despedida⁵¹

*“Adeus! Ó minha gente
O Bloco vai embora
Sentindo que a alma chora
E o coração fremente
Diz findou-se o carnaval
Até para o ano adeus
Guarda nossa saudade:
Que implorando aos céus
Felicidade para a nossa alma liberal.
Essa canção saudosa,
Há de fazer chorar
E sempre recordar
Nossa gente buliçosa
De regresso a cantar”.*

Raul Moraes

“É uma marcha-regresso criada por Raul Moraes e se tocava no final das apresentações dos blocos”.

Yara Moraes e Inajá Moraes⁵²

⁵¹ Gravada no ano de 1968

⁵² Filhas de Edgard Moraes, em entrevistas concedida a mim no dia 24/10/2017 e 26/10/2017.

No finalzinho das apresentações do Coral, já ficamos com aquela saudade do Carnaval que passou e a ânsia do próximo que, em breve, virá. Na música de Raul, a Despedida se dá nesse momento, o da finalização dos trabalhos e o que nos resta são as recordações do tempo que se foi e ficamos sempre a recordar.



Através deste trabalho, vivenciei, compreendi e entendi um pouco mais das minhas raízes, além disso, como consequência, atrelei essas descobertas ao conhecimento científico tentando compreender quais são as emoções e sensações vivenciadas e identificadas pelo Coral Edgard Moraes no período de pré-produção, produção e pós-produção do carnaval de Pernambuco. Quando colocamos uma pitada de arte em qualquer coisa, absorvemos e compreendemos as situações da vida, nossa existência e porque viemos ao mundo de maneiras diversas. Arte e vida, unidas. Então, a apresentação deste trabalho como conclusão de curso de Artes Visuais da UFPE muito me fortaleceu para que meu desenvolvimento profissional e intelectual evoluísse e que a minha construção crítica e performativa a respeito de temáticas artísticas fosse ampliada.

Para os leitores desta narrativa, pode-se entender o porquê da escolha da temática que aqui foi apresentada. Edgard Moraes, para mim, foi, é e sempre será uma figura eterna, atemporal e plena, tanto no seio familiar como para a sociedade. Além disso, seu legado como músico, compositor e arranjador se reverbera até os dias de hoje, pois para quem o conhece, quando falam seu nome, logo relacionamos ao frevo-de-bloco, valores de passado e ao bloco da saudade.

Nessa tradição histórica, o Coral Edgard Moraes conseguiu continuar o que o General Cinco Estrelas da Folia iniciou. Nesses 30 anos de carnavais e carnavais, o Coral tenta levar para os palcos Recife afora, a bandeira de Edgard e dos frevo-de-bloco mostrando o quanto este grupo tenta, mesmo com as dificuldades, divulgar essa expressão artística que comove e emociona com lirismo e nostalgia.

Acredito que uma das maiores dificuldades que tive em contar a história apresentada neste TCC foi tentar tirar o discurso naturalizado, impregnado pelos vícios como “membro” do Coral Edgard Moraes, e me deter a um viés de pesquisador. Porém, foi muito enriquecedor pois, através deste outro olhar, tive acesso a desdobramentos reflexivos que fizeram com que eu percebesse e refletisse sobre opiniões que, muitas vezes, estive na dúvida, a exemplo da questão da falta de

valorização do Coral. Porém, essa falta de valorização não é plena, pois o Coral ainda está na ativa, sendo chamado para participar de eventos, recebendo homenagens, aparecendo nos jornais e, ainda, identifico a produção deste meu trabalho como valorativo também. Então, para mim, entender esse propósito foi uma das coisas que mais me sensibilizou.

É importante finalizar este TCC informando que essa história não para por aqui, pois pretendo dar continuidade a esta temática em trabalhos futuros (mestrado e doutorado), ampliando, ainda mais, discussões artístico-histórico-culturais relacionadas à família Moraes. Meu pai, Marco César, e minha tia, Iara Moraes, por exemplo, possuem, cada um, acervos documentais de Raul e Edgard Moraes, bem como do próprio Coral Edgard Moraes com fotografias, matérias jornalísticas, fitas cassetes com entrevistas, vhs, objetos históricos, partituras, letras de música, instrumentos musicais que merecem ser documentados de forma científica. E eu espero que isso contribua para que maior parte da sociedade passe a conhecer o grupo em relação à sua constituição e preservação cultural.

Por fim, a reflexão poética sobre minhas produções artísticas, em especial, as fotografias presentes neste trabalho muito contribuíram para que este TCC se formasse, pois acredito que sem esta etapa não conseguiria justificar o que sinto por tudo o que produzi. Nessa direção, identifico, por meio dos depoimentos, imagens registradas, experiência vivenciada durante todo o percurso, que as principais sensações e emoções foram a alegria, nostalgia e saudade. Ora elas explicitam a importância da memória, ora elas revelam a necessidade de manutenção da tradição; ora elas explicitam afeto, saudosismo, companheirismo, ora elas afirmam que toda a história do grupo é fruto de um longo trabalho e dedicação que exigem disciplina, perseverança, mas, sobretudo, amor à arte!





Agradecimento
(Coral Edgard Moraes encerrando apresentação), 25 fev. 2017
Marco Zero, Recife, Pernambuco (PE)



Referências

- ALVES, Alice Emanuele da Silva. O Coral Edgard Moraes e o protagonismo feminino no frevo-de-bloco. In: DIAS, Alfrancio Ferreira; SANTOS, Elza Ferreira; CRUZ, Maria Helena Santana. (Orgs.). Gêneros, feminismo, poderes e políticas públicas: investigações Contemporâneas. **Anais do 19º REDOR: Encontro Internacional da Rede Feminista Norte e Nordeste de estudos e pesquisas sobre mulher e relações de gênero** [Livro eletrônico]. 21ed. Campina Grande - PB: Realize Eventos Científicos e Editora, 2016, v., p. 3609-3619. Disponível em: <http://editorarealize.com.br/revistas/ebook_redor/trabalhos/gt14.pdf>. Acesso em: 29 set. 2016.
- AMORIM, Maria Alice; BENJAMIN, Roberto Emerson Câmara. **Carnaval: cortejos e improvisos**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002. 124 p.
- ARAÚJO, João Eduardo Farias de. **A Commedia dell'Arte no Lirismo do Carnaval de Pernambuco**. Recife: Baraúna, 2005. 168p.
- ARCARI, Antonio. **A fotografia: as formas, os objetos, o homem**. Lisboa: Edições 70, 2001. 189 p.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993. 317p.
- BARRETO, José Ricardo Paes; PEREIRA, Margarida Maria de Souza; GOMES, Maria Jose Pereira. **Dicionário dos compositores carnavalescos pernambucanos**. Recife: Cia Pacifica, 2001. 156 p.
- BEZERRA, Amílcar Almeida; SILVA, Lucas Victor. **Evoluções: histórias de bloco e de saudade**. Recife: Bagaço, 2006. 111p.
- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. 3.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- CANABARRO, Ivo. Fotografia, história e cultura fotográfica: aproximações. **XXXI Estudos Ibero-Americanos**. Pontifícia Universidade Católica do Rio - PUCRS. 2005. p.23-39. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=134618596003>>. Acesso em: 25 ago. 2017.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.
- CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Tradução: Maria Letícia Ferreira. 1.ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- CÂRDENAS, Carmela Oscanoa de. **O uso do folclore na educação: o frevo na didática pré-escolar**. Recife: Massangana: Fundação Joaquim Nabuco, 1981. 116p.
- CARVALHO, Nelly Medeiros de; MOTA, Sophia Karlla; BARRETO, José Ricardo Paes. **Dicionário do frevo**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2000. 114 p.
- CASSOLI, Camilo; FALCÃO, Luiz Augusto; AGUIAR, Rodrigo. **Frevo: 100 anos de folia**. São Paulo: Timbro, 2007. 239 p.
- COSTA, Claudio F. O que é 'arte'?. **Revista Artefilosofia**, MG-Ouro Preto, n.6, p. 194-199, abr. 2009. Disponível em: <http://www.raf.ufop.br/pdf/artefilosofia_06/artefilosofia_06_04_diversos_03_claudio_costa.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2016.

DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. A/r/tografia como Metodologia e Pedagogia em Artes: uma introdução. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (Orgs.). **Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia**. 1. ed. Santa Maria: Editora UFSM, 2013. 246p.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar**: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. São Paulo: Martins Fontes, 2011. 233 p.

FONTE FILHO, Carlos da. **Espetáculos populares de Pernambuco**. Recife: Bagaço, 1999. 213 p.

IRWIN, Rita L. A/r/tografia: uma mestiçagem metonímica. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (Orgs.). **Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia**. 1. ed. Santa Maria: Editora UFSM, 2013. 246p.

HOBSBAWM, E. J.; RANGER, T. O. (Org.). **A invenção das tradições**. 6.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008. 316 p.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ática, 1989. 110p.

LEENHARDT, Jacques. O crítico de arte em obra. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 13(2): 115-120, 2001.

LEITE, Míriam Lifchitz Moreira; FELDMAN-BIANCO, Bela (Orgs.). **Desafios da imagem**: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas: Papirus, 1998. 319 p.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 358 p.

NUNES, Luciana Borre; MARTINS, Raimundo. **Cultura Visual**: Tramando Gênero e Sexualidades nas Escolas. V.1., 1. ed. Recife: Editora UFPE, 2017.

OLIVEIRA, Erivam Moraes de. **Da fotografia analógica à ascensão da fotografia digital**. BOCC. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, Portugal, 2006. Disponível em: <www.bocc.ubi.pt/pag/oliveira-erivam-fotografia-analogica-fotografia-digital.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2017.

PLAZA, Julio. Arte e Interatividade: autor-obra-recepção. In: **Brassilpaissdoofuturoboross**, 1990.

REIS JÚNIOR, Dante F. C.. Aspectos históricos da fotografia e realizações em Geografia. In: STEINKE, Valdir Adilson; JUNIOR, Dante Flávio Reis; COSTA, Everaldo Batista (Orgs.). **Geografia e fotografia**: apontamentos teóricos e metodológicos. Brasília, D.F.: UNB, 2014. 222 p.

SALGADO, Sebastião. **Sahel**. L'homme en detresse. France: Prisma Presse pour Médecins Sans Frontières, 1986.

SANTOS, Rodrigo Sérgio Magalhães Bahia dos; MENDES, Diego Costa; PEREIRA, Roberta de Albuquerque. Deixa o frevo rolar: Entendendo a poesia dos blocos líricos do Recife. In: **VI ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, 2010, Salvador. VI ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2010.

SEBE, Jose Carlos. **Carnaval, carnavais**. São Paulo: Ática, 1986. 96p.

SILVA, Leonardo Dantas; MAGALHAES, Mauro. **Blocos carnavalescos do Recife**: origens e repertório. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, Secretaria do Trabalho. 1998. 63 p.

SILVA, Leonardo Dantas (Org.). **Raul Moraes**: repertório variado. Recife: Editora Massangana, 2003.

STEINKE, Valdir Adilson. Imagem e Geografia: o protagonismo da “fotogeografia”. In: STEINKE, Valdir Adilson; JUNIOR, Dante Flávio Reis; COSTA, Everaldo Batista (Orgs.). **Geografia e fotografia**: apontamentos teóricos e metodológicos. Brasília, D.F.: UNB, 2014. 222 p.

TARDIN, Elaine Barbosa; BARBOSA, Murilo Tebaldi; LEAL, Polliana da Costa Alberone. Mulher, trabalho e a conquista do espaço público: reflexões sobre a evolução feminina no Brasil. **Transformar - Revista do Centro de Iniciação Científica e Extensão**, 7.ed, p. 119-135, 2015.

UTUARI, Solange. et al. **Arte por toda parte**: volume único. – 2. ed. – São Paulo: FTD, 2016.

VICENTE, Ana Valéria; SOUZA, Giorrdani de. **Frevo para aprender e ensinar**. Olinda, PE: Ed. da Associação Reviva: Recife: Editora da UFPE, 2015. 154 p.

WEBB, Jeremy. **O design da fotografia**. São Paulo: G. Gili, 2014. 186 p.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE TEORIA DA ARTE E EXPRESSÃO ARTÍSTICA
LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS



A importância da arte na terceira idade

Amanda Priscila Santos de Souza

Recife
2017

AMANDA PRISCILA SANTOS DE SOUZA

A IMPORTÂNCIA DA ARTE NA TERCEIRA IDADE

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Universidade Federal de
Pernambuco como requisito à obtenção
do título de Licenciatura em Artes Visuais

Orientadora: Profª Drª Renata Wilner

Recife
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE TEORIA DA ARTE E EXPRESSÃO ARTÍSTICA

AMANDA PRISCILA SANTOS DE SOUZA

A IMPORTÂNCIA DA ARTE NA TERCEIRA IDADE

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal de Pernambuco como requisito à obtenção do título de Licenciatura em Artes Visuais, pela seguinte banca examinadora:

Prof^a Dr^a Renata Wilner
Orientadora – Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística –UFPE

Prof^a Dr^a Maria Betânia e Silva
Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística – UFPE

Prof^a Mestre em Psicologia Leyllyanne Bezerra

Recife
2017

Dedico esse trabalho a todas as pessoas negras e pobres que hoje lutam para se manter na universidade.

“E na humanidade é o idoso quem tem em seu corpo guardados as histórias e os aprendizados que nos conduzem até o presente”.

Danilo Santos de Miranda

RESUMO

Este trabalho de conclusão do curso em Artes Visuais realiza uma pesquisa sobre processo de produção de pintura por indivíduos idosos do curso de pintura em tela da UnATI (Universidade Aberta à Terceira Idade) da UFPE, levando em consideração de que o fazer artístico ainda não é suficientemente difundido entre as pessoas idosas - tendo em vista, por exemplo, a carência de recursos em arte/educação voltada para este público. Pretende-se nesse trabalho investigar os benefícios que a prática da pintura lhes proporcionam tendo como pressuposto de que existe um declínio cognitivo que é visto como característico com o avanço da idade. Com a análise, pautada na observação participante e em questionários qualitativos, buscamos ressaltar a contribuição dos trabalhos artísticos para grupos de terceira idade e sobretudo de que forma as atividades de pintura são realizadas por tal grupo. Este presente trabalho apresenta como fundamentação fontes no campo da gerontologia e arte/educação.

Palavras-chave: terceira idade, arte e saúde, idosos e museus.

RESUMEN

Este trabajo de conclusión del curso de Artes Visuales realiza una investigación acerca del proceso de producción de pintura en tela hecho por individuos ancianos del curso de arte de la UnATI (Universidade Aberta à Terceira Idade) da UFPE. Bajo la consideración de que el hacer artístico todavía no es suficientemente difundido entre las personas ancianas – en vista de que, por ejemplo, hay una carencia de recursos de educación dirigidos para las personas mayores – se busca con el presente trabajo estudio cómo las alumnas y alumnos comienzan, producen y finalizan sus trabajos de pintura llevando en consideración el presuposición de que haya una pérdida de la las funciones cognitivas. Con la análisis, basada en la observación participativa y en cuestionario, buscamos destacar la contribución de los trabajos artísticos para personas de tercera edad y sobre todo de qué forma las actividades de pintura son realizadas por este alumnado. Para este estudio se recogieron los textos del campo de la gerontología, educación y arte.

Palavras clave: arte para ancianos, déficit cognitivo, grupo de arte.

IMAGENS

IMAGEM 1: ILUSTRAÇÃO DOS GRUPOS E SUBGRUPOS DA MEMÓRIA -----	21
IMAGEM 2: DALVA (À ESQUERDA) AUXILIANDO A ALUNA A SOLUCIONAR SEU TEMA. REGISTRO: A AUTORA -----	24
IMAGEM 3: REGISTRO DE ZUI GALVÃO DA BIBLIOTECA PÚBLICA DE OLINDA -----	25
IMAGEM 4: BIBLIOTECA PÚBLICA DE OLINDA FEITA POR ZUI GALVÃO. REGISTRO: ZUI GALVÃO	25
IMAGEM 5: OS PRIMEIROS RISCOS FEITOS COM O PAPEL CARBONO COMO AUXÍLIO -----	26
IMAGEM 6: EXEMPLO DO USO DA PALETA DE CORES -----	27
IMAGEM 7: PRIMEIRA TELA REALIZADA POR ZUI GALVÃO-----	28
IMAGEM 8: ALUNAS NO ATELIÊ-----	29
IMAGEM 9: PINTURA COMO EXERCÍCIO PARA MOTRICIDADE -----	29
IMAGEM 10: PINTURA EM TEMA FLORAL -----	36

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. BREVE ANÁLISE DA PRESENÇA DE IDOSOS NOS ESPAÇOS MUSEAIS DO RECIFE	11
3. A IMPORTÂNCIA DA ARTE PARA O ENVELHECIMENTO: POR QUE SER "ARTEIRO" NA TERCEIRA IDADE?	16
3.1. OS MECANISMOS DA MEMÓRIA	19
3.2. A ESCOLHA DE UM TEMA E A CRIAÇÃO DA IMAGEM A PARTIR DO TEMA OU DE IMAGEM JÁ PRONTA	24
3.3. A SELEÇÃO DO MATERIAL ADEQUADO E O RISCO À MÃO LIVRE OU COM O AUXÍLIO DE PAPEL CARBONO	26
3.4. A ESCOLHA DE UMA PALETA DE COR E AS PINCELADAS	27
3.5. UMA RESSALVA	28
4. ANÁLISE DOS PERFIS DOS IDOSOS DO CURSO DE PINTURA EM TELA DA UNATI/UFPE	30
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	39
6. REFERÊNCIAS	40

1. INTRODUÇÃO

Ao iniciar meu projeto de TCC em 2016, optei por realizar uma pesquisa sobre uma artista idosa chamada Maria Amélia de Tracunhaém. Interessava-me saber como foi a vida dessa senhora que começou a produzir arte tão cedo, numa época em que as mulheres costumavam se dedicar ao lar e aos filhos. Após meses de maturação e de algumas conversas com minha orientadora, percebemos a necessidade do trabalho de percorrer outros caminhos, foi então que me dei conta do quanto seria interessante mudar o foco da pesquisa. Ao invés de um relato biográfico sobre Maria Amélia, o trabalho passaria a dizer respeito ao tema geração. Decidi, portanto, olhar para um grupo mais abrangente, refletir e escrever sobre idosos.

Para tanto, busquei no início do ano de 2017 cumprir minha carga horária de estágio curricular no curso de pintura em tela para idosos, oferecido pelo projeto UnATI (Universidade aberta à terceira idade)¹ da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Pude acompanhar e intervir durante as aulas, além de ouvir histórias e criar relações de amizade e afeto com os alunos presentes. Foi durante esse período que constatei a minha necessidade de realizar um trabalho voltado para esse grupo etário, já que quase toda minha experiência em arte/educação tem sido formada a partir de vivências voltadas para o público infanto-juvenil nas ações desenvolvidas pelo Coletivo Eu Passarinho².

Revedo os meus registros sobre a experiência do estágio curricular e após organizar uma tímida Mostra com os trabalhos dos alunos no próprio ateliê (Mostra Terceira na Arte, em 22/06/17), algumas questões me vieram à tona e me serviram como base

¹ A Universidade Aberta à Terceira Idade – UnATI é uma ação extensionista vinculada ao Programa do Idoso (PROIDOSO), da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PROExC) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). UnATI tem como finalidade a promoção e o incentivo de ações para melhoria da qualidade de vida das pessoas idosas, mediante a realização de cursos que facilitem a aquisição de novos conhecimentos e integração na sociedade contemporânea. Além disso, mobilizam docentes, técnicos, voluntários externos à Instituição e alunos de pós-graduação e graduação para a realização de cursos e outras atividades dirigidas ao segmento idoso. Regulamentada de acordo com Portaria normativa nº 01 de 17 de janeiro de 2002 (BO. UFPE), a UNATI é um subprograma do PROIDOSO. Representa, portanto, um espaço de convivência em grupo, com estímulo à participação ativa do idoso, valorização de suas potencialidades e talentos, além de se constituir em um espaço de prática para o estudo do envelhecimento, nas diversas áreas do conhecimento.

Fonte: <https://www.ufpe.br/proexc/unati> <Acesso em: 12/08/2017>

² O Coletivo Eu Passarinho é uma iniciativa minha e de Adélia Oliveira que nasceu através da necessidade de unir nossas vivências aprendidas dentro e fora da universidade. O papelão é nossa matéria-prima para a experimentação e a criação plástica. Desenvolvemos atividades diversas que vão desde oficinas para adultos e crianças até cenografia e iluminação cênica.

para nortear este trabalho. Qual a importância da arte para o envelhecimento? O que mudou na vida desses idosos após começar a desenvolver trabalhos artísticos? De que forma as aulas influem no bem estar desse grupo?

Iniciei minha investigação reunindo referências bibliográficas no campo da Gerontologia, mais especificamente na psicologia do envelhecimento e também na Arte/educação. Posteriormente, adotei como estratégias metodológicas a observação das aulas, o acompanhamento dos processos dos alunos e a aplicação de questionários, dos quais um foi impresso e distribuído em sala e o segundo foi disponibilizado em formato online, direcionado a mediadores culturais para averiguar a frequência dos idosos nas instituições museais da cidade do Recife.

O curso de pintura da UnATI é composto por duas turmas, a primeira com 31 alunos e a segunda com 26, regidas por professoras também idosas, Maria Dalva e Clemilda Soares, respectivamente. Ambos os grupos possuem idosos de idades diferenciadas, e de predominância feminina, 26 mulheres e 5 homens na primeira turma e 24 mulheres e 2 homens na segunda.

Através dessa pesquisa etnográfica pretendo analisar e documentar as mudanças ocorridas nesse grupo nos aspectos cognitivos e sociais. Que esse registro seja útil e sirva de inspiração para todos que veem os idosos como os grandes portadores das histórias do mundo.

2. BREVE ANÁLISE DA PRESENÇA DE IDOSOS NOS ESPAÇOS MUSEAIS DO RECIFE

Em setembro do ano de 2014 comecei a trabalhar numa importante instituição da cidade, a Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ). Integrei junto com mais nove amigos o núcleo educativo responsável pela realização de mediações culturais na galeria Vicente do Rego Monteiro. Todas as ações eram discutidas e planejadas semanalmente, com base em estudos e pesquisas orientadas pela coordenadora do educativo. Recebíamos em média uma escola por dia - de acordo com o sistema de visitas agendadas - além do público espontâneo. Meu período estagiário foi de seis meses. Entretanto, foi o suficiente para observar a ausência de pessoas idosas como parte de um público espontâneo - salvo poucos casos de idosos que notadamente possuíam o hábito de visita a exposições artísticas, mas ainda assim não havia um número expressivo em comparação com os demais públicos. Levantei essa problemática no grupo e um amigo nos encorajou a tentar buscar soluções. Ou seja, pensar numa forma não só de atrair um público idoso para a galeria, mas também elaborar oficinas de arte voltadas e adaptadas para este público-alvo. Em função disso, criamos um projeto piloto intitulado "Terça na Arte", onde seria ofertado semanalmente, nas terças-feiras, uma mediação para grupos de idosos de instituições de longa permanência. Seguimos o protocolo das visitas agendadas, elaboramos questionários para tomar conhecimento sobre as necessidades do grupo e marcamos a primeira mediação. O resultado foi muito diferente do que prevíamos. Algumas recomendações sobre a situação física das pessoas não nos foram informadas e nos deparamos, entre outras coisas, com alguns grupos de idosos apresentando sérios problemas de locomoção. Neste dia, percebemos o quanto é necessário estar preparado para quaisquer eventualidades e constatamos na prática como é preciso pesquisar arduamente esse grupo que nos demanda mais cuidado e atenção.

Tendo em vista minha recente aproximação com os alunos do curso de pintura, recordei esse fato do passado e senti o dever de refletir sobre minha postura

enquanto arte/educadora em formação e atuante no âmbito da educação não-formal. Em primeiro lugar, refleti sobre a arte como agente transformador, e em segundo, disponibilizei um questionário online para colegas de profissão atuantes nos diversos equipamentos culturais de Recife e seu entorno, contendo cinco perguntas básicas: “qual a instituição museal em que trabalha?”; “existe algum programa ou ação voltado para os idosos?”; “esse público se faz presente nas atividades oferecidas?”; “já foi mediador em exposição em que o/a artista era idoso/a?”; e por fim, “o espaço possui estrutura que permita o acesso de pessoas com deficiência?”, ressaltando que essa acessibilidade contempla idosos que possuem deficiências como dificuldade de locomoção, baixa audição, etc. O objetivo era investigar a presença de grupos-visitantes idosos nestes espaços referidos. Obtive 18 respostas, porém antes cabe aqui inicialmente uma ressalva.

Devemos atentar para a relevância dos museus e galerias não só como instituições responsáveis por salvaguardar a história e seus artefatos (WILDER, 2016), mas como espaços de cunho educacional onde podemos aprender sobre arte através de diferentes abordagens e olhares. Trata-se de lugares onde podemos experimentar encontros e variar as diversas técnicas de aprendizagens. Os museus são, para nós arte/educadores, verdadeiros laboratórios de ensino de arte (BARBOSA, 2009). Entendendo a educação de forma ampla e social, é esperado que o educativo do museu ou da galeria trabalhe na perspectiva de inclusão plena do visitante idoso e que face a isto, a instituição se preocupe em prestar o suporte adequado para que isso de fato aconteça. Abraçar a inclusão não se reduz apenas a oferecer uma estrutura física para acesso de pessoa(s) com deficiência(s) e idosos. Significa para além disso planejar e estruturar intervenções específicas e práticas eficientes voltadas para estes sujeitos e igualmente para os demais grupos marginalizados pela sociedade, como exemplo, pessoas de comunidades periféricas.

Pensar em ações culturais transformadoras de mentalidades e percepções, dirigidas a populações marginalizadas social e culturalmente, passa inicialmente por educação, por questões que envolvem ética e cidadania. Pensar em multiplicação é pensar em formação de professores e educadores, em ensino não-formal e no aprendizado em espaços culturais. (WILDER, 2016, p. 141)

Deste modo, as pesquisas e as práticas desenvolvidas no campo da mediação cultural devem evitar a concepção de um visitante/aluno idealizado fisicamente como jovem e socialmente privilegiado. O foco de tais práticas deve estar voltado sobretudo em diversificar o público visitante, promover atividades que cativem e façam sentido para a comunidade, sem deixar de levar em consideração os múltiplos saberes ali presentes, construindo assim uma atmosfera atraente e agradável no museu.

[...]por serem frutos e resultados das sociedades que o engendram, os museus vêm ao longo dos séculos sendo configurados e entendidos de maneiras diversas e até mesmo distintas. Suas funções e papéis têm sido delimitados de acordo com os diferentes entendimentos de cada época e contexto, e a hoje estreita e diversificada relação com os seus públicos em suas pluralidades é relativamente recente na história dessas instituições. (SILVA, 2016, p.53)

Por consistir em uma prática relativamente recente, é de se imaginar que exista ainda uma escassez de programas destinados a idosos nos espaços museais. As respostas obtidas através da pesquisa online revelam dados em relação à falta desses programas nos museus da cidade do Recife. Dezoito formulários foram respondidos por mediadores dos espaços: Museu do Homem do Nordeste (MUHNE), Sesc PE, Instituto de Arte Contemporânea (IAC), Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM), Museu Cais do Sertão, Museu de Arte Sacra de PE, Instituto Ricardo Brennand (IRB) e Fundação de Cultura de Camaragibe.

O Sesc é a instituição pioneira no país quando se trata de oferecer serviços e programas direcionados à população idosa. O questionário respondido pelo mediador do Sesc sinalizou a existência de uma mediação/programa específico para tal público, mas não informou mais detalhes sobre sua execução. Quer dizer, o que e de qual forma é realizado. Caso semelhante aconteceu com o IAC. É sabido que as aulas de pintura em tela e teatro da UnATI são realizadas no espaço físico do Centro Cultural Benfica, porém sobre as mediações, especificamente na galeria do Instituto, não foram dadas informações. Com relação ao Museu de Arte Sacra, a aplicação dos questionários coincidiu com uma oficina de relaxamento ofertada pela instituição. Na Fundação de Cultura de Camaragibe, no MAMAM, no IRB e no Cais do Sertão não

existem programas ou ações museais direcionadas para idosos. Por fim, no MUHNE, foi apontada a existência de uma visita mediada todas as quartas-feiras durante a noite, para turmas da Educação de Jovens e Adultos (EJA), denominada “Uma noite no museu”. Não se trata, portanto, de um programa que contemple especificamente os idosos. Ademais, interpelei sobre a assiduidade desse grupo nas exposições e atividades dos respectivos museus com as seguintes proposições:

Esse público se faz presente nas exposições e atividades oferecidas?	Quantitativo
Sim. Visita exposições e participa das atividades com frequência	3
Sim. Visita exposições com frequência mas participa pouco das outras atividades	9
Raramente visita exposições e não participa das atividades	4
Não constitui público ativo do museu	0
Outro: *A instituição oferece oficinas para público sem restrições de idade além de fazer inventário das ações culturais existentes na Vila da Fábrica, nos dois casos o público idoso se faz presente. **Algumas correlacionadas, mas não específicas. Por exemplo, recitais, dança circular e oficina de pintura.	2

* Fundação de Cultura de Camaragibe/ **Instituto Ricardo Brennand

Grande parte das respostas evidenciaram uma presença de idosos nos museus citados, mas demonstram também o pouco envolvimento deles nas atividades educativas oferecidas pelas instituições. Esses dados levam-nos a duas conclusões preliminares. Uma diz respeito ao que já fora dito neste trabalho. Muitas das ações são planejadas para um determinado público, o qual é constituído, em sua maioria, por jovens e estudantes. A outra se refere à questão de até onde as instituições

enxergam como oportuna a criação de projetos e atividades direcionadas à terceira idade.

as atividades educativas podem ser importante estímulo tanto intelectual como emocional, configurando-se não apenas em oportunidade de adquirir novos conhecimentos, mas também fornecendo aos idosos um elemento social gratificante, deixando espaço para as emoções, a memória, as perguntas, a reflexão, a curiosidade e, sobretudo, o prazer. (SILVA, 2016, p.61)

Outro elemento que considerei pertinente adicionar ao texto refere-se a artistas e mediação. Indagados se já foram mediadores em exposições cujos artistas eram idosos, obtive nove respostas afirmativas contra sete negativas. As exposições citadas foram: "Bela Aurora" de Wilton de Souza, "Arcaico contemporâneo: 50 anos de pintura" de Urian Agria, Museu da Parteira, "Poesia visual brasileira" de Paulo Bruscky e "J.Borges 80 anos"; outros artistas também foram mencionados: José Claudio, Tereza Margolles e Daniel Santiago. No tocante a acessibilidade, quatro museus são equipados: MUHNE, Sesc, IAC e IRB; a Fundação de Cultura de Camaragibe, MAMAM, Cais do Sertão e o Museu de Arte Sacra de PE não possuem estruturas adaptadas.

De fato, as relações entre os museus e os públicos idosos podem acontecer por múltiplos caminhos a serem pautadas em diferentes abordagens, e nos parece inegável a importância deste encontro, tanto para as instituições museológicas como para os indivíduos idosos. (SILVA, 2016, p.66)

Conforme os dados aqui investigados, os indivíduos idosos se apresentam como público ativo nas exposições das instituições museológicas supracitadas. Esta realidade deve servir como alerta para a necessidade de se desenvolver projetos específicos e interdisciplinares para tal público, considerando a importância de suas contribuições para que outros possam compreender suas visões de mundo e construir novos saberes a partir dessas relações (DUARTE JUNIOR, 2012).

3. A IMPORTÂNCIA DA ARTE PARA O ENVELHECIMENTO: POR QUE SER "ARTEIRO" NA TERCEIRA IDADE?

Antes de adentrar no assunto gostaria de iniciar com um pequeno relato sobre família. Tenho hoje quase 25 anos, cresci numa família grande, formada em sua maioria por mulheres. Minha avó teve oito filhos, dos quais cinco são mulheres e essas mulheres também tiveram filhos dos quais a maioria também são mulheres. Vivi toda a minha vida na casa de minha avó (que hoje é minha casa). Todos os meus tios e tias costumavam frequentá-la religiosamente nos finais de semana, a casa vivia sempre cheia. Fui a última neta, e portanto observei, durante o meu crescimento, o envelhecimento de meus numerosos parentes, sobretudo das mulheres. Até hoje me espanta ver como o tempo parece passar mais devagar para elas. Minhas tias mais velhas já estão na casa dos 70 anos, as do meio na dos 60 e minha mãe na casa dos 50. Apesar da vida não ter sido fácil para a minha família e mesmo todas elas tendo começado a trabalhar duro desde cedo, nenhuma delas aparentam ter a idade que possuem, ouço muita gente perguntar: "Qual é o segredo?"

O "segredo" muito provavelmente está associado a fatores e características do envelhecimento que se apresentam de forma diferenciada para cada indivíduo. Trata-se de um fenômeno heterogêneo carregado de variantes ligadas a dimensões sociais, psicológicas e biológicas da vida, somando-se e inter-relacionando-se, provocando assim, em alguns sujeitos, uma maior percepção física da velhice do que em outros.

Sob o olhar da Gerontologia, Netto define o envelhecimento, assim como a maioria dos biogerontologistas, da seguinte forma: "a fase de todo um *continuum* que é a vida, começando esta com a concepção e terminando com a morte" (NETTO, 2006, p. 09).

Apesar dos temas relacionados à velhice e ao processo de envelhecimento ainda não se constituírem como área de interesse entre a população jovem de nosso país (LOPES, 2007), é necessário que haja uma conscientização acerca desse fenômeno intrínseco à natureza humana. Mesmo com toda a engenharia proveniente do

mercado da beleza, os efeitos do tempo podem ser camuflados mas não estacionados. "O envelhecimento apresenta uma ampla variação nas formas pelas quais é vivido, simbolizado e interpretado em cada sociedade" (LIMA, 2000, p. 23).

Para ambos os autores, o envelhecimento é um processo que acompanha o sujeito desde o seu nascimento, sendo resultado de um conjunto de experiências individuais onde fatores como desequilíbrio emocional, genética e predisposição a doenças contribuem para os esperados declínios e perdas decorrentes da chegada à Terceira Idade.

O envelhecimento de cada um se efetua no decorrer da vida, segundo a organização psíquica e a capacidade de enfrentar diversos traumas que tocam o ser em sua dimensão corporal, intelectual e social. Hoje é possível dizer que os idosos não são todos iguais, pelo contrário, constituem um grupo muito diversificado devido à história de vida de cada um, suas experiências ao longo do tempo, influência do local geográfico onde mora, condições sociais e culturais (LIMA, 2000 p. 23)

Retomando o que foi mencionado no início sobre a heterogeneidade do envelhecimento, os estudos Gerontológicos consultados para a escrita do presente texto não apontam para uma idade específica que sirva como demarcador único da chegada da velhice. Existe no âmbito da Gerontologia classificações que são fundamentais para analisar e entender o que é ser idoso, levando em consideração as suas particularidades e seu modo de vida. Apresentarei a seguir algumas dessas classificações que me servirão de base para compreender e também analisar o grupo o qual me propus a pesquisar.

Inicialmente, é importante saber que a faixa etária estabelecida para o grupo dos idosos é de 65 anos para países desenvolvidos e 60 anos para países em desenvolvimento (NETTO, 2006). O ser humano carrega consigo 4 idades cruciais para evidenciar o seu envelhecimento. A primeira delas é chamada de **Idade Cronológica** que é medida a partir da data de nascimento. A segunda é conhecida como **Idade Biológica**. A Idade Biológica pode ser muito difícil de se mensurar, por não existir um parâmetro, visto que os efeitos biológicos se apresentam de forma diferenciada em cada organismo, fazendo com que pessoas de 70 anos possuam

mais competências físicas e mentais do que outras de 40. O terceiro marcador de envelhecimento é a **Idade Psicológica** que diz respeito à preservação das funções cognitivas de acordo com a idade cronológica e a relação do **senso subjetivo de idade** (NETTO, 2006). Senso subjetivo de idade refere-se à idade que o idoso se identifica: "A noção de subjetividade faz emergir um sujeito novo, que não é somente individual, mas também coletivo e vai se definir por outras relações e não por contraposição ao modelo jovem (LIMA, 2000, p.22)". E por último a **Idade Social**: A idade social é a capacidade que um indivíduo tem de se adequar a certos papéis e comportamentos referentes a um dado contexto histórico da sociedade (FECHINE, TROMPIERI, 2012, p.5).

Dessa forma, constata-se a natureza multifacetada desse processo, compreendendo o ser idoso como sujeito único, que apesar de incluído na categoria social a qual conhecemos como Terceira Idade, pode não apresentar as características que o senso comum espera desse grupo. A figura do ser frágil e acometido por transtornos físicos e psíquicos não corresponde hoje aos sujeitos desse grupo etário. Essa visão faz parte de uma noção equivocada e estereotipada acerca da velhice que se perpetua até o presente momento. A prof^a Dr^a Anita Liberalesso Neri, importante pesquisadora dos temas gerontológicos relacionados ao bem-estar subjetivo, ajustamento psicológico, entre outros, afirma em seu artigo "Atitudes e preconceitos em relação à velhice" que:

Nossos comportamentos em relação aos idosos e à velhice dependem da interação entre crenças, que podem ser corretas ou incorretas, e entre afetos, que podem ser positivos, negativos ou neutros, fracos ou fortes (Osgood, Suci e Tannembau, 1955). Da interação entre atributos cognitivos e afetivos deriva a força das atitudes como predisposições orientadoras dos nossos comportamentos sociais e das nossas motivações e emoções em relação a diferentes objetos sociais. (NERI, 2007, p. 3)

Por essa razão, vale frisar a importância da promoção das práticas intergeracionais, visando a quebra da imagem negativa associada à velhice. O estímulo a estágios de diferentes áreas - além da saúde - nas universidades abertas à terceira idade, a criação de projetos que pensem em integrar melhor o indivíduo idoso à sociedade através de dinâmicas que envolvam também pessoas ou familiares de gerações

diferentes são algumas alternativas. Deve-se pensar no idoso como sujeito ativo do presente.

Uma característica presente na arte/educação e também na Gerontologia traz a possibilidade dessas duas áreas, que parecem tão distintas, caminharem juntas para a construção e realização de um trabalho social. A interdisciplinaridade permite que a Gerontologia se debruce sob diversos aspectos da vida, sejam os relacionados à saúde ou a aspectos educacionais. Assim sendo, as práticas em arte/educação e/ou atividades artísticas oferecidas pelos variados programas nacionais de universidades abertas à terceira idade contribuem muito positivamente para manutenção da saúde psíquica do idoso, auxiliando-o a manter-se pensante, independente e autônomo.

A manutenção dessa autonomia está intimamente associada às funções cognitivas e ao pleno desenvolvimento das capacidades da memória. E o que isso quer dizer? Sistematizando a literatura consultada, farei uso aqui de alguns termos e conceitos existentes na área da psicologia que me ajudaram a compreender o significado de cognição e como ela funciona. As fontes consultadas tratam especificamente da psicologia do idoso e os conceitos apresentados foram todos retirados de estudos desenvolvidos no campo da psicologia do envelhecimento.

3.1. OS MECANISMOS DA MEMÓRIA

É imprescindível, ao iniciar uma exposição sobre cognição, mencionar a memória, centro de toda a atividade cognitiva. A cognição nada mais é do que o processo psíquico da aquisição de conhecimento. Para que esse processo ocorra nosso cérebro, são acionados múltiplos mecanismos que funcionam como um computador para transformar toda a informação e estímulos que recebemos em conhecimento (YASSUDA, 2006). A memória é a peça principal desse processo, uma vez que nela estão armazenadas todas as experiências adquiridas ao longo da vida. Nela também estão contidas as inteligências e as nossas capacidades básicas para realizar todas as tarefas necessárias para se manter vivo e "psicologicamente ajustado". A memória é o centro das lembranças, da linguagem, do movimento e da emoção; rege toda a

experiência sensorial, seleciona e recorta o que absorvemos de importante e que vale ser guardado.

Memória é a capacidade psíquica de fixar, conservar e reproduzir, evocar ou representar sob a forma de imagens representativas ou mnêmicas, aquelas impressões sensoriais, recebidas, transmitidas e conscientizadas sob a forma de sensação. A memória é o atributo de máxima importância para a segurança, estabilidade e continuidade de nossas ações no meio social, por isso seus distúrbios interferem na vida civil do indivíduo sob todos os aspectos. A memória é a capacidade de conservar e evocar os estados de consciência ou experiências vividas pertencentes ao passado. (CÂMARA, 1994, p.88)

A memória se divide em "setores", os quais ficam responsáveis por processar o caráter e o grau de importância das informações recebidas, o final desse processo resulta no armazenamento ou descarte dessas informações (YASSUDA, 2006). Existem dois grandes grupos: A **memória de curto prazo** e a **memória de longa duração**. O primeiro se divide em dois subgrupos chamados de **memória operacional** e **memória imediata**. O mesmo acontece que a memória de longa duração que se divide em mais dois subgrupos chamados **memória implícita** e **memória explícita**, sendo esse último fragmentado em outras duas categorias denominadas de **memória episódica** e **memória semântica**. Todos eles atravessam a dimensão da Memória Sensorial, de onde vem toda nossa relação com os estímulos externos relacionados aos sentidos. Ou seja, a cognição se dá por meio de um complexo processamento de estímulos externos que serão internalizados graças ao trabalho de cada "camada" da memória.

Para melhor visualização desse sistema, o gráfico a seguir ilustra como estão divididos esses dois grandes grupos que constituem o processamento:



Imagem 1: Ilustração dos grupos e subgrupos da memória
Fonte: A autora

A **memória de curto prazo** seleciona toda a informação que estamos recebendo no “instante do agora” e transporta o que julga ser importante para a **memória de longo prazo**. Esse transporte acontece com o auxílio da **memória operacional** e da **memória imediata** que trabalham para o arquivamento, a manutenção e a manipulação necessária dessa informação. A tomada de decisão é um exemplo típico do funcionamento da memória de curto prazo (YASSUDA, SALGADO, 2006). A atividade cognitiva se resume basicamente em codificação, armazenamento e resgate da informação (YASSUDA, 2006). Após passar pela memória de curto prazo e ser armazenada na memória de longo prazo, entram em jogo como mecanismos de resgate a **memória implícita** e a **memória explícita**. A primeira comanda as atividades que se tornaram automáticas de tanto que as repetimos na nossa rotina, refere-se aos atos inconscientes que não necessitam de um esforço deliberado para serem executados. Um exemplo típico é o balançar de cabeça para representar uma afirmação. A segunda diz respeito ao nosso ato de recordar. Ou seja, corresponde às buscas que fazemos nas gavetas da memória quando precisamos relembrar de detalhes e fatos acontecidos no passado; se subdividindo também em **memória**

semântica e **memória episódica** (representadas no gráfico por “S” e “E”). A memória semântica guarda nossos conhecimentos mais sistemáticos, como as experiências educacionais, a linguagem, habilidades visuoespaciais e a episódica trabalha justamente nesse mecanismo de resgate de lembranças e eventos acontecidos há muito tempo.

Essa pequena introdução sobre cognição e funcionamento da memória foi necessária para me ajudar a chegar até o ponto principal da justificativa dessa pesquisa. O envelhecimento carrega uma série de mudanças emocionais, sociais e físicas marcadas por alterações nos papéis em que o sujeito agora ocupa na sua relação familiar e também na sua saúde. Essas alterações podem se traduzir em perdas e/ou ganhos associados ao modo de vida atual do idoso e nas experiências do passado. Com o passar dos anos e o avanço da idade, as capacidades cognitivas do sujeito vão sofrendo pequenas variações e elas tendem a se acentuar com a chegada da velhice. Esse declínio é conhecido como **declínio cognitivo**, que se trata de um fenômeno que ocorre naturalmente, caracterizado pela diminuição da velocidade dos mecanismos da memória, citados anteriormente. O grau desse declínio vai ser determinado por diversos fatores, internos e externos, tais como escolaridade, sedentarismo, exposição a situações de estresse, entre outros (FECHINE E TROMPIERI, 2012).

Fatores que influenciam nas alterações da memória: idade (maior declínio depois de 60 a 70 anos), motivação, nível de atenção e da consciência e estado normal. Causas orgânicas de distúrbios da memória: demências degenerativas e vascular, uso de substância tóxica, distúrbios metabólicos e endocrinológicos, quadros infecciosos, doenças do colágeno, estados carenciais, doenças cardiovasculares e patologias intracranianas. (CÂMARA, 1994, p.89)

Não existe uma idade cronológica utilizada para se demarcar o início do declínio, visto que o envelhecer é heterogêneo e a carga de experiência pessoal e subjetiva é também um dos fatores determinantes para o surgimento das disfunções nas capacidades da memória em idades mais jovens ou avançadas. Embora não haja um início exato, LIMA aponta os 60 anos como demarcador desse processo:

Aos 60 anos, há um declínio perceptível na capacidade cognitiva. A maioria, nesta época, tem uma perda significativa

da capacidade de memorização e concentração. A maioria dessas pessoas ou mais velhas, não são capazes de fazer tarefas mais complicadas, tão rápido quanto os mais jovens, porque a velocidade do sistema nervoso começou a decrescer. (LIMA, 2000, p.39)

Em contrapartida, Neri não aponta uma idade específica, porém evidencia a margem dos 70 anos como idade mais comum onde se verificam esses "distúrbios": "Existe um consenso entre os pesquisadores da cognição de que o envelhecimento acarreta um declínio normal que pode apresentar-se desde os anos da meia-idade, mas que é mais comum depois dos 70 anos" (NERI, 2006).

Apesar do declínio cognitivo normal ocasionar a diminuição na velocidade do processamento da memória, isso não significa que o idoso seja incapaz de construir novos saberes e habilidades. É, na verdade, a hora de perceber quais atividades proporcionam bem-estar e explorar novos aspectos da vida antes não explorados por falta de tempo e/ou recursos, para tentar diminuir os efeitos causados pelo declínio. Nessa perspectiva, surge o fazer artístico como uma das possibilidades de manter a memória do idoso sempre ativa. A prática da pintura reúne uma gama de conhecimentos e estímulos que necessitam da atividade motora para a sua realização. Desde a escolha de um tema até chegar ao risco na tela e posteriormente no depósito de cores em sua superfície, diversos setores da memória trabalham em conjunto e harmoniosamente para dar conta dessa multiplicidade de tarefas simultâneas.

Para facilitar a reflexão sobre esse processo, dividi o exercício da pintura em seis etapas:

1. Escolha de um tema;
2. Criação da imagem a partir do tema ou seleção de uma imagem já pronta (no caso de cópia);
3. Seleção do material adequado – tamanho da tela e pincéis, tipos de tintas, solventes;
4. Risco a mão livre ou com auxílio de papel carbono – Adaptação da imagem escolhida para a superfície da tela (ampliação ou redução);

5. Escolha de uma paleta de cores;
6. Pinceladas para compor o quadro – a ação motora propriamente dita.

3.2. A ESCOLHA DE UM TEMA E A CRIAÇÃO DA IMAGEM A PARTIR DO TEMA OU DE IMAGEM JÁ PRONTA



Imagem 2: Dalva (à esquerda) auxiliando a aluna a que engatilha o acesso às lembranças e acompanha o

sujeito até a finalização do exercício. A criação necessita de uma série de informações. A depender das referências contidas na imagem, lembranças da vida podem estar contidas nessa concepção, isso quer dizer que para além das visualidades, a constituição desse tema é impregnada de memória afetiva e de um processo de resgate profundo onde se faz necessário entrar na biblioteca do cérebro e buscar nas prateleiras da memória episódica eventos e imagens associadas a essa construção.

Como exemplo para este tópico, vou contar brevemente a história de Zui Galvão. Aluna de 67 anos que teve seu primeiro contato com as tintas no início de 2017 nas aulas de pintura em tela do UnATI/UFPE, cujo primeiro exercício foi a produção de um trabalho de cópia. As aulas acontecem nas quintas-feiras das 14:00 às 16:00 h, um tempo relativamente pequeno para se produzir em ateliê, diga-se de passagem. À medida que foi evoluindo, Zui sentiu necessidade de praticar em casa e foram nesses momentos mais privados que ela construiu imagens que falavam de sua vida.

A primeira imagem foi feita a partir de uma fotografia tirada por ela mesma do casarão sede da Biblioteca Pública de Olinda.

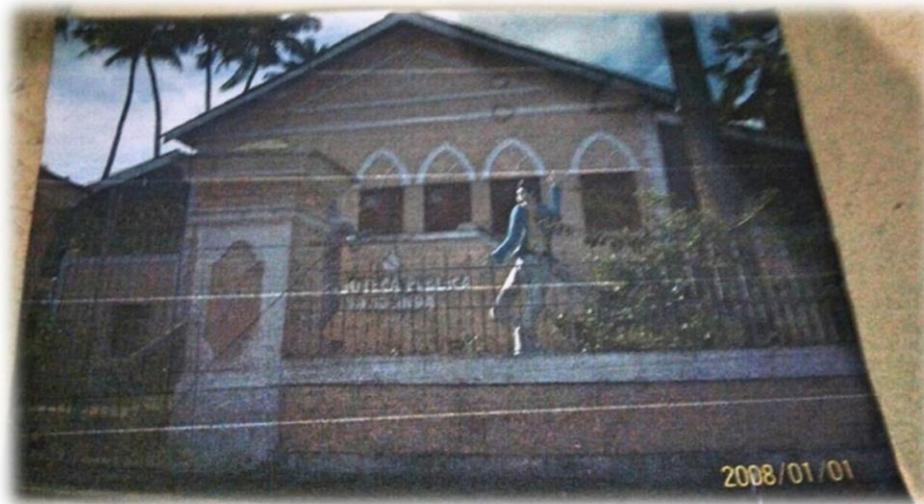


Imagem 3: Registro de Zui Galvão da Biblioteca Pública de Olinda

A relação dela com esse lugar era muito íntima, pois antes de se tornar um espaço público, lá habitava uma amiga muito querida e de longa data, a qual Zui costumava visitar. Ou seja, essa imagem é repleta de outras imagens, traz consigo o cheiro, as cores, as pessoas e a paisagem daquele tempo. A partir do seu referencial imagético



**Imagem 4: Biblioteca Pública de Olinda (em processo) por Zui Galvão
Registro: Zui Galvão**

(a fotografia da casa e a memória do lugar) e dos recursos aprendidos durante as aulas, Zui registrou suas impressões de forma livre, alterando elementos da imagem de acordo com o seu desejo. Essa foto é o registro mais recente do processo, o quadro ainda não foi finalizado porém algumas questões como cor e vegetação já foram solucionadas por ela.

3.3. A SELEÇÃO DO MATERIAL ADEQUADO E O RISCO À MÃO LIVRE OU COM O AUXÍLIO DE PAPEL CARBONO

No caso de idosos já habituados à prática da pintura, tal seleção depende apenas dos conhecimentos prévios da técnica. Já no caso dos ditos novatos, a seleção do material adequado significa a construção de novas habilidades. Essa etapa envolve a sensibilidade para adequar-se aos planejamentos feitos nas etapas anteriores e é fundamental para uma escolha funcional dos materiais. O manejo das ferramentas do pintor, tais como pincéis, tintas, solventes, necessita de uma familiaridade adquirida através do conhecimento construído com base na experiência e nos métodos da técnica. Esse sistema também está correlacionado com os mecanismos das memórias de curto e longo prazo, visto que precisa do acesso às informações bem específicas, guardadas na mesma gaveta das experiências educacionais.



É importante atentar para uma problemática nesse aspecto, a nível de toxicidade do material. A tinta utilizada no

Imagem 5: os primeiros riscos feitos com o papel carbono como auxílio Registro: a autora

curso é a óleo, conseqüentemente a manipulação desse material necessita de solventes que a longo prazo apresentam riscos para a saúde principalmente da pessoa idosa. A terebintina e a própria tinta possuem odores muito fortes, além de componentes químicos mais pesados. Minha sugestão para a UnATI é que juntamente com um arte/educador se realize uma pesquisa de materiais para garantir mais segurança aos alunos.

Para os idosos que estão começando e nunca tiveram contato nem com o desenho nem com a pintura, essa etapa costuma ser difícil. A primeira razão é porque as capacidades motoras são reduzidas. Ou seja, verifica-se a “falta de prumo”. Acrescentando ainda a noção de espacialidade para reduzir ou ampliar a imagem no formato da tela. Para o idoso que encontra dificuldade nessa situação, desenhar à mão livre é muito custoso, por isso a maioria mais velha pede para fazer uso do papel carbono como auxílio. Essa etapa é muito importante, pois consiste numa ativação muito eficaz das funções cognitivas: atenção, percepção espacial e a motricidade. Quer dizer, está intimamente ligadas às ações automáticas que aprendemos pelo viés da repetição.

3.4. A ESCOLHA DE UMA PALETA DE COR E AS PINCELADAS



Envolve construir relações entre as cores e formas da imagem, dos contrastes, luminosidade e nitidez. Essas informações também são constituídas à medida que são lembradas e associadas a novas informações presentes na imagem temática. Por exemplo, comparamos as

Imagem 6: exemplo do uso da paleta de cores

Registro: a autora

cores da paleta com as cores que já vimos em algum momento da vida, seja o verde das folhas das árvores, ao furta-cor de uma manga rosa. Durante o curso de pintura realizado no mês de agosto, orientando uma idosa de 79 anos, que nunca pintou nem desenhou e estava em suas primeiras aulas, observei que nesta etapa sua maior dificuldade foi compreender as cores da imagem, principalmente quando se tratavam de passagens muito sutis de uma mesma cor, comparar as cores das tintas com as cores presentes em elementos já conhecidos foi uma das alternativas que contribuíram nessa etapa.

Nessa última etapa, esse exercício exige um treino da capacidade motora. Inicialmente os idosos apresentam muitas dificuldades para, por exemplo, traçar retas mais longas e contínuas. É difícil também percorrer numa pincelada só todo o comprimento da tela. Mas, após um período de tempo praticando e repetindo, a



memória internaliza esses movimentos e ele se transforma numa ação quase que automática, sem necessidade de grandes esforços para execução (memória explícita). Mais uma vez citando Zui Galvão como exemplo, o primeiro semestre de 2017 foi seu primeiro contato com as tintas. No início ela apresentava dificuldades para compreender as cores e dar forma aos objetos do quadro, atualmente - refiro-me aqui ao mês de

Imagem 7: primeira tela realizada por Zui Galvão
Registro: a autora

setembro - Zui concluiu a primeira tela que fez sozinha com o tema pôr do sol. A partir de então, não só ela como todos os outros alunos após passarem por esse processo sentem mais facilidade em pintar e desenvolver os trabalhos da forma como desejam, não sendo exigido nas aulas uma padronização nem um seguimento que valorize a mimese e o "virtuosismo" da técnica como instância maior.

3.5. UMA RESSALVA

A maioria dos trabalhos das turmas do curso de pintura em tela oferecido pela UnATI/UFPE são desenvolvidos através da cópia e isso não exclui seus méritos. Devo frisar a importância da cópia nesse aprendizado primário da seguinte forma. Toda atividade direcionada a idosos deve ser adaptada de acordo com suas necessidades físicas e psíquicas. Alguns alunos iniciam nesse método e posteriormente



Imagem 8 : alunas no ateliê
Registro: a autora

posteriormente a realização de exercícios mais fluídos proporcionando aos alunos mais recursos para explorar suas potencialidades gráficas e criativas, entretanto, como o tempo é curto (todas as quintas, das 14:00 às 16:00h e a turma é bastante heterogênea (com alunos novatos e veteranos, sendo eles mais velhos e/ou mais novos) dão-se no esquema de ateliê livre, onde cada um no seu tempo de aprendizagem desenvolve o seu trabalho. Para além destas ressalvas, deve-se evidenciar que demorar muito tempo em atividades consideradas por eles como monótonas, pode fazê-los perder o ânimo e a motivação de continuar trabalhando, e o estímulo é um dos fatores determinantes em qualquer situação de aprendizagem.

desenvolvem trabalhos autorais. O uso de papel carbono para os que não possuem nenhuma prática também se torna um suporte muito positivo em virtude do pequeno tempo de aula. O ideal seria iniciar o curso com uma breve introdução ao desenho e alguns exercícios de repetição para a conquista de uma maior "firmeza" ao desenhar,



Imagem 9: pintura como exercício para motricidade

4. ANÁLISE DOS PERFIS DOS IDOSOS DO CURSO DE PINTURA EM TELA DA UNATI/UFPE

Além das peculiaridades gestadas no envelhecer, existem estudiosos que subdividem esse processo em categorias que podem nos ajudar a entender melhor as necessidades da pessoa idosa, principalmente quando se trata de oferecer algum tipo de assistência ou simplesmente cuidar. Pode-se verificar o envelhecimento a partir de outros meios, com o auxílio das diferentes idades mencionadas no capítulo anterior. Seguindo o critério de classificação de SHAIE E WILLIS (apud in FECHINE, TROMPIERI, 2012, p.6), é possível ainda subdividir os idosos em 3 grupos: Os velhos-jovens, velhos e velhos-velhos. Ao me deparar com essa classificação, percebi o quanto ela é interessante para a análise do grupo pesquisado pois são sistematizadas da seguinte forma:

Para Schaie e Willis (1996), os velhos-jovens compreendem idosos situados na faixa etária de 60 a 75-80 anos. Estes idosos continuam ativos (mesmo que aposentados), e possuem semelhanças com os adultos na meia idade. Os velhos compreendem idosos situados na faixa etária de 75-80 a 90 anos. Estes idosos possuem a característica de apresentar maior fragilidade física, embora muitos destes, em razão do suporte pessoal e ambiental, continuam levando uma vida completa. Já os velhos-velhos estão situados acima da faixa etária de 90 anos, e geralmente possuem como característica apresentar alguma desvantagem física ou mental, necessitando de maior apoio emocional e físico dos seus familiares. (apud FECHINE, TROMPIERE, 2012, p.6)

No dia 31 de agosto apliquei um questionário composto de 11 perguntas para os alunos das duas turmas de pintura em tela da UNATI. O principal objetivo era saber a média de idade cronológica dos alunos e se a prática da pintura lhes proporcionaria bem-estar. Além dessas perguntas, outras de caráter mais subjetivo como "o que é arte para você?" e "o que você sente enquanto trabalha?" fizeram parte desse levantamento.

Uma curiosidade aconteceu quando estive recolhendo os questionários. Uma senhora me chamou e disse: "Olhe, eu trouxe suas perguntas em branco porque eu não gostei do seu trabalho, eu li aqui no cabeçalho e tem escrito a importância da arte

para o envelhecimento... por que isso? Eu não concordo, eu não sou velha! Velho é o que a gente não gosta e joga fora!”. Para tranquilizá-la, expliquei melhor sobre as concepções de velhice e o quanto esse olhar era carregado de uma visão equivocada. Quando lhe contei que a terceira idade não é o único estágio do envelhecimento e que esse processo se desenvolve a partir do nosso nascimento, pois todo o crescimento é logicamente um envelhecer, ela se acalmou, abriu um sorriso e disse “Ah! Agora sim eu entendi e vou responder a seu papel!”. Ela foi a única que me confrontou sobre a pesquisa e também foi a única pessoa idosa que conheci nas turmas que expressou uma posição negativa em relação à velhice. Pelo menos no que se refere à denominação do que é “velha/velho”.

Foram impressos 60 questionários. No dia 31/08 um total de 42 foram aplicados, posteriormente mais 10 foram entregues aos faltosos e aos que perderam, fechando assim um total geral de 52 questionários. Destes, apenas 29 foram entregues em tempo hábil que permitisse análise. Para compor este capítulo, organizei os dados em formatos de quadros, e para as respostas de caráter subjetivo, selecionei palavras-chaves encontradas em comum em todas as respostas.

Idade Cronológica	Quantitativo
Dos 60 aos 65 anos	5
Dos 65 aos 70 anos	12
Dos 70 aos 75 anos	7
Dos 75 aos 80 anos	3
Dos 80 aos 85 anos	2

Realiza alguma atividade física?	Quantitativo
SIM	18

NÃO	11
Se sim, quais?	
Pilates	4
Hidroginástica	4
Caminhada	6
Yoga	3
Futebol	1
Fisioterapia	1
Ginástica	2
Dança	1
Musculação	1

Antes das aulas desenvolvia alguma outra atividade artística?	Quantitativo
SIM	18
NÃO	11
Se sim, quais?	
Pintura em cx MDF	1
Crochê	2
Pintura como "hobby"	4
Bordado	1
Costura	4
Artesanato	1
Confeitaria	1
Pintura em tecido	4

Arranjos de flores naturais	1
Desenho	1
Vagonite*	1
Teatro	1
Educação artística na escola	1

***Variação de bordado**

Há quanto tempo frequenta as aulas de pintura?	Quantitativo
1 mês	6
3 meses	4
1 ano	4
1 ano e meio	3
2 anos	5
2 anos e meio	1
3 anos	3
4 anos	2
Mais de 10 anos	1

Utilizando a classificação de Schaie e Willis para análise dos dados coletados, as respostas indicam que a maioria dos alunos que responderam à pesquisa estão dentro dos grupos classificados como "velhos-jovens" e "velhos", tendo em média

de 60 a 85 anos. Dezoito deles relataram manter a prática de exercícios físicos e sinalizaram já terem desenvolvido alguma outra atividade considerada artística. Alguns informaram praticar mais de um tipo de exercício físico e mais de uma atividade artística.

Questionados sobre mudanças ocorridas nos aspectos cognitivos e sociais após as aulas de pintura, foram obtidos os seguintes resultados:

Notou alguma mudança como as descritas abaixo?	Quantitativo
Melhora nas atividades motoras (ex: desenho e escrita)?	
SIM	19
NÃO	
NÃO RESPONDEU	10
MAIOR INTERAÇÃO SOCIAL COM COLEGAS E FAMÍLIA?	
SIM	22
NÃO	
NÃO RESPONDEU	7
MELHORA NAS FUNÇÕES DA MEMÓRIA (Ex.: atenção, concentração)?	
SIM	19
NÃO	
NÃO RESPONDEU	10
ESTÍMULO PARA BUSCAR NOVAS ATIVIDADES?	
SIM	24
NÃO	

NÃO RESPONDEU

5

As respostas recolhidas a partir do presente questionário confirmam a ideia inicialmente defendida sobre a atividade artística como um recurso para manutenção da cognição. Além de apontar números positivos em outros dois indicadores importantíssimos da pesquisa – o estímulo para buscar novas atividades e se houve maior interação social com colegas e família. Os idosos também relataram mudanças em suas rotinas. A maior parte do grupo só exercia trabalhos domésticos e tinha muito tempo ocioso. Segundo eles após as aulas, suas rotinas tornaram-se mais movimentadas e sobretudo “divertidas”. Ao longo do período de observação, notei o quanto a interação social é um ponto forte do grupo. Havia idosos que frequentavam as aulas há alguns anos, trabalhavam sozinhos em suas pinturas, mas nem por isso deixaram de comparecer às aulas e não perderam a oportunidade de renovar sua matrícula no semestre seguinte. Isso nos levou a crer ainda que não é só a prática que os leva até o ateliê. O afeto e as relações de amizade ali construídas são de grande valia para eles. Isso se evidencia nos poemas, recados, sugestões que vieram em alguns questionários, sendo um deles:

“De todas as alterações citadas no item 5, a que mais me chama atenção é a interação social entre os alunos; observo as fisionomias de todos, o astral e a alegria que reina entre eles (conosco), isso é como se fossemos crianças novamente”. (Recado de um dos alunos escrito no final do questionário)

Dessa forma, o papel social da arte enquanto agente provocador de mudanças e inquietações se concretiza e se mostra necessário, contribuindo para a construção de novas conexões e de novos olhares em relação a nós mesmos e ao que nos rodeia.

Porque arte não é apenas um objeto estético, arte serve para ensinar muitas coisas e a mais óbvia é que serve para ensinar a ver o mundo com mais cuidado e, também, a ver a nós mesmos. (BARBOSA, A.A.T.B, 2010 p.149)

Vinte e quatro alunos responderam afirmativamente à sentença sobre o estímulo à busca de novas atividades. Ana Mae Barbosa em seu livro *Arte/educação como mediação cultural e social* reforça a importância do papel social da arte e como ela

consegue ser um catalisador potente quando se trata de expressar os sentidos e explorar o novo.

A arte como uma linguagem aguçada dos sentidos, transmite significados que não podem ser transmitidos por nenhum outro tipo de linguagem, como a discursiva e a científica. O descompromisso da arte com a rigidez dos julgamentos que se limitam a decidir o que é certo e o que é errado estimula o comportamento exploratório, válvula propulsora do desejo de aprendizagem. (BARBOSA, A.M. , 2009, p. 21)

O exercício da pintura, no caso observado, propulsiona tanto o desejo de aprendizagem, como possibilita outras sensações, ao ser executado. A estesia acontece e se torna um dos produtos dessa prática, tendo como resultado final não somente a materialização de um objeto físico e estético, mas a descoberta de sensibilidades e sentimentos no ato de aprender novas habilidades (FRANGE, 2011).



Imagem10: pintura em tema floral
Registro: a autora

Por exemplo, nas perguntas “pintar lhe provoca bem-estar?” e “o que você sente enquanto trabalha?”, item número 9 do questionário, 27 alunos afirmaram sentir bem-estar e palavras-chaves mencionadas por eles como referência à estesia provocada por esse trabalho foram **calma, relaxamento e paz**. Elas apareceram em maior quantidade e foram seguidas por outras como **desejo de criar, alegria, viagem mental, vontade de viver mais,**

vontade de ver resultados, amadurecimento espiritual, prazer, meditação, concentração, estímulo da memória, interação e bom relacionamento com colegas, leveza, valorização de si mesmo, realização pessoal, sensação de poder.

A visão construída pelo grupo sobre a arte está intrinsecamente ligada à experiência adquirida nas aulas. Pedi que conceituassem brevemente o que eles entendem ser

arte e as principais palavras encontradas foram: **expressão de sentimentos, bem-estar, atividade criadora e terapia**, seguidas de **dom, beleza, sonho, cultura, estímulo, aprendizagem e cura**. Diante disso, resta-nos afirmar que a arte de fato se apresenta como excelente exercício tanto para a memória, quanto para a percepção de seu potencial criador.

Sendo a arte a concretização dos sentimentos em formas expressivas ela se constitui num meio de acesso a dimensões humanas não passíveis de simbolização conceitual. A linguagem toma o nosso encontro com o mundo e o fragmenta em conceitos e relações, que se oferecem à razão, ao pensamento. Ao passo que a arte procura reviver em nós esse encontro, esse "primeiro olhar" sobre as coisas, imprimindo-o em formas harmônicas. Pela arte somos levados a conhecer melhor nossas experiências e sentimentos, naquilo que escapam à linearidade da linguagem. (DUARTE JR, 2012 p. 65).

Os motivos pelos quais o grupo procurou especificamente o curso de pintura em tela foram variados. Dou, entretanto, destaque para três razões: **realização pessoal, admiração e sonho**. Os outros motivos citados incluem: **pintura como atividade interessante, aprimoramento do conhecimento, terapia, cura para depressão, fuga da rotina, desejo de desenvolver habilidade/talento, aptidão, bem-estar, ânimo para viver, melhora na concentração, amor à arte e preenchimento de tempo ocioso**. Foi igualmente importante saber como esses idosos tomaram conhecimento da Universidade Aberta à Terceira Idade. Dezenove deles declararam que foi através de amigos, o restante revelou fontes diversas, que vão desde vizinhos, filhos e médicos, até indicação do professor de educação física e conhecimento de funcionários da UnATI. Apenas dois sinalizaram que o acesso à informação fora através da internet.

Diante dos dados aqui apresentados, podemos traçar um perfil desse grupo que se constitui em sua maioria de velhos-jovens (60 a 80 anos) ativos e autônomos que optaram por estar no curso de pintura por já possuir uma familiaridade com o trabalho manual, por considerar a arte um canal de expressão de sentimentos e sobretudo para satisfazer o desejo de realização pessoal com esta atividade. Consequentemente, os benefícios do exercício da pintura para a cognição e o bem-estar do sujeito se revelam como verdadeiros coringas do processo criativo.

Finalizo o capítulo salientando o mérito da educação social e da arte/educação como forças aliadas para a construção de novas existências, ao passo que a arte contribuiu para mudar a realidade do grupo estudado em diferentes aspectos do ser, do sensível ao coletivo.

[...]arte-educação não significa o treino para alguém se tornar um artista. Ela pretende ser uma maneira mais ampla de se abordar o fenômeno educacional considerando-o não apenas como transmissão simbólica de conhecimentos, mas como um processo formativo do humano. Um processo que envolve a *criação* de um sentido para a vida, e que emerge desde os nossos sentimentos peculiares. (DUARTE JR, 2012, p. 72)

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos estudos realizados e das observações feitas durante o período de seis meses no curso de pintura para idosos, percebo o quanto a prática artística contribuiu para o bem-estar desse grupo. A pintura pode atuar em diversos campos da memória, contribuindo de forma significativa para sua manutenção, melhorando não só os aspectos cognitivos, mas também e sobretudo a atenção, a motricidade, o resgate de lembranças e a locomoção. Além dos aspectos subjetivos como autoestima e autoconfiança.

O envelhecimento é um fenômeno natural que está associado não só à passagem do tempo, mas a aspectos de natureza biológica, psicológica e social. A “chegada” à terceira idade não se apresenta de forma homogênea para todos os indivíduos, sendo o envelhecimento um processo estritamente particular por quem o vivencia. Mudanças físicas e sobretudo psicológicas são esperadas nessa fase. Uma delas é o declínio cognitivo que se caracteriza pela diminuição na velocidade da aprendizagem, porém não significa que o idoso não esteja apto a aprender novos saberes.

Sendo a Arte uma fonte de estímulo, é preciso que os espaços museais da cidade do Recife atentem para a importância de se desenvolver projetos específicos destinados a pessoas idosas, oportunizando assim a construção de novos olhares e as contribuições oferecidas por este público para as instituições.

Findo salientando o quanto uma pesquisa pode se multiplicar e se desdobrar em vários outros projetos. Acredito que esses desdobramentos possam aprofundar os temas sugeridos neste trabalho, caminhando por viés interdisciplinar e contribuindo para que os estudos sobre arte, envelhecimento, cognição e a presença dos idosos no espaço museal e na arte sejam pensados e registrados. A pintura acumula ganhos para o idoso e se mostra como mais um aliado no combate aos efeitos do declínio cognitivo, sendo uma ferramenta potente para explorar caminhos e sentidos sequer imaginados e materializar de forma pictórica as histórias e recordações do passado.

6. REFERÊNCIAS

BARBOSA, AATB. "Releitura, citação, apropriação ou o quê?" In: BARBOSA, Ana Mae (org.), **Arte/educação contemporânea: Consonâncias internacionais** 3ª ed. São Paulo: Cortez, 2010.

BARBOSA, Ana Mae. "Mediação Cultural é Social" In: BABORSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão(org.), **Arte/educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Ed. UNESP, 2009. <Disponível em: https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=vE-JKyNSi4oC&oi=fnd&pg=PA7&dq=arte+como+intera%C3%A7%C3%A3o+social&ots=c7QmjP7E0i&sig=svdqkzYLhBbRRX_S74EDS1kOvaA#v=onepage&q=arte%20como%20intera%C3%A7%C3%A3o%20social&f=false ><Último acesso em: 07/10/2017>

CÂMARA, Vilma Duarte. "Distúrbios das funções cognitivas: Avaliação diagnóstica e técnicas de reabilitação" In: Sociedade Brasileira de Geriatria e Gerontologia (SBGG-RJ), **Caminhos do envelhecer**. Rio de Janeiro: Livraria e Editora REVINTER Ltda, 1994.

DUARTE JR, João-Francisco. "Fundamentos da Arte Educação" In: DUARTE JR, João-Francisco. **Por que arte-educação?** 22ª ed., Campinas, SP: Papirus, 2012. (Coleção Ágere).

FECHINE, Basílio Rommel Almeida; TROMPIERI, Nicolino. "**O Processo de Envelhecimento: As Principais alterações que acontecem com o idoso com o passar dos anos**" In: InterSciencePlace – Revista científica internacional, ISSN: 1679-9844, Ed. 20, v. 1, artigo nº 7, Janeiro/Março 2012 . <Disponível em <http://dx.doi.org/10.6020/1679-9844/2007> > <Último acesso em: 01/10/2017>

FRANGE, Lucimar Bello P. "Arte e seu ensino, uma questão ou várias questões?" In: BARBOSA, Ana Mae (org.). **Inquietações e mudanças no ensino da arte** 6ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

LIMA, Mariúza Pelloso. "**Gerontologia Educacional: Uma pedagogia específica para o idoso: Uma nova concepção de velhice**" / Mariúza Pelloso Lima. – São Paulo: LTr, 2000, p.13-48.

LOPES, Ruth Gelehrter da Costa. "Imagem e auto-imagem: da homogeneidade da velhice para a heterogeneidade das vivências" In: NERI, Anita Liberalesso (org), **Idosos no Brasil: Vivências, desafios e expectativas na terceira idade**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, Edições SESC SP, 2007.

NERI, Anita Liberalesso. "Atitudes e preconceitos em relação à velhice" In: NERI, Anita Liberalesso (org). **Idosos no Brasil: Vivências, desafios e expectativas na terceira idade**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, Edições SESC SP, 2007.

NETTO, Matheus Papaléo. "O Estudo Da Velhice: Histórico, Definição do Campo e Termos Básicos" In: FREITAS, Elizabete Viana de Freitas; PY, Ligia; CANÇADO, Flávio Aluizio Xavier; DOLL, Johannes; GORZONI, Milton Luiz, **Tratado de Geriatria e Gerontologia**. SUBST– 2ed. – Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2006.

SILVA, Luana Gonçalves Vieira da. **Públicos idosos e museus no Brasil: formas de atuação e perspectivas/** Luana Gonçalves Vieira da Silva; orientadora Marília Xavier Cury. São Paulo, 2016. 169f. : il. Color.

WILDER, Gabriela Suzana. "As artes visuais como visão de mundo e exercício de diversidade" In: AIDAR, Gabriela; CHIOVATTO, Milene; AMARO, Danielle Rodrigues, **Entre a ação cultural e a social: museu e educadores em formação**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2016.

YASSUDA, Mônica Sanches. "Memória e envelhecimento saudável" In: FREITAS, Elizabete Viana de Freitas; PY, Ligia; CANÇADO, Flávio Aluizio Xavier; DOLL, Johannes; GORZONI, Milton Luiz, **Tratado de Geriatria e Gerontologia**. SUBST– 2ed. – Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2006.

YASSUDA, Mônica Sanches; SALGADO, Viviane Peixoto. "Avaliação cognitiva em Gerontologia" In: FREITAS, Elizabete Viana de Freitas; PY, Ligia; CANÇADO, Flávio Aluizio Xavier; DOLL, Johannes; GORZONI, Milton Luiz, **Tratado de Geriatria e Gerontologia**. SUBST– 2ed. – Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2006.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE TEORIA DA ARTE E EXPRESSÃO ARTÍSTICA
LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

DAYANE DANUBIA MONTEIRO

O ENSINO DO DESENHO DE MODA: UM ESTUDO DE CASO

Recife, 2017

O ENSINO DO DESENHO DE MODA: UM ESTUDO DE CASO

Trabalho de conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco.

Orientadora: Profa. Doutora Luciana Borre Nunes

Recife, 2017

TERMO DE APROVAÇÃO

DAYANE DANUBIA MONTEIRO

O ENSINO DO DESENHO DE MODA: UM ESTUDO DE CASO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial à obtenção do título de graduação, pela seguinte banca examinadora:

Prof.^a Doutora Luciana Borre Nunes
(Orientadora - UFPE)

Prof.^a Mestra Suely Cisneiros Muniz
(Membro interno – UFPE)

Prof.^a Doutora Danielle Simões Borgiani (UFPE-Agreste)
(Membro externo – UFPE – Agreste)

DEDICATÓRIA

“Aos profissionais da moda, em especial aos desenhistas de moda”.

AGRADECIMENTOS

Aos Profs. Dr. Fernando Lúcio, Michelle Sales, Katia Ramos, Marcelo Coutinho, Carlos Newton, Ana Lisboa, Renata Wilner, Madalena Zaccara, Vitória Amaral, Fernando Guerra, com suas práticas de ensino, que contribuíram de forma significativa para minha formação.

À Prof^a. Dra. Maria Betânia e Silva, que desde o início incentivou a continuidade desta pesquisa, ao enfatizar que o interesse do pesquisador pelo tema, deve ser a maior referência para se iniciar uma pesquisa científica.

À Prof^a. Msa. Katia Maria Alves da Silva e ao estudante Ítalo de França, pelas amáveis caronas concedidas durante o processo de coleta de dados, aos quais possibilitaram a continuidade desta pesquisa.

Às Profas. Msa. Karina Carla de Araújo Fernandes e Katia Maria de Lima Araújo, por toda solicitude prestada, pela paciência e contribuição, sem a qual este trabalho se tornaria inviável.

À Maria Lira e Adriana de Alcântara Spinelli, amigas e parceiras, pelo incentivo, e por sempre auxiliarem no que fosse necessário para a realização desta pesquisa.

Aos amigos, Auvaneide de Carvalho, Amanda Bezerra, Amanda Raquel, Mariah Cisneiros, Marco Cesar, Marcelo Barbosa, Luan Santana, Pedro Henrique, Daniel de Oliveira, Ediel Carvalho, pela presença constante, a amizade e ajuda mútua durante toda graduação.

À Prof^a. Dra. Luciana Borre Nunes, por acolher-me com leveza e afetuosidade, proporcionando um espaço de segurança através de suas orientações.

À Prof^a. Msa. Suely Cisneiros Muniz, notável educadora, a quem admiro imensamente. Um dos seres humanos mais incríveis que já conheci. Seus exemplos e conselhos foram minha base durante toda a formação.

À minha Mãe Sueli Monteiro, por ser também amiga, e me ajudar em todas as situações.

À minha Tia Rosália Cavalcante de Melo, por tudo que representa para mim, e por me ajudar em tudo com meus pais, às vezes em que precisei me ausentar durante a graduação.

À minha querida e amada Irmã Dianacris Monteiro, por ser minha melhor amiga, sempre me apoiando, ajudando em tudo, e por ser minha maior inspiração. Ao meu irmão Danilo Diego

Monteiro, por todo carinho, amizade e dedicação. Aos meus Cunhados Fagner e Aline, que se tornaram irmãos.

Aos meus Pais Rosilda Cavalcanti de Melo e Ginaldo Cavalcante de Melo, por serem luz na minha vida, exemplos de amor e verdade. Por me proporcionarem um lar de paz, respeito e admiração.

A Deus, por sua infinita Graça e Amor.

“... que, melhor entre quantos tivemos o privilégio de conhecer, personificava o ideal de que todas as artes deveriam ter um espaço único e concorrer na medida das suas possibilidades, para a mais excelsa de todas: A ARTE DE VIVER.”

Maisie Elisabeta Hunt

RESUMO

O objetivo da presente pesquisa consiste em conhecer e compreender quais as metodologias utilizadas para o ensino do “Desenho de Moda”, em Faculdades de Pernambuco. Para tal, um estudo de caso foi realizado em duas Instituições de Ensino Superior que ofertam o Curso de Design de Moda. O tema instaurou-se a partir de interesses pessoais e da necessidade de maior compreensão sobre os processos educacionais de ensino do desenho, na área da moda. O estudo parte de conteúdos bibliográficos e produção de dados através de entrevistas e observações. Os resultados da pesquisa evidenciam as principais características de cada metodologia investigada e estabelecem discussões fundamentadas em conhecimentos teóricos, que possibilitaram uma análise crítica a partir das observações em campo. Por fim, apresentamos reflexões sobre o processo de ensino e aprendizagem centralizada na inserção do modelo vivo como metodologia de ensino para o curso de Design de Moda.

Palavras chave: Desenho de moda, Metodologias, Ensino.

RESUMEN

El objetivo de la presente investigación consiste en conocer y comprender cuáles son las metodologías utilizadas para la enseñanza del "Diseño de Moda", en Facultades de Pernambuco. Para ello, un estudio de caso fue realizado en dos Instituciones de Enseñanza Superior que ofrecen el Curso de Diseño de Moda. El tema se instauró a partir de intereses personales y de la necesidad de una mayor comprensión sobre los procesos educativos de enseñanza del diseño, en el área de la moda. El estudio parte de contenidos bibliográficos y producción de datos a través de entrevistas y observaciones. Los resultados de la investigación evidencian las principales características de cada metodología investigada y establecen discusiones fundamentadas en conocimientos teóricos, que posibilitar un análisis crítico a partir de las observaciones en campo. Por último, presentamos reflexiones sobre el proceso de enseñanza y aprendizaje centralizado en la inserción del modelo vivo como metodología de enseñanza para el curso de Diseño de Moda.

Palabras clave: Diseño de moda, Metodología, Enseñanza.

APRESENTAÇÃO

O desenho tornou-se uma paixão ainda na infância quando observei minha irmã desenhando e desde então, não parei mais de desenhar croquis femininos. A particularidade é que se restringiu ao desenho de croquis de moda. Ao ingressar na faculdade, optei pelo curso Superior Tecnológico em Design de Moda, na Faculdade SENAC de Pernambuco, no ano de 2011. Dentre as demais disciplinas ofertadas pelo curso, a disciplina de Desenho de moda, era a de maior interesse de estudo.

As aulas no período em que estudei proporcionaram um maior entendimento sobre a complexidade do desenho de moda. Surgiram então, alguns questionamentos, a exemplo: como as disciplinas de desenho de moda são desenvolvidas nas Universidades de Pernambuco? Quais métodos são utilizados para a aplicação do ensino do Desenho de moda? Após, concluir o Curso de Design de Moda iniciei o estudo no campo da Licenciatura em Artes Visuais. Com o objetivo de ampliar os conhecimentos no estudo de desenho, bem como, aliar os aprendizados obtidos nas duas áreas de conhecimento.

O campo da moda é abrangente, suas áreas de estudo e atuação são de grande amplitude: processo criativo, processo de produção têxtil, processos mercadológicos e de gestão..., todos esses processos, fazem parte do contexto do mundo da moda. Segundo dados da ABIT (Associação Brasileira da Indústria Têxtil e Confecção – cartilha O Poder da Moda 2015-2018), o Brasil ocupa a quarta posição entre os maiores produtores mundiais de artigos de vestuários, e o quinto produtor de manufaturados têxteis.

Outro dado da ABIT (2015-2018) que chama atenção: são mais de 100 escolas e faculdades de moda, dentre as quais, o Nordeste possui suas melhores representantes; Faculdade SENAC de Pernambuco, Faculdade de Boa Viagem (FBV), Centro Universitário do Vale do Ipojuca (Unifavip), Faculdade de Desenvolvimento e Integração Regional (FADIRE), Centro Universitário Brasileiro (UNIBRA). Para atender as demandas do mercado, de um segmento, considerado um dos mais importantes do país, vários profissionais buscam se capacitar nestas Instituições.

As Faculdades de moda possuem uma série de desafios, entre os quais: a importância do ensino do desenho de moda, que seguido da pesquisa de tendências, é um dos primeiros

elementos no processo de criação para o desenvolvimento de uma peça de vestuário, e/ou acessórios. A pesquisa é necessária, para compreender, as diretrizes e as metodologias para o ensino do desenho de moda no Estado de Pernambuco. Na figura 1, observam-se desenhos realizados sem conhecimentos de técnicas de desenhos de moda, e outro desenho mais completo, realizado a parti das aprendizagens de processos metodológicos desenvolvidos em uma disciplina de desenho de moda.

Figura 1 - Desenho de croqui antes da faculdade de moda (ano de 2006). Segunda imagem, desenho de croqui depois da faculdade de moda (ano de 2014).



Fonte: Arquivo pessoal (croqui - Dayane Danubia)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	- Desenho de croqui da faculdade de moda (ano de 2006). Segunda imagem, desenho de croqui da faculdade de moda (ano de 2014).....	10
Figura 2	- A Vênus de Lespugue, estatueta proveniente de Lespugue (Haute-Garonne) – 1922. Cerda de mamute, 14,7 cm. Musée de l’Homme, Paris.....	24
Figura 3	- Obelisco de Salmanazar (detalhe), placa de mármore.....	24
Figura 4	- Atribuído a Girolamo da Carpi, Retrato de mulher, c. 1530, Stadsches Institut, Frankfurt.....	25
Figura 5	- Figuras de moda feminina do século XVIII - Gravura água-forte, Claude Louis Desrais 1778/1787.....	27
Figura 6	- Ilustração considerada a primeiro Pin Up Por Charles Dana Gibson: De 1902.....	28
Figura 7	- Ilustração e figurino de Leon Baksts para <i>L’Oiseau de feu</i> (Igor Stravinski (1910) – O pássaro de fogo.....	29
Figura 8	- Ilustração de Eduardo Garcia Benito para Vogue Cover - Fevereiro 1924.....	30
Figura 9	- Coleção alta costura de Elie Saab F/W 2010.....	35
Figura 10	- Livro “Dibujo de figurines para el diseño de moda ” de Elizabetta Drudi.....	37
Figura 11	- Desenho do Esqueleto feminino baseado no método das (9) cabeças de Elizabetta Drudi. Aluna de Design de Moda, cursando no 1º período de a disciplina de Desenho de Moda.....	40
Figura 12	- Desenho do Esqueleto feminino com preenchimento de musculatura (carne), baseado no método das (9) cabeças de Elizabetta Drudi. Aluna de Design de Moda, cursando no 1º período de a disciplina de Desenho de Moda.....	41
Figura 13	- Desenho da figura feminina com preenchimento de musculatura (carne) e sombreamento (estudos de luz e sombra, noções de volume). Baseado no método das (9) cabeças de Elizabetta Drudi. Aluna de Design de Moda, cursando no 1º período de a disciplina de Desenho de Moda.....	42

Figura 14	- Desenho da figura feminina vestida (compreendendo como a roupa se comporta no corpo) - Aluna de Design de Moda, cursando no 1º período de a disciplina de Desenho de Moda.....	43
Figura 15	- Desenho da figura feminina em movimento (compreendendo que a partir da mudança dos movimentos a musculatura também se modifica)- Aluna de Design de Moda, cursando no 1º período de a disciplina de Desenho de moda.....	44
Figura 16	- Desenho da figura feminina em movimento (compreendendo que a partir da mudança dos movimentos a musculatura também se modifica)- Aluna de Design de Moda, cursando no 1º período de a disciplina de Desenho de Moda.....	44
Figura 17	- Desenho da figura feminina (aplicação de várias aprendizagens – preenchimento da musculatura, movimento do corpo, caimento da roupa, cores com volumes e texturas). Aluna de Design de Moda, cursando no 1º período de a disciplina de Desenho de Moda.....	45
Figura 18	- Imagem da capa do livro “Desenhando com Lado Direito do Cérebro” de Betty Edwards.....	48
Figura 19	- Desenho de uma figura de cabeça para. Baseado no método de Betty Edwards “Desenhando com o Lado Direito do Cérebro”. Aluna da disciplina Desenho de Observação Aplicado ao Design, cursando 1º período de Desenho de Moda.....	50
Figura 20	- – Estudos de Composição, estudos de traços, estudos de claro e escuro e degradê. Aluna da disciplina Desenho de Observação Aplicado ao Design (1º período de Desenho de Moda).....	50
Figura 21	- Desenho de figuras femininas. Aluna da disciplina Desenho de Observação Aplicado ao Design, cursando 1º período de Desenho de Moda.....	51
Figura 22	- Desenho de uma figura masculina. Aluna da disciplina Desenho de Observação Aplicado ao Design, cursando 1º período de Desenho de Moda.....	52
Figura 23	- Desenho da figura feminina mais ambientação. Aluna da disciplina Desenho de Observação Aplicado ao Design, cursando 1º período de Desenho de Moda.....	53

Figura 24	- Desenho de observação em modelo vivo - estudo com luz e sombra.....	56
Figura 25	- Desenho de observação em modelo vivo – Poses variadas.....	57
Figura 26	- Desenho de observação em modelo vivo – Poses variadas.....	57

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	- Questionário (semiestruturado) - mapeamento de perguntas e objetivos da pesquisa.....	21
Tabela 2	- Principais informações observadas sobre a pesquisa.....	54

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	17
2	METODOLOGIA: ESTUDO DE CASO.....	19
3	O DESENHO DE MODA HISTÓRICO.....	22
4	ENSINOS DE DESENHO EM CURSOS DE MODA.....	32
5	O ENSINO DO DESENHO DE MODA: UMA ANÁLISE.....	36
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	58
7	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	61

1. INTRODUÇÃO

Discorrer sobre qualquer tema relacionado à História da Moda é função que demanda muito estudo e dedicação. Em termos bibliográficos, existe um quantitativo considerável de livros que relatam em seus conteúdos a evolução da indumentária na história: História da Moda - Uma Narrativa (2011); Breve História da Moda (2007); 100 Anos de Moda (2012); Cronologia da Moda (2012); História do Vestuário (2005); História Ilustrada do Vestuário no Ocidente (2010), entre outros.

Em estudos de História Geral, encontram-se compilações dos fatos considerados mais importantes. Fatos estes, que envolveram toda uma sociedade com suas mudanças e variações, como por exemplo: na economia, na cultura, nas formas de governo e na indumentária, que significativamente fez parte destas transições históricas. Embora, haja na história um maior destaque para os fatos que são considerados relevantes, o vestuário situa-se em um campo de alto investimento investigativo.

Um fato interessante de se destacar a respeito da história da moda, foi a disponibilização gratuita de itens que compõem a história do Vestuário na plataforma virtual We Wear Culture (g.co/wewearculture), disponível a partir de 08 de junho de 2017 na internet. De acordo com o site EFE: Agência EFE (agência de serviço e notícias internacionais fundado em 1939 na Espanha), no Projeto participaram mais de 180 Museus e outras Instituições. A iniciativa buscou possibilitar acesso a um quantitativo de imagens em altíssima qualidade, constando itens importantes na história da moda.

Assim, como é vasto o assunto sobre a história do vestuário, o Desenho também é um assunto extenso. Desta forma devemos esclarecer que esta pesquisa busca compreender aspectos do desenho no campo da moda. De forma mais específica, a pergunta problema desta pesquisa é: como acontece o ensino do desenho de moda e quais metodologias de ensino são utilizadas na Faculdade SENAC Pernambuco e na DeVry | FBV? O objetivo para este estudo de caso surge por algumas razões, das quais se destaca a importância de compreender como tem sido trabalhado o ensino do Desenho de moda no curso de Design de moda, bem como entender como tem se desenvolvido o processo de ensino/aprendizagem entre professores e alunos nas disciplinas pesquisadas.

Este trabalho resulta de um estudo bibliográfico, seguido de pesquisas de campo e observações nas instituições citadas. Foram cinco (5) observações “*in loco*” na Faculdade SENAC com um total de 24h40min de observações na disciplina de Desenho de Moda e quatro (4), também “*in loco*” na Faculdade DeVry | FBV, com um total de 12h00min de observação na disciplina de Desenho de Observação aplicado ao Design. A pesquisa contou ainda, com a contribuição de entrevistas com as docentes colaboradoras que ministram aulas nos cursos de moda.

Os conteúdos para a fundamentação teórica foi dividido: “o desenho de moda histórico”; “os cursos superiores de moda em Pernambuco”; “técnicas de desenho de moda”. Partindo desses diálogos se conduz a temática trazendo perspectivas sobre o ensino do Desenho, análises do resultado da pesquisa, reflexões sobre a questão problema: como tem se dado os processos metodológicos do ensino do Desenho de Moda na Faculdade SENAC Pernambuco e na Faculdade de Boa Viagem? A pesquisa objetiva identificar como o ensino do desenho de moda, é desenvolvido nas Instituições que ofertam a disciplina de Desenho no curso de Design de Moda. Visando compreender os processos metodológicos do ensino/aprendizagem do desenho de moda, apontar as diferentes abordagens metodológicas. Realizar um relato das especificidades de cada processo de ensino.

No Campo da pesquisa as metodologias são utilizadas para contribuir com a produção de conhecimento científico significativo, implicando em uma atividade de reflexão e de formulação de questionamentos. Como explica Pádua (2004, p.31)

Tomada num sentido amplo, pesquisa é toda atividade voltada para a solução de problemas; como atividade de busca, indagação, investigação, inquirição da realidade, é a atividade que vai nos permitir, no âmbito da ciência, elaborar um conhecimento, ou um conjunto de conhecimentos, que nos auxilie na compreensão desta realidade e nos oriente em nossas ações (PÁDUA, 2004, p.31).

O estudo foi realizado por meio de Estudos de Casos, inicialmente desenvolvemos as observações e as entrevistas em uma única instituição. Somente após alguns meses de investigação iniciaram-se as pesquisas em outra instituição para aprofundar as reflexões e para conhecer outras possibilidades.

2. METODOLOGIA: ESTUDO DE CASO

Para iniciarmos esta pesquisa, a realização de um apanhado histórico sobre a história da indumentária se faz necessário juntamente com os registros, através de desenhos, gravuras e obras de artes em geral. Partindo de um conjunto de processos, a pesquisa bibliográfica foi utilizada para a formação deste trabalho. Este procedimento foi útil para aprofundarmos os primeiros conhecimentos sobre o tema. Portanto, o uso da metodologia bibliográfica, através de livros, monografias, dissertações, teses, artigos em endereços eletrônicos, foi um importante elemento para o desenvolvimento inicial desta pesquisa.

Ao longo do processo foi necessário o estudo de outros documentos impressos e /ou manuscritos, tais como: ementas e planos de aula das disciplinas relacionadas ao ensino do desenho de moda nas instituições pesquisadas Faculdade SENAC Pernambuco e na DeVry | Faculdade de Boa Viagem (FBV). Trata-se da realização de análises dos documentos que continham descrições sobre as metodologias aplicadas nas instituições investigadas.

Compreender como se dá o ensino do desenho de moda, nas instituições que oferecem o curso de Design em Pernambuco, tornou esta pesquisa um estudo de caso. E com a análise proporcionará a melhor compreensão deste estudo.

O Curso Superior Tecnológico de Design de Moda da Faculdade SENAC é **Autorizado** e também **Reconhecido** pelo MEC, através das respectivas Portarias: portaria MEC/SETEC nº 27/2006 de 07/06/2006 – DOU 09/06/2006 e portaria 408 de 11/10/2011, publicada em 14/10/2011. De acordo com a descrição no site (<http://faculdaadesenacpe.edu.br/design-de-moda/>) da Faculdade SENAC Pernambuco, trata-se de um Curso Superior de Tecnologia em Design de Moda, que objetiva possibilitar aos estudantes a capacitação de elaboração e gerenciamento de projetos para a Indústria de Confecção do Vestuário.

Disponível no site da Instituição, a estrutura Curricular do Curso é formada por cinco (5) módulos, dos quais no primeiro módulo encontra-se a disciplina de “Desenho de Moda”, esta disciplina ofertada no Curso é voltada unicamente ao aprendizado do desenho manual, há ainda a disciplina de Desenho Técnico e Design de Superfície. Na Faculdade FBV, ela dispõe

em sua Matriz Curricular duas disciplinas direcionadas ao ensino do desenho; que é oferecida no primeiro módulo, intitulada “Desenho de Observação Aplicado ao Design” e outra no segundo módulo “Desenho Técnico e de Moda”.

O Curso Superior de Design de Moda da FBV, também Tecnológico, é Reconhecido pelo MEC, através da portaria nº 211, DE 22 DE JUNHO DE 2016 - nº de ordem 11 Registro e-MEC nº. 201414396 DESIGN DE MODA (Tecnológico). De acordo com o documento disponível em link da Imprensa Nacional (<http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?data=23/06/2016&jornal=1&pagina=13&totalArquivos=56>). O Curso de Design de Moda no SENAC, volta-se para a capacitação de profissionais focando o seu acesso ao mercado de trabalho, e a FBV propõe em seu currículo experiências acadêmicas que irão resultar em profissionais aptos para o mercado de trabalho. A duração do Curso é de quatro (4) semestres, em turno pela manhã e à noite.

Para obtenção de informações deste estudo, foram consultadas as ementas dos cursos de Design de Moda da Faculdade SENAC Pernambuco e da Faculdade de Boa Viagem, bem como os planos de ensino das disciplinas de Desenho de Moda (Faculdade SENAC) e Desenho de Observação Aplicado ao Design (FBV). O Plano de ensino da disciplina de Desenho Técnico e de Moda (FBV) não foi introduzido nesta pesquisa, porque a mesma restringiu-se na análise das disciplinas de desenho, ofertadas no primeiro módulo dos dois cursos estudados.

A unidade temática de Desenho de moda (Faculdade SENAC) possui uma carga horária total de 60 horas. No plano de aula estão contidos: competências; bases tecnológicas; metodologia do ensino aprendizagem, recursos didáticos; metodologia da avaliação, referência básica; referência complementar e cronograma das atividades. Na Faculdade de Boa Viagem, a disciplina de Desenho de Observação Aplicado ao Design, possui carga horária total de 60 horas, semelhante ao SENAC, o plano de ensino está disposto nos seguintes itens: ementa; objetivos; conteúdos; procedimentos de ensino; cronograma; bibliografia; avaliação.

A principal questão é a busca por respostas sobre os aspectos metodológicos do ensino do desenho de moda. Focando na produção de dados e visando responder o objetivo indicado

neste trabalho, foi elaborado um questionário com cinco perguntas, uma entrevista informal semiestruturada, com questões abertas sem rigidez, para um primeiro contato com os fatos ligados ao tema. Na tabela a seguir, há uma relação das perguntas, que foram dirigidas as professoras de desenho de moda e o objetivo proposto para cada questão.

Tabela 1 - Questionário (semiestruturado) - mapeamento de perguntas e objetivos da pesquisa.

Entrevista (perguntas)	Objetivos
1 - Qual a importância e/ou função do desenho de moda para o Design de Moda?	Identificar a importância do ensino do desenho para o profissional da moda.
2 - Sobre os métodos de ensino: qual metodologia utiliza?	Analisar quais recursos teórico-práticos são utilizados no processo de ensino.
3 - Como é aplicada a metodologia?	
4 - A metodologia é muito importante no processo de aprendizagem?	Situar a importância do processo de ensino na aprendizagem do aluno.
5 - Qual seria a maior dificuldade encontrada em sala de aula em relação a esta disciplina?	Identificar possíveis dificuldades contidas no processo de ensino-aprendizagem.

Juntamente com a entrevista não formal semiestruturada, a observação foi utilizada como instrumento de coleta de dados para obtenção de informações a partir do exame dos elementos estudados nesta pesquisa. A observação não consiste apenas em ver, mas, sobretudo na identificação de fatos e/ou ações relacionadas à problemática da investigação e os indivíduos envolvidos.

A metodologia da pesquisa é de fundamental importância, pois tem a função de descrever de maneira clara e objetiva os percursos traçados durante o processo. Bem como, relatar as técnicas e métodos utilizados para as análises e obtenção de resultados. No entanto, é preciso destacar que não se trata apenas de um relato e de uma descrição puramente técnica. Pádua diz que:

Na verdade, a questão dos procedimentos é uma questão instrumental, portanto referente à prática do pesquisar, como um conjunto de técnicas que permitem o desenvolvimento desta atividade nos diferentes momentos do seu processo; neste sentido, as técnicas, que nos auxiliam e possibilitam elaborar um conhecimento sobre a realidade, não pode se caracterizar como instrumentos meramente formais, mecânicos, descolados de um referencial teórico que as contextualize numa totalidade mais ampla (PÁDUA, 2004, p.32).

Assim, o procedimento metodológico contribui para o desenvolvimento da atividade de pesquisa. O Estudo de Caso, utilizado nesta pesquisa, é um tipo de metodologia comumente usada em áreas de conhecimento de Ciências Humanas, Sociais e de Saúde, tais como: Sociologia, Antropologia, Serviço Social, Medicina, Psicologia, entre outros. O propósito do Estudo de Caso pode ser diverso, sendo adequado às necessidades da área de estudo a qual se aplica. Como por exemplo: na Medicina, Psicanálise, Psicologia, onde o Estudos de Caso possuíam finalidade clínica (ANDRÉ, 2013).

Sobre o Estudo de Caso, a autora Marli André (2013, p.96), apontou que no Campo da Educação, o Estudo de Caso surge a partir das décadas 1960 e 1970, dentro de uma perspectiva mais descritiva e qualitativa. Somente durante os anos de 1980, é que as abordagens qualitativas passaram a fazer parte de Estudos de Caso.

As abordagens qualitativas de pesquisa se fundamentam numa perspectiva que concebe o conhecimento como um processo socialmente construído pelos sujeitos nas suas interações cotidianas, enquanto atuam na realidade, transformando-a e sendo por ela transformados. Assim, o mundo do sujeito, os significados que atribui às suas experiências cotidianas, sua linguagem, suas produções culturais e suas formas de interações sociais constituem os núcleos centrais de preocupação dos pesquisadores. Se a visão de realidade é construída pelos sujeitos, nas interações sociais vivenciadas em seu ambiente de trabalho, de lazer, na família, torna-se fundamental uma aproximação do pesquisador a essas situações (ANDRÉ, 2013, p.97).

Tratando-se de Educação, o Estudo de Caso possui elementos que ajudam na captura de informações, através de observações e entrevistas que viabilizam um processo de análise de dados e avaliação das observações, de modo que a construção do conhecimento esteja com base na realidade do caso investigado.

3. O DESENHO DE MODA - HISTÓRICO

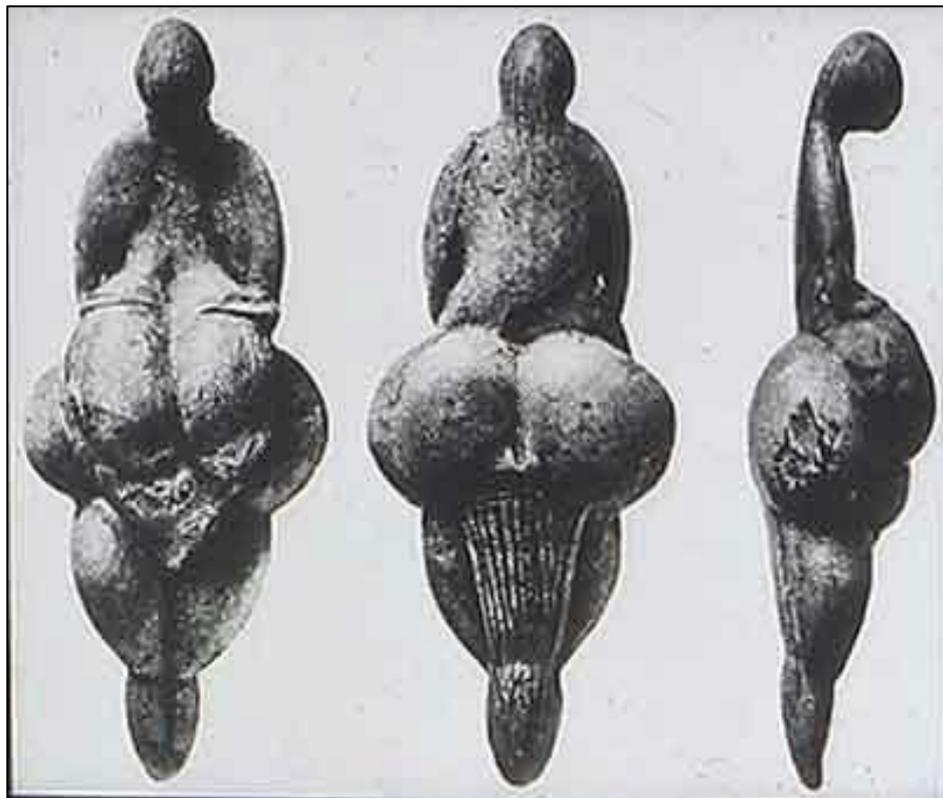
Podemos dizer que o desenho de moda é o primeiro passo após a idealização para traduzir o modelo que será transmitido no papel. Esta concepção de desenho de moda é recente, pois na história veremos que a princípio os trabalhos com desenho e ilustrações foram mais utilizados como fontes de registro e divulgação. É importante fazer uma ressalva, pois uma citação realizada por Kohler (2005) relata que as obras dos grandes mestres (Raphael, Ticiano e outros) muitas vezes eram marcadas por suas inferências artísticas, ou seja: nem sempre uma obra representava a indumentária que correspondia à época em que foi criada. Em alguns casos a indumentária pintada possuía elementos da imaginação do artista, e/ou ainda leituras de indumentárias de períodos anteriores ao do artista.

O apontamento sobre a confiabilidade das informações transmitidas através de obras de artes não diminui a importância de tais obras, pois para a história do vestuário, inclusive, a autora menciona que foram trabalhos de artistas considerados “menores”¹ que possibilitaram o estudo de obras que continham uma maior veracidade, sendo estes de maior importância para a história da indumentária. “Seu cuidado com a reprodução dos detalhes da moda e de fatos circunstanciais relativos à indumentária vem compensar em muito, aos olhos do estudioso, seu menor valor artístico.” (KOHLENER, 2005, p.54).

Portanto, a iconografia foi uma das principais fontes de estudo do vestuário: pesquisas em pinturas, esculturas, vitrais, dentre outros suportes e/ou objetos que contenham gravações de imagens. Durante o período da civilização pré-histórica, os elementos de pedra, bronze e osso, serviram como fontes de estudos arqueológicos, isto devido a sua grande durabilidade. Já elementos como a fibras, o couro eram mais difíceis de encontrar neste período, devido à sua fácil degradação (BOUCHER, 2012, p. 21). Será as inscrições em cavernas, com figuras gravadas, uma fonte de registro de maior estudo desse período. A propósito, François Boucher (2012, p. 26) utiliza a estatueta de Lespugue [fig. 2] para transcrever características de uma vestimenta desse período.

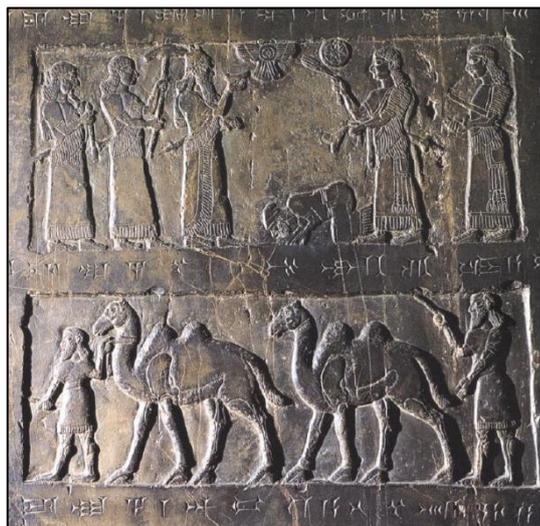
Nas sociedades antigas, imagens de figuras humanas trabalhadas em relevos e estátuas, contribuíram de forma significativa para o conhecimento das diversas formas de vestir-se dos povos antigos, tais como: egípcios, babilônios, sírios, judeus e outros. O Obelisco de Salmanazar III [fig.3] contém cenas, nas quais é possível observar alguns detalhes do vestuário.

Figura 2 - A Vênus de Lespugue, estatueta proveniente de Lespugue (Haute-Garonne) – 1922. Cerda de mamute, 14,7 cm. Musée de l’Homme, Paris.



Fonte: <https://www.google.com.br> _ 2017

Figura 3 - Obelisco de Salmanazar (detalhe), placa de mármore.



Fonte: <https://www.google.com.br> _ 2017

Referindo-se à História do Vestuário no Ocidente, François Boucher (2012), transcreveu o contexto político-histórico da Europa, com o fim de conflitos de guerras, em

especial após a Guerra dos Cem Anos. A Europa no final do séc. XV enriquece, transações com à América e a Ásia, fomentam novas configurações no âmbito social e comercial. Matérias-primas oriundas de outras regiões e culturas movimentam o comércio, segundo relatos do autor, há uma expansão no mercado, a fabricação de tecidos passa a ter como principal matéria-prima; a lã, o linho, e a seda. A difusão de novos corantes, em intenso comércio, bem como, o uso de roupas em tecido talhado (cortado-moldados) tornam-se símbolo de riqueza e poder. As Artes também acompanharam as transformações deste período, serão os pintores um dos maiores representantes de fontes iconográficas da indumentária deste período. E segundo Boucher:

Uma renovação artística e literária se consolida. Com efeito no início do século. XVI, a arte consoma sua lenta transformação, que resulta na idealização do corpo humano; para acrescentar a este a pujança e a dignidade com que sonha o homem do Renascimento, o artista passa a criar modelos de roupas e se preocupa com as combinações de linhas, cores e volumes que lhe conferem elegância e harmonia. (BOUCHER, 2012, p. 182).

Figura 4 - Atribuído a Girolamo da Carpi, Retrato de mulher, c. 1530, Stadelches Institut, Frankfurt.



Fonte: <https://br.pinterest.com> _ 2017

Através da pintura, Boucher (2012, p. 183), traça o perfil do traje feminino Italiano, do século XVI. “296-298. O corpete bem curto é amplamente decotado em quadrado sobre a camisa ou blusa leve. As mangas volumosas e a saia ampla acentuam a linha desabrochada da silhueta [fig. 4.298].” O registro através da pintura em quadros, vitrais e outros suportes será o instrumento usado para conhecer, nem que seja de forma genérica a maneira como as

sociedades se expressaram através de suas vestes ao longo da história. Do traje da Corte, ao popular (destinado aos camponeses), figurinos masculino e feminino, adulto e infantil, acessórios e afins, são apontados de forma sutil através da Arte e suas variadas expressões.

A roupa é um instrumento que possui grandes representações, e através dela, podemos realizar variadas leituras. Uma roupa pode fazer referência à aspectos sociais de uma determinada época, de uma cultura, entre outros elementos que podem ser comunicados através das vestes. Apesar da grande importância na época, a indumentária não possuía um espaço particular nos seus registros. Será só a partir do século XVII, na Alemanha e na Inglaterra que surgiram os primeiros almanaques ilustrados com gravuras de moda feminina, voltados para as damas. A revista feminina *The Lady's Magazine*, continha entre seus conteúdos a “moda”. Boucher (2012), trás a informação de que na França, (país que se tornará o marco da moda posteriormente), as publicações só apareceram de forma representativa em meados de 1775. Nesse período a França, terá uma gama de ilustradores com trabalhos representativos, na [fig. 5] há exemplos de gravuras de Claude Louis, Ilustrador de importância no século XVIII. Sobre este período, o autor afirma:

Ao lado desses periódicos informativos, o século XVII vê surgir uma profusão de ilustradores e gravadores que introduzem em edições de qualidade uma figuração do vestuário completamente desconhecida antes. Artistas como Gravelot, Moreau de Jeune, Desrais, Saint-Aubin ou ainda Trinquesse permanecem os melhores historiadores da época. Os mais célebres são os três *Suites d'estampes pour servir à 'histoires des mœurs et du costume dans le dix-huitième siècle*, gravuras a partir de Freudberg e, depois, de Moreau le Jeune, editadas em 1775, 1777 e 1778, e republicadas em 1789 sob o título *Monument du costume physique et moral de la fin du XVIII^e siècle*, com o texto de Restif de La Bretonne (BOUCHER, 2012, p. 287).

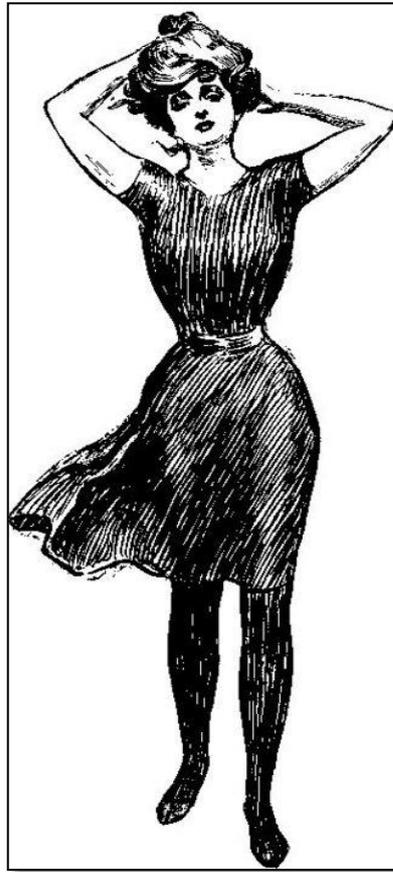
Figura 5 - Figuras de moda feminina do século XVIII - Gravura água-forte, Claude Louis Desrais 1778/1787.



Fonte: <http://www.britishmuseum.org> _ 2017

A circulação de revistas com as gravuras e ilustrações de moda, ganharam dimensões no século XVIII, além da *The Lady's Magazine*, a revista *Times*, *Life* e *Harper's Bazaar* alcançou o interesse das mulheres, não apenas pelos conteúdos, mas, sobretudo devido às ilustrações de Charles Dana Gibson; ilustrador que retratava mulheres esguias e elegantes, chamadas de “Gibson Girl - Garota Gibson” (MORRIS, 2007, p. 83), [fig. 6].

Figura 6 - Ilustração considerada a primeiro Pin Up Por Charles Dana Gibson: De 1902, século XX.



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Gibson_Girl#/media/File:Pin-Up.jpg _ 2017

O final do século XIX e início do século XX foram de efervescência para a França, neste período, o país vivenciava a disseminação das grandes exposições de Artes, as novas dinâmicas associadas à Indústria e ao comércio de luxo, e ainda as atividades ligadas às práticas das grandes magazines - Bon Marché, Printemps, Bonheur des Dames (BAUDOT, 2008, p.33). É deste momento de excitação, que Morris (2007), vai destacar a importância de ilustradores como: Leon Bakst, Paul Iribe, George Lepape, os quais através de seus trabalhos comunicaram novas influências para o universo da moda. Um exemplo citado pelo autor; os trabalhos do costureiro Paul Poiret, influenciado de maneira significativa pelos trabalhos de Leon Bakst, com seus desenhos tomados por elementos da cultura ocidental [fig.7], em especial as vibrantes cores que utilizava em suas coleções.

Figura 7- Ilustração e figurino de Leon Baksts para *L'Oiseau de feu* (Igor Stravinski (1910) – O pássaro de fogo.



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/O_P%C3%A1ssaro_de_Fogo _ 2017

Nesse momento da história, as ilustrações de moda não são apenas fontes de registros, elas passam a ser o meio pelo qual se “dita” a moda. Assim os ilustradores promoviam intervenção, não somente nos modelos das roupas, mas também nas formas das figuras. A silhueta muda de um período para outro, devido aos fatores sociais e as características artísticas de cada ilustrador. No dizer de Morris (2007, p. 85), “Até os anos de 1920, a figura de moda era desenhada com proporções basicamente realistas. No entanto como as obras de arte e a moda tornaram-se simplificadas, onduladas e lineares nos anos 1920, o mesmo ocorreu com a silhueta de moda.” Esses fatores de contexto social, podem ser constatados a partir do exemplo de ilustrações influenciadas por características oriundas do orientalismo, que nesse período, se fazia presente nas artes. As figuras adquiriram formas mais alongadas, esguias, uma silhueta, com um formato cilíndrico, e Ilustradores como Eduardo Garcia Benito [fig.8], Guillermo Bolin, Georges Barbier dentre outros, destacaram-se com suas memoráveis ilustrações em capas de revistas como a “Vogue”. A autora (BRYANT, 2012, p. 10), ainda afirma:

Uma olhada no passado revela que a representação das figuras, sua apresentação na página e os materiais usados na ilustração mudam em conformidade com as mesmas considerações que afetam o design das roupas. Por exemplo, o surgimento de novas atividades (como a patinação nos anos 1980) exige não apenas novos tipos de roupa, mas também novas figuras e poses para ilustrar o conceito de design.

Figura 8- Ilustração de Eduardo Garcia Benito para Vogue Cover - Fevereiro 1924.



Fonte: <https://www.art.com/gallery/id--a70423/benito-eduardo-garcia-posters.htm-2017>

Como se constata através da literatura, a moda acompanha os contextos históricos, e a ilustração seguem e/ou promovem as transformações. Ao olhar para a história, é possível observar como os acontecimentos históricos e sociais refletem no modo de vestir das pessoas. Tratando-se da História no Ocidente: o período da Primeira Guerra Mundial (1914-1918); os Movimentos de Arte dos anos de 1920 e a produção de roupas em massa; as implicações da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e as influências do cinema de *Hollywood*, destaque para as ilustrações de Carl Ericson; o pós-guerra, mas especificamente na década de 1950, há uma retomada das curvas femininas por Christian Dior e a inserção de mais ilustradores; a subversão dos anos 1960, com rebeldia dos jovens, novos códigos ao se vestir, minissaias e calças para qualquer ocasião; nos anos 1970 um retorno às tradições, contudo com a presença

cada vez mais constante dos meios de comunicação como a TV e o Rádio, os ciclos de moda passam a ser cada vez mais acelerados; durante os anos de 1980 a difusão através da televisão e do uso de computadores continua a serem os meios de maior divulgação das tendências de moda e a ilustração de moda toma a forma dessas mudanças tecnológicas; os anos de 1990 e 2000 são marcados pelo ecletismo na moda, destes períodos encontram-se ilustrações em variedade de estilos, desde o desenho manual ao uso de plataformas digitais para a construção da figura de moda (BRYANT, 2012; MORRIS, 2007).

Referente a moda e a colocação dos ilustradores no século XXI, (MORRIS, 2007, p. 93) relata: *“Os ilustradores de hoje usam técnicas artesanais consagradas, como desenho, bordado e colagem, combinadas com suas contrapartidas digitais para criar um meio de comunicação moderno”*. Conclui-se a partir desta fala, que os ilustradores de moda contemporâneos, utilizam a Arte do “feito a mão” para propor um diferencial em seus trabalhos. Assim fica subentendido que as ferramentas tecnológicas permitem uma fusão que abre espaço para uma infinidade de trabalhos diferenciados, não excluindo o ilustrador do mercado, mas, colocando-o em uma posição diferenciada.

A síntese histórica proposta neste capítulo buscou traçar um resumo histórico da indumentária de uma forma geral, observando o desenho como uma ferramenta de registro e divulgação da moda. Através desses contextos relatados encontrados na literatura, concluímos que, no período onde a ilustração passa a ganhar espaço por meio das Revistas, existe um estreitamento entre o ilustrador e o estilista. Nossa pesquisa não busca fazer uma análise sobre esta relação, entretanto, é imprescindível que ela seja citada, pois, este fato mostra a importância do desenho para o profissional de moda desde os primórdios.

Outros fatores de relevância sobre o surgimento do desenho de moda e relatos concentraram-se nos ilustradores de revistas, não havendo muitas descrições sobre como os estilistas trabalhavam seus desenhos para comunicar suas ideias, para suas clientes, ou seja, não se trata apenas do processo do surgimento da ilustração de moda, mas do croqui de moda, utilizado no cotidiano de todo Estilista (profissional de moda). Sobre este aspecto, nenhuma das bibliografias estudadas nesta pesquisa fez referências. No entanto, no que concerne a importância do desenho para a moda e para o seu profissional de moda, ainda que de forma simples foi possível detectar.

4. ENSINOS DE DESENHO EM CURSOS DE MODA

As Revistas foram na Europa, um meio de divulgar a moda, e através delas vários ilustradores e estilistas passaram a publicar seus trabalhos. No Brasil, o desenho de moda ganhou destaque a partir das divulgações da Revista O Cruzeiro (primeira revista de grande circulação no país), na sessão “garotas do Alceu”. O Artista gráfico Alceu Penna, ganhou notoriedade por traduzir a mulher brasileira, codificando as figuras exportadas dos EUA e da Europa para o Brasil (SCHEMES, 2011, p.57). As garotas do Alceu retratavam as mulheres que representavam uma sociedade que se industrializava e se modernizava.

E nesse contexto, no Brasil, a moda começa a ganhar mais espaço em meados da década de 80, quando vivencia momentos de aquecimento econômico e instalações de indústrias têxteis e do vestuário. A partir dessas novas inserções, surge a necessidade da criação dos primeiros cursos profissionalizantes de moda e, posteriormente os cursos superiores (PIRES, 2002).

Em seu artigo “A história dos cursos de Design de Moda no Brasil”, de M.Sc. Dorotéia Baduy Pires, realiza uma pesquisa sobre cursos de Design de Moda, seu histórico no Brasil e o ensino. Destaca-se na análise da autora, o trecho:

Ao se estudar a história do surgimento dos cursos superiores, apurou-se que, ao acolher os cursos de Design de Moda, a Academia muitas vezes optou por alojá-los nos departamentos de artes, provavelmente porque, no início do século XX, o estudo sistemático do traje fosse visto como um ramo derivado da história da arte (PIRES, 2002, p. 9).

A moda possui uma conexão com a arte, em especial com as artes visuais no que se refere ao campo de estudo do desenho. É importante refletir sobre os elementos que na atualidade, fazem parte do que se entende por “mundo da moda”. A autora menciona que os cursos ligados à moda foram baseados em modelos estrangeiros, desta forma, ao longo dos anos, adaptações e variações entre os cursos de moda no Brasil foram surgindo. No artigo de Pires (2002) outras questões são abordadas, todavia, não há aprofundamento no conhecimento sobre os métodos de ensino, menos ainda aos estudos relacionados ao desenho de moda.

A técnica do desenho desenvolvida nos cursos de artes é a mesma repassada para áreas diversas, tais como: arquitetura, engenharia, dentre outras. A forma de se trabalhar a técnica se amplia de acordo com a especificidade de cada segmento. No contexto do desenho de moda, os processos e o desenvolvimento das metodologias aplicadas necessitam serem

analisados. Em "Diretrizes para o ensino do desenho de moda: um estudo de caso na cidade de Londrina e Região" Hatadani (2011), fala sobre os métodos utilizados para o ensino do desenho de moda e sua relevância no Mercado da moda. Mesmo tratando-se de uma dissertação que aborda o tema restritamente em Londrina e adjacências a autora traz contribuições importantes para a discussão do tema desta pesquisa, ou seja; o Design de Moda no Brasil, características do curso e as representações dos elementos que configuram as metodologias de ensino do desenho nas instituições de ensino superior. A autora diz:

Apesar de não ser a única ferramenta para expressão, comunicação e registro de ideias pelos designs, o desenho é o canal mais utilizado atualmente na indústria do vestuário. Por meio dele é possível comunicar informações que auxiliarão o processo de desenvolvimento e fabricação da peça, sejam elas técnicas, tais como materiais, forma, textura e acabamentos, bem como subjetivas, como atitude, humor e personalidade do público alvo. Além disso, é uma atividade de raciocínio, sendo essencial para o processo de *brainstorming*. Desta forma, sua utilização objetiva e eficaz é fundamental para que o processo criativo seja realizado de forma plena, e também para que não ocorram problemas na decodificação das informações, nas diferentes etapas de desenvolvimento de produto, e conseqüentemente, atrasos ou falhas na produção (HATADANI, 2011, p. 17).

Os apontamentos levantados por Hatadani (2011) corroboram para a conclusão de que o ensino do desenho é extremamente importante para a indústria da moda, mas, sobretudo para os profissionais deste segmento. Os estudantes de moda que atuam no setor de criação e planejamento de coleção necessitam possuir um olhar abrangente sobre todo o processo. Desde a pesquisa e elaboração das temáticas, criação das roupas até a sua concepção. O desenho, seja ele na sua forma mais tradicional, através de croquis manuais, ou feitos através de programas de *software*, tem o papel de traduzir de forma sintética e concisa o que se pretende alcançar como produto final.

Profissionais integrados a área da moda, tais como: Figurinistas, Estilistas, Ilustradores de Moda e Designers de Moda são os responsáveis por especificar o tipo de figura humana que irá utilizar para exemplificar suas criações. É preciso que esses profissionais tenham o conhecimento básico sobre os movimentos do corpo e os aspectos que cada roupa idealizada poderá produzir sobre o corpo. De acordo com Jones (2005, p. 82) "os cursos de moda devotam bastante tempo às aulas de ilustrações de modelos vivos e de roupas, e a habilidade de expressar as ideias visualmente e com originalidade é muito enfatizada."

Certamente a prática do desenho, a partir da observação de modelo vivo (estudo da figura humana), possibilita uma compreensão mais ampla dos aspectos anatômicos do corpo,

sendo, portanto, um importante instrumento utilizado como metodologia no processo de aprendizagem do desenho de moda. Além das considerações já citadas, o estudo através de modelo vivo contribui para obtenção de outros conhecimentos associados ao desenho, como por exemplo: captura de movimentos em curto tempo, conhecimento da forma, volume e sombra.

O desenho é uma forma de expressão muito diversa e as técnicas empregadas para o seu aprendizado variam de acordo com a área de estudo. Em síntese, é preciso saber que há técnicas e métodos específicos que são abordados no campo do Desenho de Moda e da Ilustração de Moda. Desenhar figuras de moda feminina, masculina, crianças, jovens; detalhes das roupas, representação de acabamentos, estampas, tipos de tecidos e rendas, tudo isto envolve técnicas que precisam ser empregadas para obtenção de um resultado satisfatório. É notável destacar que o desenho de moda tem como principal objetivo traduzir a ideia de uma forma que seja compreensível a partir da observação.

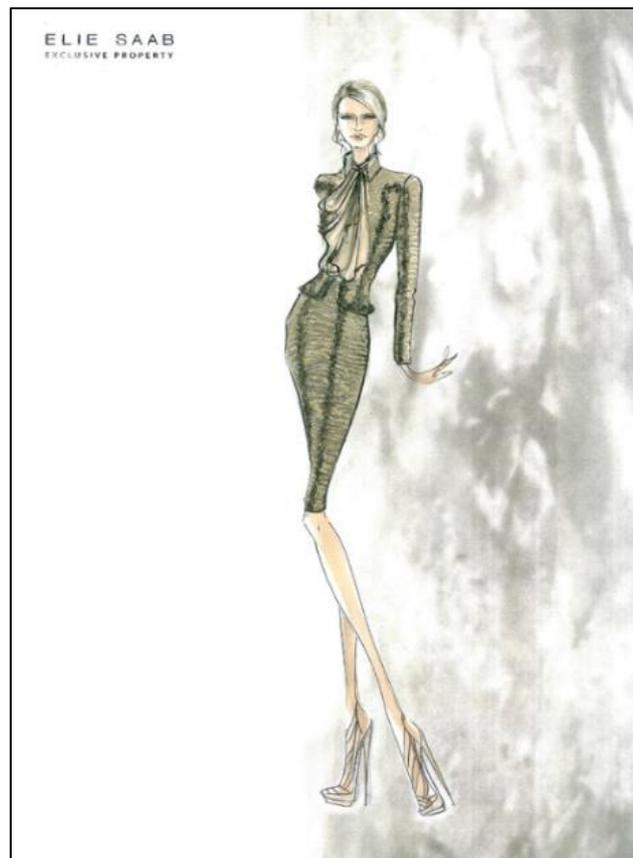
Jones (2005), fala de dois tipos de abordagens, o desenho livre e o desenho esquemático. Sobre o desenho livre, também chamado de esboço, ou ainda croqui, são trabalhos que não buscam uma perfeição no desenho, seu principal objetivo é a representação das primeiras ideias de forma livre. É um desenho simplificado, no qual os detalhes mais importantes precisam ser mostrados. Ilustrações esquemáticas são os desenhos no qual a forma é precisa, e há uma maior especificação dos detalhes da roupa. Este tipo de desenho pode ser manual, a roupa sendo executada sem o corpo, ou ainda pode ser desenhada através de programas de computadores (*softwares*), pois, de acordo com a autora, este tipo de método está muito integrado às novas tecnologias (JONES, 2005). O que Jones (2005) denomina de desenho de especificação assemelha-se ao desenho técnico devido às suas características de precisão, detalhamento de informações e medidas.

Um fato a ser considerado em relação ao desenho de moda é que, seja ele um desenho livre ou uma ilustração esquemática, é imprescindível o conhecimento das proporções do corpo humano. No campo da moda para estabelecer referências, de acordo com os parâmetros tradicionais, o desenho da figura humana segue como base as proporções gregas: cujos padrões são utilizados como base para a criação de figuras. No entanto, o desenho de moda busca considerar que não há uma única maneira de representar este desenho. Bryant afirma que:

Comparada ao desenho clássico, a ilustração de moda exige uma correspondência menor com a realidade. A figura de moda, ou o croqui, é infinitamente maleável, perfeita para visualizar padrões de beleza na maioria das vezes inatingíveis. A proporção estilizada pode ser a que você quiser, desde que funcione com conceito proposto, tenha consistência dentro da composição e reflita o público-alvo (BRYANT, 2012, p. 33).

A estilização da figura no desenho de moda, parte do princípio que o desenhista tenha o domínio sobre as proporções, pois, estilizar significa que as alterações realizadas na figura estejam dentro de um contexto de proporções, como ocorre exemplo nos croquis de uma das coleções da marca do estilista Elie Saab (nota-se que as modificações das proporções correspondentes na [figura 9], localiza-se na parte superior da figura, no centro e na parte inferior, como um início, meio e fim. O alongamento da silhueta é distribuído por todo corpo, inclusive o pescoço da figura, o que a torna uma figura estilizada).

Figura 9 - Coleção alta costura de Elie Saab F/W 2010.



Fonte: <http://manuluize.com/croquis-de-moda-elie-saab/2017>

“Por sua natureza e construção, o desenhar é um ato desenvolvido com base num aprendizado, que expõe a evolução da percepção e da expressão das linhas e de seus contornos no espaço do que é observado ou imaginado” (VASCONCELOS, 2015, p. 160-161).

Assim, as ilustrações ganham novas formas e representações, ao passo que a aprendizagem é realizada, através da percepção do espaço e das formas observadas. Desta forma, contribuem para a o desempenho dos estudantes, na aplicação de todas as teorias, criando seus próprios desenhos.

Mesmo quando se reproduz um objeto, uma paisagem, uma ideia, se percebe a estrutura interna no registro. A reprodução faz parte de um processo, o de compreensão de uma determinada forma de ver, é técnica de ver, que auxilia no processo de recriar e representar o que se vê. Por essa razão, não se reproduz o que se vê, mas o que se interpreta do que é visto. (VASCONCELOS, 2015, p. 162).

5. O ENSINO DO DESENHO DE MODA: UMA ANÁLISE

A entrevista é um dos procedimentos mais utilizados em pesquisa de campo, pois possibilita produção de dados que contribuem para a análise do caso estudado. Partindo desse pressuposto, realizamos um questionário como primeiro elemento de obtenção de dados. O objetivo da entrevista foi de obtermos informações prévias da percepção de cada docente sobre o tema pesquisado. As perguntas foram direcionadas às professoras que ministram aulas no primeiro módulo do Curso de Design de Moda das Faculdades investigadas. Para a Faculdade SENAC, a professora será denominada de “Professora A”, e a “Professora B” será a designação dada à professora da Faculdade FBV. A entrevista com a “Professora A” foi efetivada através de contatos via *What's app*, e a entrevista com a “Professora B”, ocorreu via *e-mail*, juntamente com as observações realizadas durante as aulas, e que fazem parte das descrições dos casos.

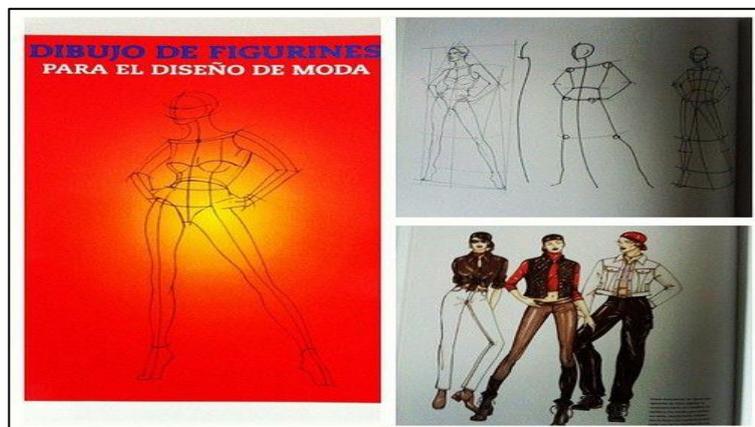
“Sob o efeito do realismo ou não, o desenho estava cada vez mais participando da história, pela sua capacidade de narrar” (BARBOSA, 1988, p.35). Baseado nessa concepção do desenho como objeto de comunicação, que as professoras entrevistadas, falam sobre a importância do ensino do desenho para o Design. A professora “A” destacou que é de fundamental importância para o profissional de Moda, conseguir transmitir suas ideias de forma clara. A professora “B” por sua vez, acentuou que a importância do desenho para qualquer especialidade do Design (interior, moda, gráfico, web, etc.), está na sua característica de comunicação: do Design para ele mesmo, do Design para o cliente e do

Design para os profissionais que confeccionam seu produto. Em outras palavras, as respostas confirmam o conceito, de que o desenho de uma forma geral possui o atributo da comunicação visual.

De acordo com as duas entrevistadas, constatamos que o ato de comunicar, e de traçar narrativas visuais a partir das técnicas e elementos visuais, será um aspecto do desenho que o Design terá que trabalhar, transmitindo através do desenho a ideia que objetiva transformar em um produto concreto e acabado. Para que essa comunicação aconteça de forma clara e objetiva, a professora “A” aponta a necessidade do Design de se apropriar das Técnicas do desenho para poder projetar texturas, estampas, caimentos de tecidos, bem como, o de estilizar suas criações através da construção de uma identidade própria. Esta mesma fala, é reproduzida para os alunos durante a aula, como pode ser constatado através de observações, onde a professora chamou atenção dos alunos para a importância da objetividade do desenho, mesmo tratando-se de um desenho estilizado.

Para o ensino do desenho de moda, um professor pode utilizar-se de uma metodologia que considera mais adequado e proveitoso, para o desenvolvimento do aluno. O método utilizado pela professora “A” baseia-se na técnica de nove (9) cabeças [fig. 10]. Através da observação durante as primeiras aulas ministradas na disciplina de “Desenho de Moda”, a docente apresentou a técnica que utiliza, a qual é fundamentada no livro “Dibujo de figurines para el diseño de moda ” de Elizabetta Drudi (2001).

Figura 10 – Livro “Dibujo de figurines para el diseño de moda ” de Elizabetta Drudi



Fonte: <https://www.pinterest.com.mx/pin/288652657339055227/2017>

Ainda sobre o uso do método das nove (9) cabeças, a professora expressa que o croqui do desenho de moda fica alongado, dessa forma, transmite mais elegância e mostra melhor os detalhes da roupa, por ser um processo que traduz uma semelhança com o padrão atual das modelos de passarela. O fato da estilização do croqui aproxima-se mais das figuras humanas mais longilíneas e magras, é um ponto que pode gerar uma infinidade de questionamentos e discussões, sobre estereótipos e padronização das imagens. Como por exemplo: porque na literatura em geral, recomenda-se o uso de proporções mais próximas dos padrões gregos, uma vez, que temos a noção de que a forma humana possui corpos com estruturas diversas, uns mais curtos, outros longos... Etc. A respeito disso, Bryant afirma que:

A proporção da figura é uma das muitas premissas sobre as quais sua ficção de moda será construída. E, como a figura, é em última instância, uma ferramenta para visualizar conceitos de design, a maneira como você estiliza deve servir a este propósito. Por exemplo, não faria sentido diminuir o tronco a ponto de tornar difícil a visualização de detalhes de construção. É também crucial que a proporção estilizada da figura tenha alguma relação com a realidade, de modo que os esboços do conceito se aproximem da realização das roupas. É importante apresentar maneiras variadas de ver a figura, para conseguir transmitir todos os aspectos da construção das peças (BRYANT, 2012, p. 33).

A concepção de Bryant (2012) dialoga com o método adotado pela professora “A”, onde compreendemos que através deste processo, a representação do desenho pode ser mais objetiva, no sentido de propor um desenho que atinja ao objetivo do Design, ou seja, sua ideia final. Contudo, é importante, salientar que a metodologia não é aplicada de maneira impositiva para os alunos. A técnica é um guia, que contribui para o processo de aprendizagem.

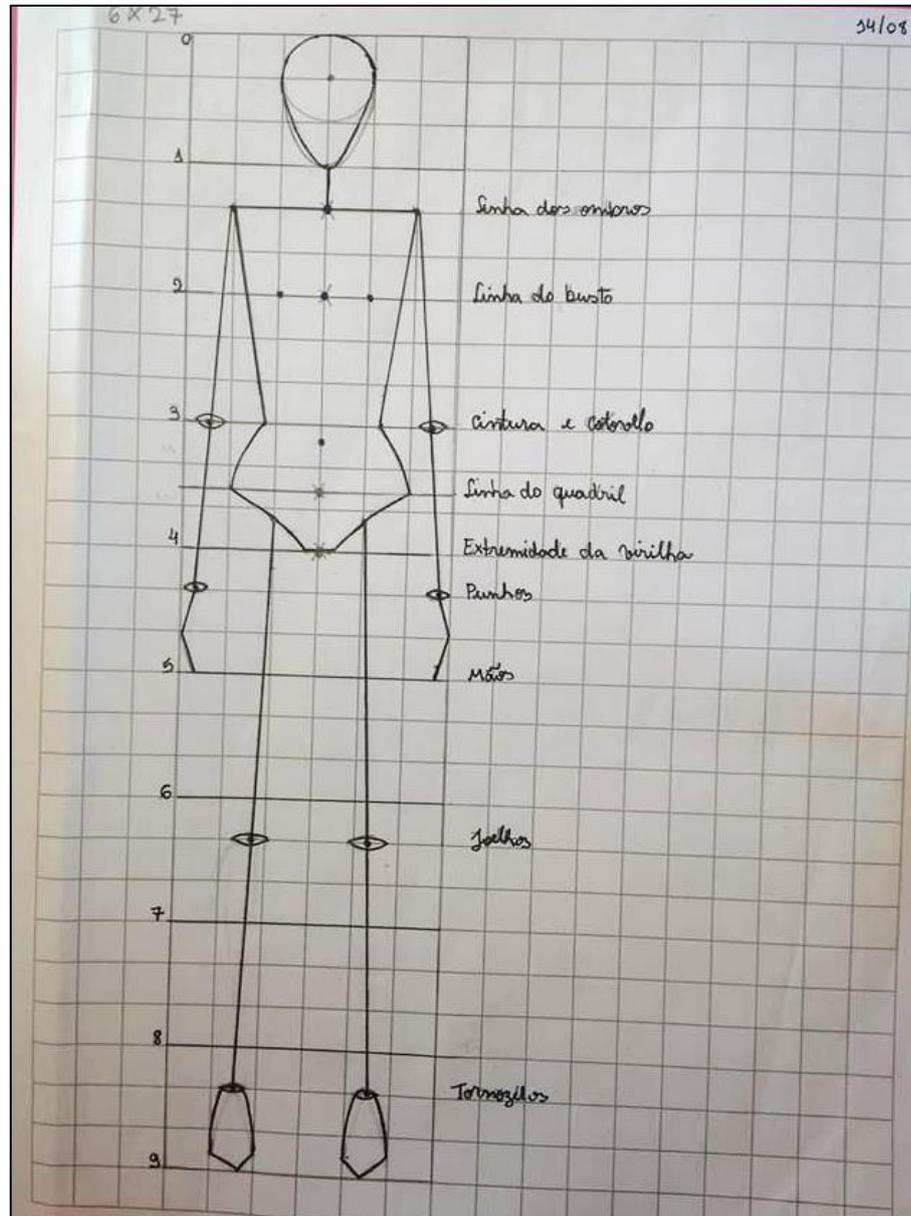
Na observação, podemos constatar que a professora informou aos estudantes que a metodologia servirá como um padrão utilizado para iniciar a prática do desenho. Isto implica dizer, que após as primeiras compreensões dos processos metodológicos, baseados nos estudos de Elizabetta Drudi, o aluno terá condições técnicas para desenhar a figura da maneira que considerar mais apropriada para seu estilo. Desta forma, como a compreensão visual da ideia principal do desenho não será comprometida. Sobre a forma que a metodologia é aplicada, a professora “A” declara que é transmitida através de atividades práticas de construção das figuras do desenho de moda (masculina, feminina, e infantis) e de projeção do vestuário através do desenho de observação.

“Dibujo de figurines para el diseño de moda” é uma adaptação de “*La figure nella moda*”. O livro contém uma didática sistemática, ao estudá-lo é preciso seguir a risca o processo de atividades proposta no livro, respeitando cada etapa do estudo. A metodologia de Elizabetta Drudi (2001) constitui-se de processos, nos quais, a maior parte deles orienta o uso da técnica de “cópia”. Com o auxílio de papel transparente, o estudante deverá copiar as ilustrações contidas no livro. Trata-se de um estudo específico da figura para o desenho de moda, com diferentes tópicos, como por exemplo: estilização; poses de moda; aspectos técnicos, dentre outros. Para se trabalhar com esta metodologia em sala de aula, a docente criou mecanismos de adaptação, como pude constatar através da observação, onde na prática os alunos aprenderam através de recursos teóricos e práticos.

A aula sempre se iniciou através de diálogos com os alunos; o conteúdo da aula foi exposto para que na sequência, fosse explanado. A aplicação do assunto teórico foi transmitida de maneira expositiva, com o uso de slides com tópicos e ilustrações do tema estudado. A docente sempre salientava que a compreensão do processo a partir da explicação facilita no momento em que a atividade proposta for executada, além de contribuir para a construção de um raciocínio lógico.

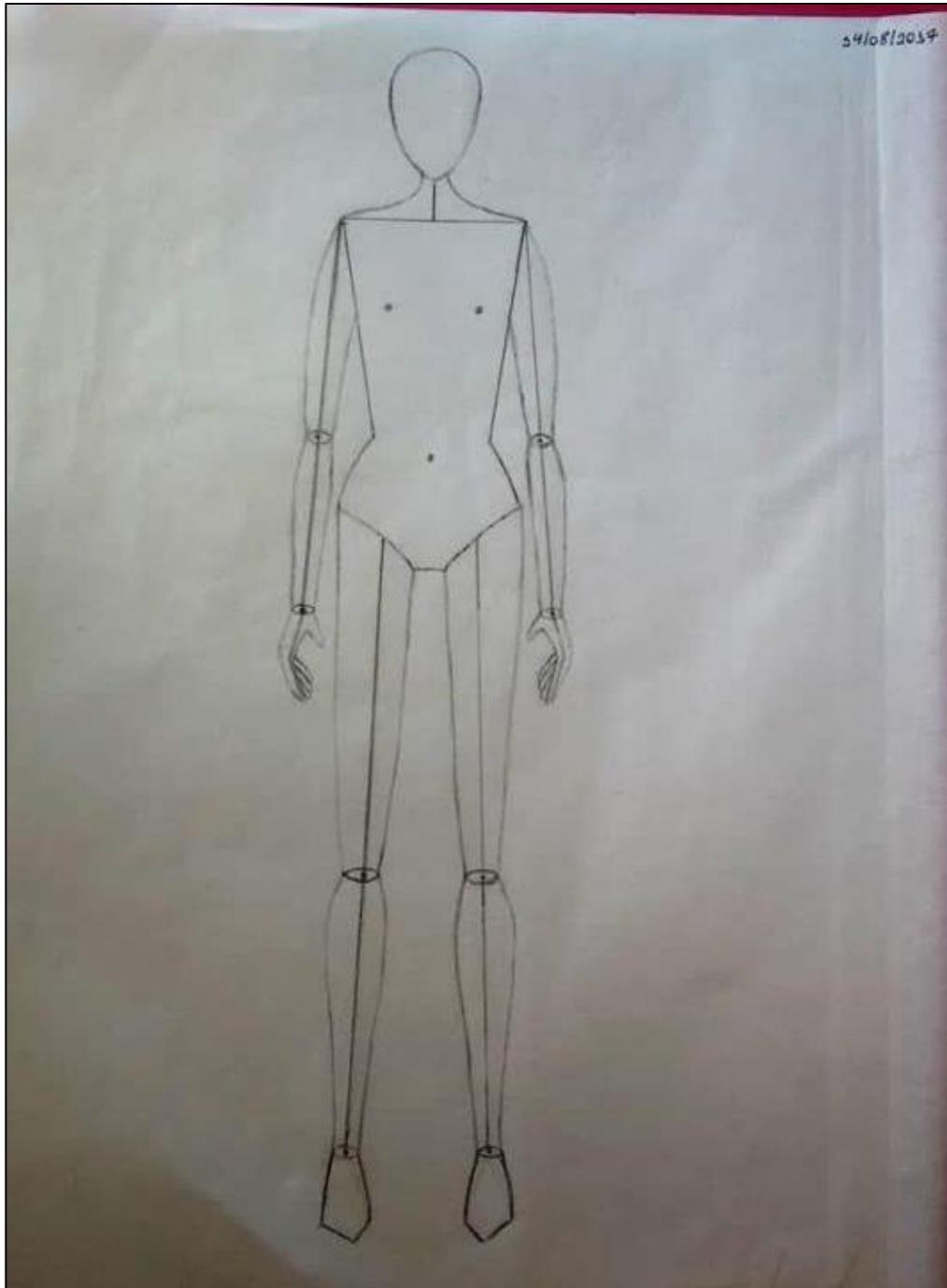
O primeiro exercício realizado pela turma é o fundamento para os demais trabalhos que serão desenvolvidos na disciplina. O exercício consistiu na criação de esqueleto da figura feminina de nove (9) cabeças, que exercerá a função de base para os demais exercícios, a exemplo: desenho da figura com musculatura e sombreamento, corpo com braços e pernas em movimento, figura lateral, figura vestida, etc. O papel transparente e o uso da técnica de decalque fará parte da construção dos processos acima. Segue abaixo imagens desse processo, realizado por uma aluna que iniciou na disciplina sua prática com desenho de moda na Instituição SENAC (fig. 11 à fig. 17).

Figura 11 - Desenho do Esqueleto feminino baseado no método das (9) cabeças de Elizabetta Drudi. Aluna de Design de Moda, cursando no 1º período de a disciplina de Desenho de Moda.



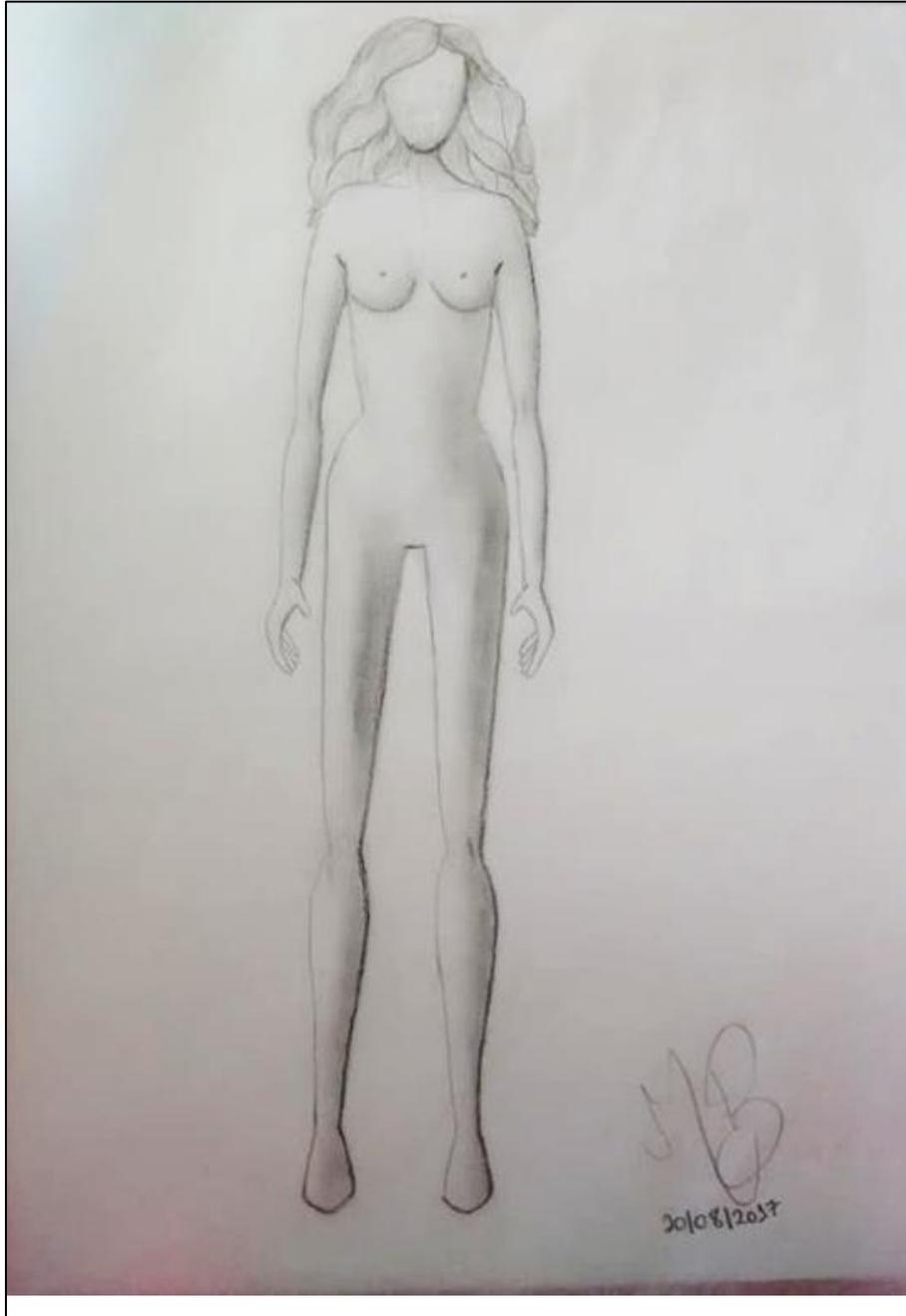
Fonte: Arquivo pessoal (Imagens cedidas pela aluna Ana Carla)

Figura 12 - Desenho do Esqueleto feminino com preenchimento de musculatura (carne), baseado no método das (9) cabeças de Elizabetta Drudi. Aluna de Design de Moda, cursando no 1º período de a disciplina de Desenho de Moda.



Fonte: Arquivo pessoal (Imagens cedidas pela aluna Ana Carla)

Figura 13 - Desenho da figura feminina com preenchimento de musculatura (carne) e sombreamento (estudos de luz e sombra, noções de volume). Baseado no método das (9) cabeças de Elizabetta Drudi.



Fonte: Arquivo pessoal (Imagens cedidas pela aluna Ana Carla)

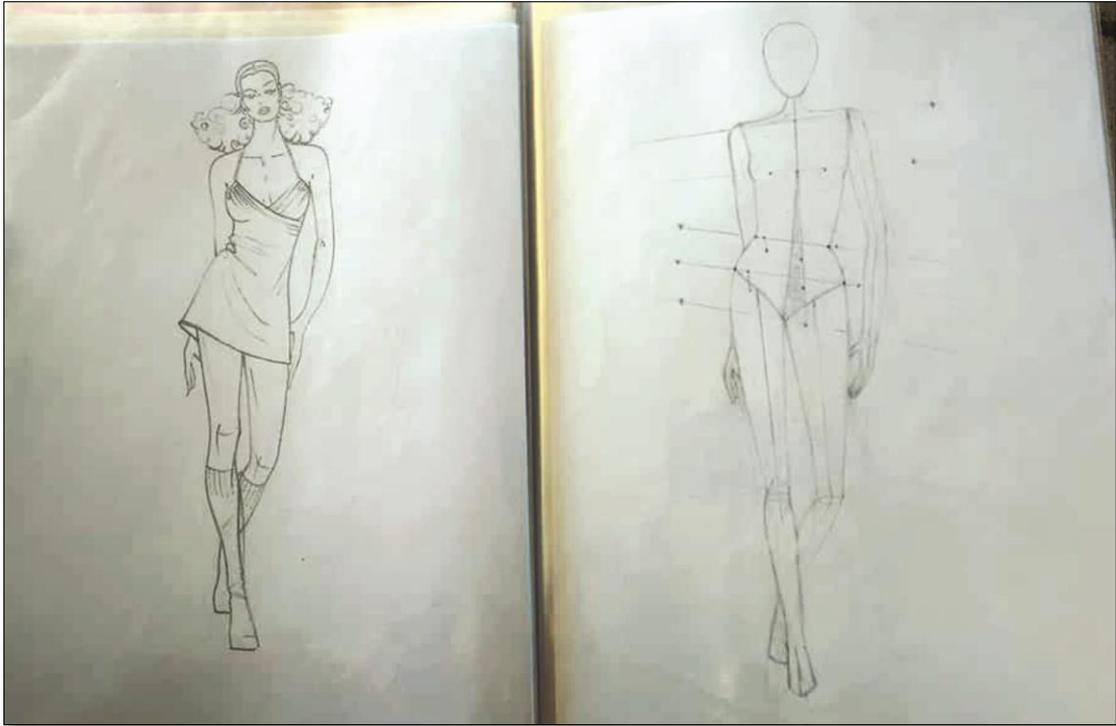
Figura 14 - Desenho da figura feminina vestida (compreendendo como a roupa se comporta no corpo).



Fonte: Arquivo pessoal (Imagens cedidas pela aluna Ana Carla)

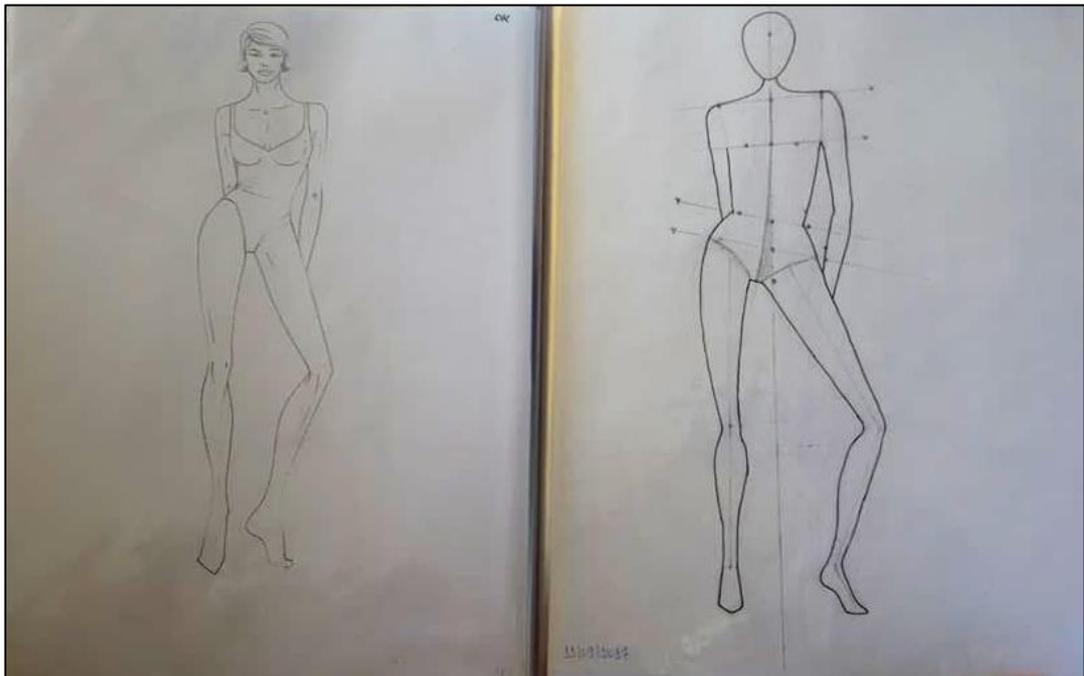
Outros exercícios, ainda utilizando o esqueleto como base para o estudo da figura em movimento. Ao passo que o estante avança nos exercícios, tem-se a necessidade de explorar novas poses.

Figura 15 - Desenho da figura feminina em movimento (compreendendo que a partir da mudança dos movimentos a musculatura também se modifica).



Fonte: Arquivo pessoal (Imagens cedidas pela aluna Ana Carla)

Figura 16 - Desenho da figura feminina em movimento (compreendendo que a partir da mudança dos movimentos a musculatura também se modifica).



Fonte: Arquivo pessoal (Imagens cedidas pela aluna Ana Carla)

Figura 17 - Desenho da figura feminina (aplicação de várias aprendizagens – preenchimento da musculatura, movimento do corpo, caimento da roupa, cores com volumes e texturas).



Fonte: Arquivo pessoal (Imagens cedidas pela aluna Ana Carla)

É possível identificar que a metodologia em princípio transmite a ideia de uma aprendizagem enrijecida. Mas a forma como é conduzida pela docente, contribui para que a prática dos exercícios seja leve e construtiva. Observamos através dos diversos momentos em que a professora “A”, se dirigiu aos alunos para lhes auxiliar no processo de construção da figura, com sugestões e tirando dúvidas. O ponto mais relevante para esse processo, foi o fato da docente sempre esclarecer que a metodologia de Elizabetta Drudi (2001), focada na proporção das nove (9) cabeças, de maneira sistemática e metódica, não é uma regra para o desenhista, mas com o aperfeiçoando da prática o aluno terá a liberdade para construir sua figura na proporção desejada. Considerando o que já foi citado, sobre a importância da clareza do desenho para o design de moda, e respeitando esse princípio Bryant (2012, p. 34) diz: “A chave é experimentar e, então, escolher uma proporção que funcione para você. Procure manter-se o mais aberto possível”.

A professora “A” ao responder ao questionário não fez menção há outra metodologia que utiliza em sala de aula, para o ensino do desenho, entretanto, por meio da observação, foi possível notar a prática de uma metodologia construtiva, em que a mesma gera espaço para dialogar com os alunos, considerando as contribuições que a fala dos mesmos, podem proporcionar benefícios durante o processo de ensino-aprendizagem.

Já em contrapartida, a professora “B”, trouxe em sua resposta, ao questionário sobre o método que utiliza para o ensino do desenho, duas perspectivas, focadas em aspectos educacionais. Ela diz que trabalha com mais de uma metodologia: uma antiga, conservadora, porque precisa mostrar para os alunos que possui domínio do assunto que está ministrando; e uma atual, construtivista, porque valoriza a bagagem que os alunos já trazem. E exalta também o estilo próprio de cada um, que surgirá durante o curso, a partir da prática do desenho.

A maneira como essas metodologias são aplicadas, foram descritas da seguinte forma: a metodologia conservadora, a transmitida a partir das aulas teóricas, que são ministradas e da observação dos alunos, quando os mesmos são chamados para observarem a professora desenhando. Ao fazer isto, a professora “B”, mostra o caminho de como obter os resultados esperados. Em relação à metodologia construtivista, a ação consiste na valorização do trabalho de cada aluno, onde, toda atividade (extra-sala), recebe uma instrução na aula seguinte: os acertos são valorizados e as críticas são pontuadas, ou seja, caso haja algum erro, eles não serão supervalorizados, mas indicados como algo a ser melhorado.

O fato da professora “B”, evidenciar a importância de mostrar para os alunos o domínio sobre a prática do desenho (através de demonstrações, realizadas durante as aulas), provocam a reflexão sobre a questão: se o professor de desenho precisa ou não saber desenhar. Será possível que a transmissão verbal, possua a eficácia de repassar os processos técnicos do desenho, através da teoria, de maneira que: o resultado do aprendizado para o aluno seja satisfatório?

Para Vasconcelos (2015), há uma perspectiva diferente sobre o ensino desenho. Nesta obra, a autora utiliza o desenho como elemento comunicativo e não apenas técnico. O próprio desenho é utilizado para gerar reflexões sobre o ensino do desenho, este estudo traça discussões sobre “saber ou não desenhar” na formação de um professor de Artes Visuais. O

interesse é centrado, nos conceitos de “saber desenhar” e “não saber desenhar” se podem influenciar na experiência e formação dos educadores de arte, refletindo em suas práticas e atuação em sala de aula.

O debate proposto por Vasconcelos (2015) consiste na análise sobre a relevância do desenho na formação de um professor de artes, a investigação envolve uma pesquisa que percorra o processo de produção “[...] sentido da experiência do conhecer em desenho...”, em outras palavras, o ensino do desenho como uma prática artístico/educadora é a busca pela combinação da habilidade sobre o desenho, somada a capacidade intelectual de conceber novas formas de desenho não apenas interligada ao processo técnico. Conforme a autora:

Esta investigação parte do Desenho e do Ensino do Desenho, aventurando-se pelas concepções e práticas do “saber desenhar” e do “não saber desenhar”. Razão pela qual é necessário tornar claro, o que se entende aqui pelo que venha a ser um ensino e um aprendizado do Desenho, implicando assim uma percepção de um “saber desenhar” e de um “não saber desenhar”. (VASCONCELOS, 2015, p. 41).

Para explicar sobre o porquê esse tipo de pensamento permeia a mente de quem deseja aprender a desenhar, a autora parte de reflexões do ponto de vista filosófico, baseadas em referências neoplatônicas e racionalistas; ela fala que o olhar racionalista, para o ensino do desenho, focado no aprendizado técnico e na busca pela proximidade com a realidade, seja um dos motivos, que conduzem a ideia de “não sei desenhar” (VASCONCELOS, 2015). Tal ressalva é importante para a discussão proposta nesta pesquisa, todavia, é indispensável que se compreenda que em nenhum momento a autora, desqualifica ou menospreza a utilização de processos técnicos e de perspectivas racionais, no processo de aprendizagem do desenho. O que se propõe, é que estes conceitos de “saber ou não desenhar” sejam desconstruídos, para tanto, a autora infere que a compreensão dos mecanismos técnicos, seja visto como a base, e que se deve levar em consideração, outras formas de construções e métodos de aprendizagens.

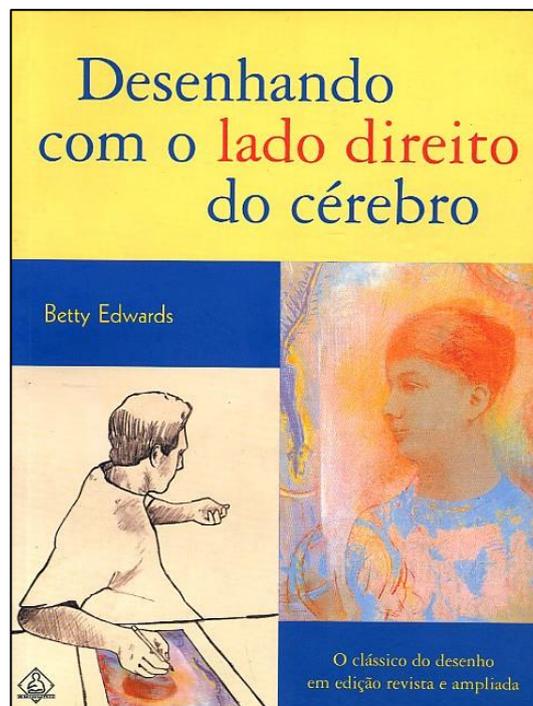
Quando a autora Vasconcelos (2015), fala sobre as problemáticas enfrentadas por ela na sua experiência como professora de artes, e destaca a questão do “saber” e do “não desenhar”. É possível traçar um paralelo com o ambiente de Ensino do desenho de moda, que está inserido na mesma categoria, ou seja: “o ensino do desenho”. O que acontece muitas vezes, é que a presença do estigma de “saber ou não desenhar”, está-nos próprios estudantes. Os quais, muitas vezes se questionam se o fato, de saberem ou não desenhar vai interferir na sua escolha para estudar em um Curso de Design de Moda, que exigirá do mesmo a habilidade do desenho. Nesse aspecto, é preciso considerar que o professor, que possua o

domínio sobre a prática do desenho, irá desempenhar um papel de referência para o estudante que está iniciando o aprendizado do desenho.

Sendo assim a metodologia utilizada pelo professor é fundamental, ela contribuirá ou não para o processo de aprendizagem do aluno. A Professora “A” declarou que normalmente, o conhecimento é construído do início do processo, ela faz menção do fato que: muitos alunos entram na faculdade sem nenhum conhecimento sobre desenho, dessa forma, considera importante a construção gradativa e com um nível de dificuldade que aumenta de acordo com a evolução do desenho. Já a professora “B”, considera que a metodologia funciona como um norte para o professor na sala de aula.

Outra metodologia utilizada pela professora “B” é a técnica de Betty Edwards (2005) exposta no livro “Desenhando com o lado direito do cérebro”. Com este método a professora apresenta atividades que podem atingir, aos alunos já dominam o desenho, como também os que chegam sem “saber” desenhar [fig.18].

Figura 18 – Imagem da capa do livro “Desenhando com Lado Direito do Cérebro” de Betty Edwards.



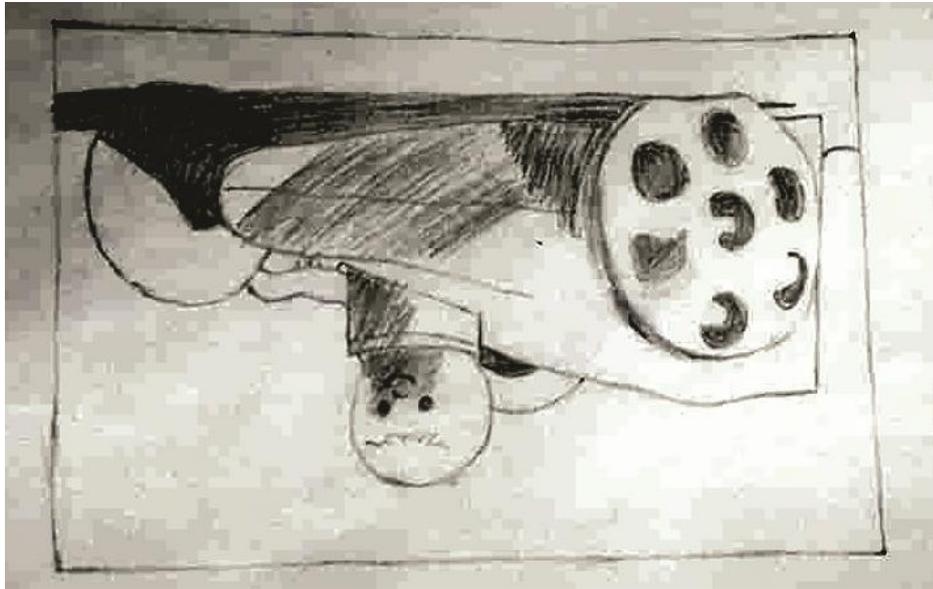
Fonte: <https://medium.com/@oliboni/desenhando-com-o-lado-direito-de-c%C3%A9rebro-e-exerc%C3%ADcios-de-aquecimento-parte-1-9713e1815be0/2017>

Conforme a professora, o método é um facilitador e desbloqueia o aluno. Na primeira aula observada, da professora “B”, chamou a atenção, o fato de a mesma haver perguntado para a turma iniciante, “quem gostava de desenhar”, para ela o fato de não saber desenhar não tem importância no processo, mas o fato de não gostar de desenhar irá interferir no resultado. Quem gosta de desenhar tem perseverança e vence as dificuldades do aprendizado.

Após a introdução, a docente ofereceu folhas de papel ofício para os alunos, e pediu que desenhassem algo contendo, uma ambientação com móveis e uma figura humana, o objetivo dessa atividade seria o de obter um desenho de cada aluno, que servirá de parâmetro para posteriormente os mesmos observarem as habilidades que desenvolveram no processo de aprendizagem da disciplina; este primeiro desenho é comumente chamado pela docente de “antes”. A disciplina de Desenho de Observação aplicado ao Design é obrigatória para os Cursos de Design da faculdade FBV; Design de Interiores, Design Gráfico, Design (bacharelado) e Design de Moda. Embora a carga horária seja dividida para atender a necessidade de diferentes áreas do Design, segundo a docente, é importante para o Curso de Design de Moda o conhecimento da perspectiva, que contribuirá para as percepções bidimensionais.

Ainda durante a observação da primeira aula da professora “B”, após a explanação teórica sobre o assunto “desenho”, a mesma propôs uma segunda atividade baseada no método de Betty Edwards. A atividade consistia na reprodução de uma imagem (desenho de formas em uma superfície plana), a partir da observação, porém, a figura deve ser observada de “cabeça para baixo”. O objetivo do exercício é o desenvolvimento do lado direito do cérebro [fig. 19].

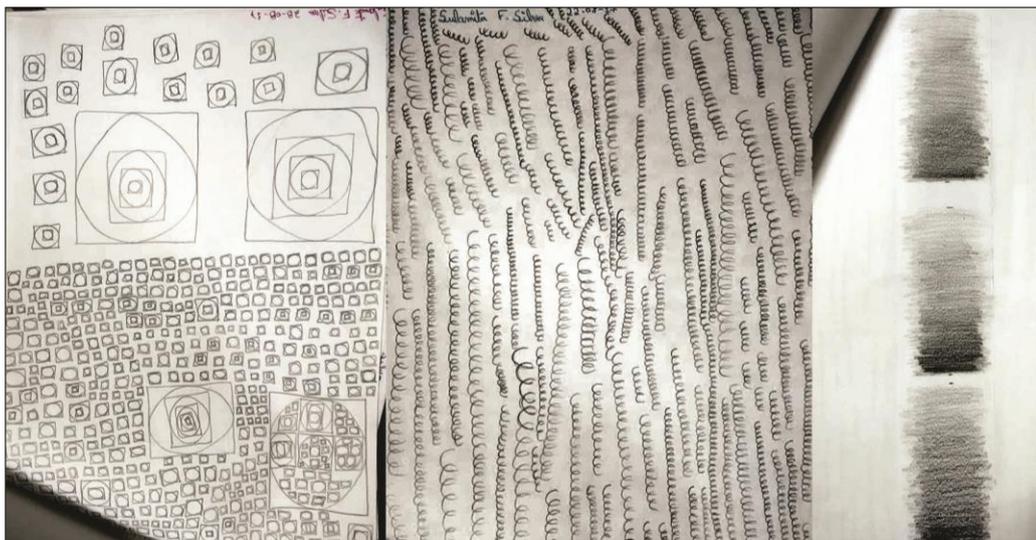
Figura 19 – Desenho de uma figura de cabeça para baixo. Baseado no método de Betty Edwards “Desenhando com o Lado Direito do Cérebro”. Aluna da disciplina Desenho de Observação Aplicado ao Design, cursando 1º período de Desenho de Moda.



Fonte: Arquivo pessoal (Imagens cedidas pela aluna Sulamita F.Silva)

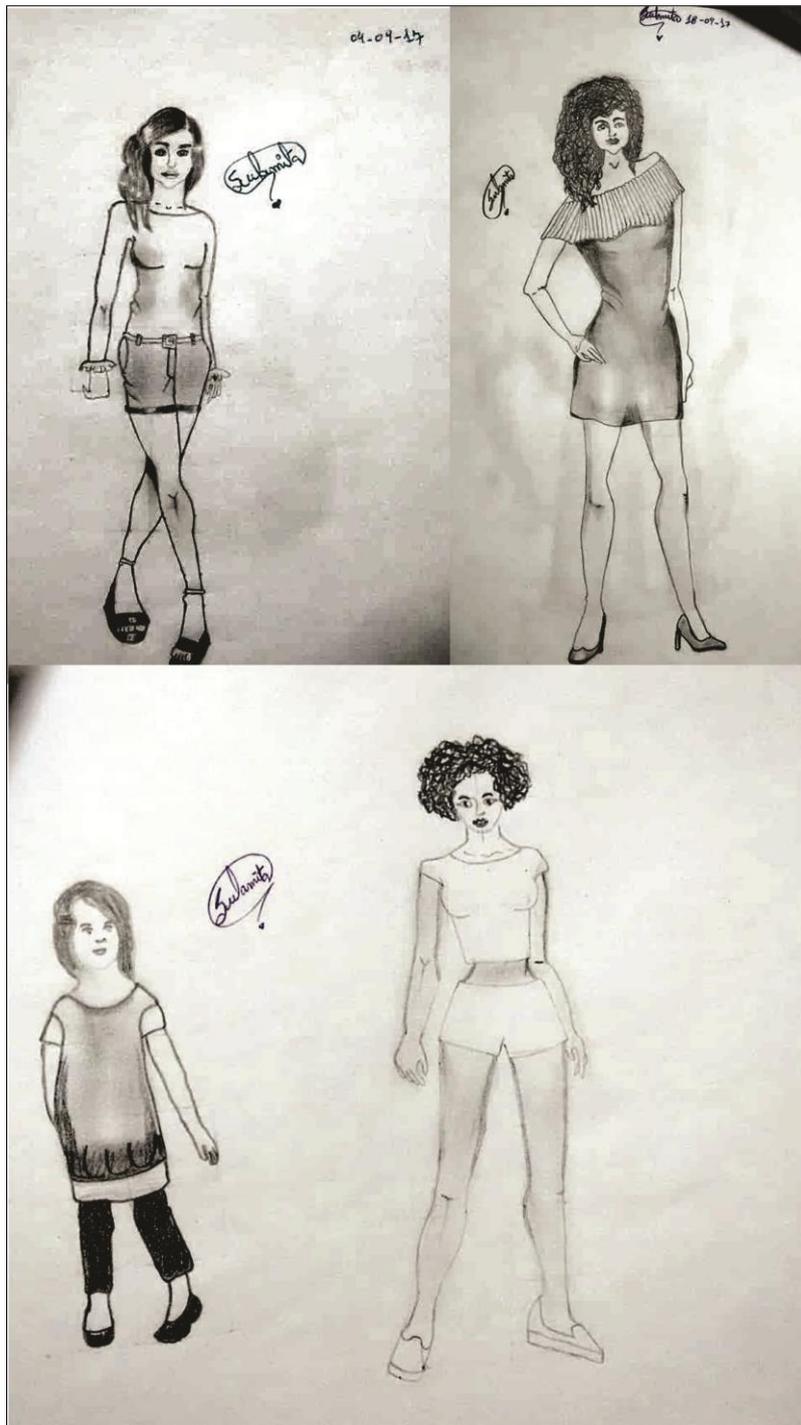
Outras atividades da disciplina de Desenho de Observação Aplicado ao Design FBV [fig. 20 à 23].

Figura 20 – Estudos de Composição, estudos de traços, estudos de claro e escuro e degradê. Aluna da disciplina Desenho de Observação Aplicado ao Design (1º período de Desenho de Moda).



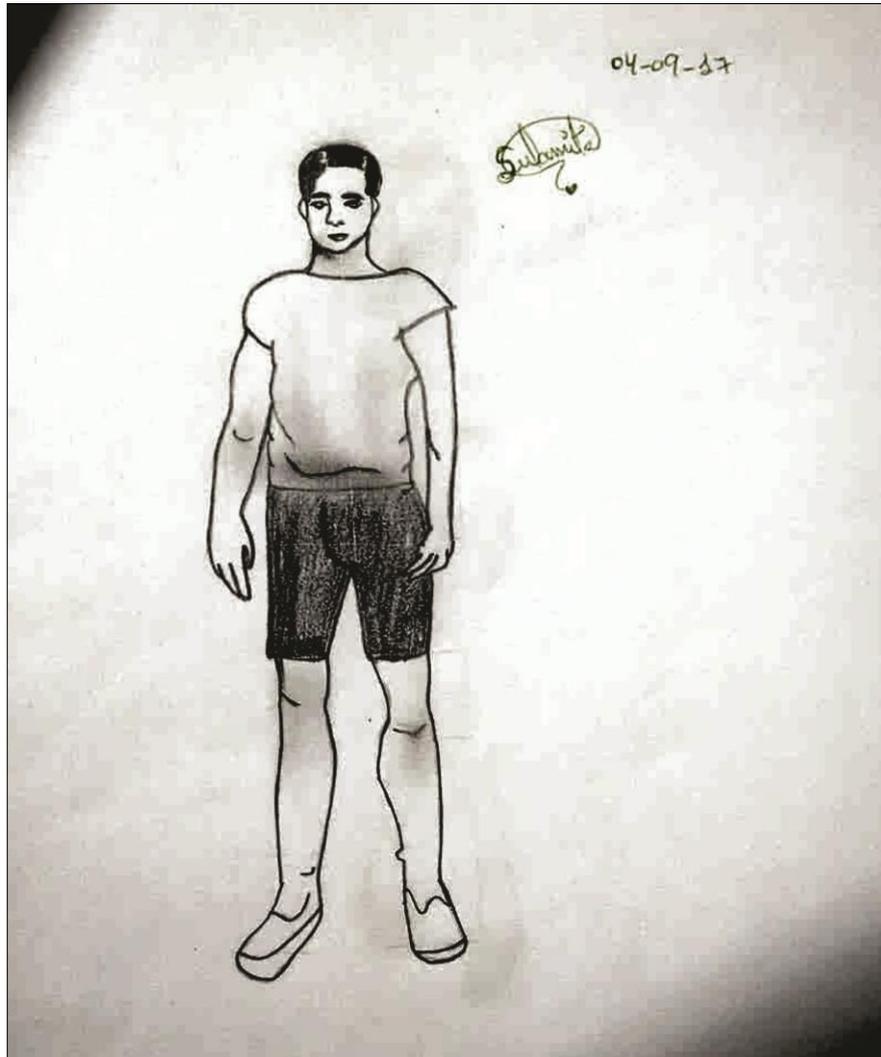
Fonte: Arquivo pessoal (Imagens cedidas pela aluna Sulamita F.Silva)

Figura 21 – Desenho de figuras femininas. Aluna da disciplina Desenho de Observação Aplicado ao Design, cursando 1º período de Desenho de Moda.



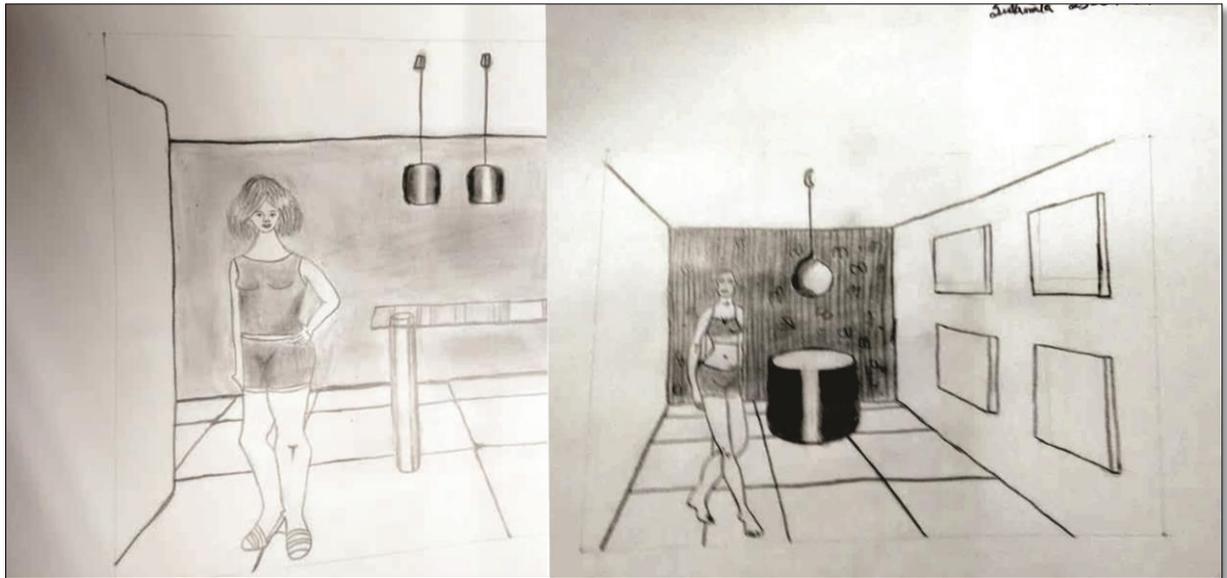
Fonte: Arquivo pessoal (Imagens cedidas pela aluna Sulamita F.Silva)

Figura 22 – Desenho de uma figura masculina. Aluna da disciplina Desenho de Observação Aplicado ao Design, cursando 1º período de Desenho de Moda.



Fonte: Arquivo pessoal (Imagens cedidas pela aluna Sulamita F.Silva)

Figura 23 – Desenho da figura feminina mais ambientação. Aluna da disciplina Desenho de Observação Aplicado ao Design, cursando 1º período de Desenho de Moda.



Fonte: Arquivo pessoal (Imagens cedidas pela aluna Sulamita F.Silva)

Sobre a teoria “*desenhando com o lado direito do cérebro*”, Edwards (2005, p.18), diz que: foi desenvolvida, a partir dos pensamentos de Roger Sperry, o qual; foi pioneiro na abordagem sobre a questão da natureza dual do raciocínio humano - o raciocínio verbal e analítico localizado no hemisfério esquerdo, e o visual e perceptivo localizado no hemisfério direito. Em conformidade com a ideia de o cérebro é composto por dois hemisférios, que operam de formas distintas, Bryant considera que:

Quando você sente que está brigando com seu desenho, muito provavelmente é porque o lado do seu cérebro que lida com as palavras deu um nome (e os vários atributos associados a esse nome) à parte difícil do desenho. Essas noções percebidas interferem em sua habilidade de observar objetivamente a forma e o volume. Um método fácil de resolver esse problema é virar o seu desenho e a sua foto de referência de cabeça para baixo, abstraindo a imagem. Quando você não consegue “nomear” as partes do corpo, vai achar muito mais fácil desenhar as parte difíceis (como o rosto, as mãos e os pés). (BRYANT, 2012, p. 58).

O ponto de vista de Bryant (2012) confirma a fala da professora “B”, quando diz que: o desenho de observação trabalhado para desenvolver o lado direito do cérebro, contribui para o desbloqueio das habilidades do aluno. Como se pode constatar, através das descrições sobre o processo de ensino: em relação ao estudo do caso, e as metodologias utilizadas para o ensino do desenho de moda. É possível identificar pontos de concordância e pontos que são diferentes.

Sobre as principais dificuldades encontradas em sala de aula, na prática do ensino de desenho; as professoras “A” e “B” apontaram para a mesma problemática, partindo de pontos de vistas diferentes. A questão está focada na ação do aluno, como o principal elemento que tornará o processo de aprendizagem mais proveitoso, ou não. Para a professora “A” os aperfeiçoamentos das técnicas do desenho de moda dependem da prática constante. Ela destaca o fato da carga horária, destinada pelas matrizes curriculares dos cursos não serem suficiente para o desenvolvimento total das competências. Dessa forma, ela considera que a maior dificuldade está relacionada a não prática do desenho fora da sala de aula. Sobre estes aspectos, as duas docentes estão de acordo, através das observações constatamos que as mesmas, priorizam o tempo de atividade prática durante as aulas. Contudo, a professora “B”, relata sua maior dificuldade, centrada no espaço de tempo que possui com o aluno, ao identificar na maior parte deles uma relutância em aprender a desenhar. Ela afirma que por incrível que pareça 85% dos alunos chegam à faculdade sabendo que precisarão de desenho, mas não gostam de desenhar.

Visto que as análises dos dados buscam conhecer os procedimentos metodológicos do ensino do desenho de moda estabelecendo possíveis relações entre os dados coletados. A tabela a seguir, contém informações, que possam contribuir para uma visão conjunta dos dados.

Tabela 2 - Principais informações observadas sobre a pesquisa

	Curso	Disciplina	Metodologia
Professora “A”	Tecnol. em Design de Moda	Desenho de moda	Elizabetta Drudi - Técnica das nove (9) cabeças Construtivista
Professora “B”	Tecnol. em Design de Moda	Desenho de observação aplicado ao design	Betty Edwards – Desenhando com o lado direito do cérebro. Construtivista

Trabalhar com desenho de moda, pode ser para o Design uma atividade estritamente pessoal, onde apenas ele e os envolvidos no processo terão acesso ao desenho que representa a sua criação, como fazem os Estilistas. Ou os profissionais que atuaram como Ilustradores de Moda, criando portfólios e trabalhos publicitários que comunicam a arte da moda. Seja qual for o Campo de atuação destes profissionais, será por meio do conhecimento técnico da figura humana e da forma de ilustrar a roupa e a criação de moda, que o Design se comunicará. Morris (2007, p.25), pensa que um ilustrador precisa aprender as proporções exatas do corpo (figura central para o ilustrador e design de moda) antes de poder criar um estilo particular.

Este assunto foi discutido nesta pesquisa, ao relatar as abordagens metodológicas investigadas, e nos dois casos, com relação a este aspecto, as duas docentes valorizam e dão ênfase ao aprendizado das proporções. No entanto, em nenhum dos casos há a utilização da metodologia da aprendizagem das proporções, por intermédio da observação do modelo vivo. Atividades de observação são realizadas nas aulas, com o recurso de imagens como fotografias, fotocópias, mas não por meio da observação da figura humana real, que é o modelo vivo [fig. 24; 25; 26]. Exemplos de desenho de observação com modelo vivo, em aulas práticas de desenho no curso de Licenciatura em Artes Visuais da UFPE.

Um Desenho, portanto, nunca seria não referencial, pois é uma forma de pensar. Desenhar é um meio de procurar a identidade e pode, algumas vezes, catalisar, auxiliar e criticar momentos experienciados. O espaço do Desenho pode ser o finito e pode não ter limites, isto depende diretamente de como ele é abordado no ensino e como ele é aprendido (VASCONCELOS, 2015, p. 136).

Figura 24 – Desenho de observação em modelo vivo - estudo com luz e sombra.



Fonte: Arquivo pessoal (desenho de modelo vivo – imagem autora: Dayane Danubia Monteiro)

Figura 25 – Desenho de observação em modelo vivo – Poses variadas.



Fonte: Arquivo pessoal (desenho de modelo vivo – imagem autora: Dayane Danubia Monteiro)

Figura 26 – Desenho de observação em modelo vivo – Poses variadas.



Fonte: Arquivo pessoal (desenho de modelo vivo – imagem autora: Dayane Danubia Monteiro)

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Curso Superior Tecnológico em Design de Moda faz parte do Catálogo Nacional de Cursos Superiores de Tecnologia - CNCST 2016 (um trabalho que revisa o quantitativo e as denominações dos Cursos Superiores em Tecnologia junto ao Ministério da Educação). De acordo com o conteúdo do catálogo, os Cursos de Design de Moda, se enquadram na categoria do eixo tecnológico de PRODUÇÃO CULTURAL E DESIGN, o qual se compõe de aspectos que envolvem códigos, projetos de produtos, criação, objetos artísticos, dentre outros. A carga horária total do curso, segundo a cartilha é de 1600 horas, na qual o profissional ao concluir o Curso, deverá possuir os seguintes perfis: “Criar e desenvolver produtos para a indústria da moda. Analisar e aplicar fatores estéticos, simbólicos, ergonômicos, socioculturais e produtivos. Realizar pesquisas de moda. Planejar, gerenciar e articular coleções de moda com processos de fabricação, matérias-primas e viabilidade técnica e sustentável. Elaborar protótipos, modelos, croquis, fichas técnicas e portfólios com uso de técnicas diferenciadas de expressão gráfica. Avaliar e emitir parecer técnico em sua área de formação”.

Como se pode ver, são diversas as atribuições de um Design de moda, dentre as tais citadas acima pelo Catálogo CNCST 2016, destaca-se a elaboração o planejamento e o de croquis, como um fator de significativa importância entre os demais, pois é a partir dos mesmos que se encaminham os demais processos. Além disso, de acordo com Classificação Brasileira de Ocupação, a associação do Curso é dirigida para a Formação de Tecnólogo em design de moda e/ou Desenhista industrial de produto de moda (2624-25). E confere ao Estudante de Moda, após sua Formação, a possibilidade de dar prosseguimento de estudos na Pós-Graduação na área de Artes, e demais áreas.

Em virtude de o desenho ser um instrumento indispensável ao Design de Moda, é preciso considerar as ações a serem atribuídas ao Curso, que possam proporcionar ao estudante de desenho de moda, uma Formação, onde o mesmo desenvolva sua habilidade de maneira que: ao concluir um trabalho, o observador compreenda o que se pretende produzir a partir da ideia desenhada. Sob o ponto de vista da importância do desenho, como um instrumento comunicador e facilitador, Barbosa (1988, p.42), afirma: “O desenho como método de estruturação da forma será sempre a maneira mais adequada ao ser humano para transmitir as suas ideias do real ao abstrato, sob uma superfície plana.” O autor, ressalta ainda

que: “Apesar do advento da fotografia e das técnicas de gravações da imagem, o desenho continua sendo o caminho mais curto entre a “mente” e a “formulação”.

Com relação ao ensino de desenho nos Cursos de Design de Moda pesquisados, verificou-se que: No Curso de Design de Moda, onde a Professora “A” leciona, são ofertadas duas disciplinas diretamente relacionadas à prática do desenho de moda; a disciplina de *Desenho de moda* _ 60 h/a, a qual faz parte da estrutura curricular do 1º Módulo e a disciplina de *Desenho Técnico Aplicado à Moda* _ 80 h/a, componente curricular do 2º Módulo. Da mesma forma o Curso de Design de Moda, no qual leciona a professora “B”, disponibiliza em sua matriz curricular duas disciplinas focadas na aprendizagem do desenho de moda; uma ofertada no 1º semestre letivo, *Desenho de Observação aplicado ao Design* _ 60 h/a, e outra ofertada no 2º semestre *Desenho Técnico e de Moda* _ 60 h/a. Estes dados foram extraídos do site das Instituições pesquisadas, como se pode observar, os Cursos disponibilizam uma mesma quantidade de carga horária para as disciplinas de desenho que serão ministradas no 1º período. Um total de 60 horas cada, levando em consideração que será o primeiro contato com o desenho para muitos dos alunos, o conteúdo dessa primeira disciplina, bem como a forma como são ministrados irá refletir diretamente no desenvolvimento da aprendizagem do aluno.

Pensando nessas configurações, e observando o método adotado por cada professora, foi possível traçarmos análises e conjecturas a respeito dos procedimentos utilizados. A pesquisa, portanto, nos possibilitou um diálogo entre os dois casos estudados, no qual podemos ver quantas discussões o uso de certa metodologia pode suscitar. A entrevista com as professoras contribuíram de forma expressiva, e satisfatória para compreender como as mesmas lidam com os processos metodológicos por elas utilizados. Ou seja: com a técnica vivenciada pela professora “A”, verificamos que se trata de um método voltado para a construção do croqui de moda e acessórios de moda. O nome da disciplina “*Desenho de Moda*”, já propõe uma disciplina com competências mais específicas para o desenho de moda. A disciplina ministrada pela professora “B” possui uma designação diferente “*Desenho de Observação Aplicado ao Design*”, que também, faz conotação ao conteúdo. Nesta disciplina, o estudante de moda, vivência conteúdos e práticas do desenho que se aplicam tanto para o Design de Moda, como desenho da figura humana, e para outras áreas do desenho, como Design de Interiores, com noções de perspectiva, etc. Apesar de não focar apenas no aprendizado da figura humana, e de aspectos no desenho de moda, a proposta da

disciplina “Desenho de Observação Aplicado ao Design”, não infere um aspecto negativo ao aprendizado do desenho de moda, pelo contrário, as competências sobre o ensino do desenho, são várias, quanto mais o profissional de desenho aprender sobre tais processos, mais condições terão de se comunicar de forma clara e objetiva.

Para que se entenda melhor o porquê da importância da aprendizagem a partir da metodologia da observação do modelo vivo, Morris (2007, p.25) afirma: “A figura humana nua deve ser a base para todos os estudos de figuras e ilustrações de moda. É impossível desenhar a figura vestida sem conhecer a estrutura e a forma do corpo que está sob as roupas.” A autora ainda diz que o método é a melhor forma de se adquirir confiança na representação da figura humana. Estar diante de um corpo nu exigirá do aluno uma postura de leveza, pois, deverá encarar o modelo como uma estrutura, composta por linhas e formas. O estudo com modelo vivo auxilia ainda, no aprimoramento da figura em movimento, da figura vestida. “Para aprimorar seu talento em capturar estilos das passarelas, Francis Marshall sempre faz desenhos de observação. As páginas de seu caderno de esboços mostram mulheres caminhando, [...]” (MORRIS, 2007, p.29).

As metodologias utilizadas pelas professoras “A” e “B” são baseadas em processos já existentes e utilizadas para a aprendizagem do desenho. Respectivamente os métodos são: Elizabetta Drudi - Técnica das nove (9) cabeças (Dibujo de figurines para el diseño de moda); Betty Edwards (Desenhado com o Lado Direito do Cérebro). Tais métodos utilizados por elas são somados há outras referências, e as características de cada docente em sua forma de ministrar. Com relação a maneira de se atuar em sala de aula, as perspectivas são semelhantes, pois, nos dois casos, foi possível constatarmos que existe uma troca intercambial entre professor e aluno. Os olhares das educadoras fazem diferença no processo, uma vez que veem a possibilidade de somar conhecimentos com os alunos. A realização da aprendizagem se dá também através de vínculos afetivos, que contribuem para a condução de bons resultados. A variação desses conteúdos contemplam maneiras de como aprender representando uma ideia, a partir de “formas e imagens”, que pode ser um processo individual e coletivo, mas não um processo transferível.

Dada a importância do assunto, seria necessária uma maior disponibilidade de tempo para que outras questões sobre esse tema fossem investigadas. Na presente pesquisa, não foi possível acompanhar o desdobramento das disciplinas até o seu término, deixando em aberto algumas questões; como o método reflete no desenvolvimento individual de cada

aluno...,outro fator relevante nesta pesquisa, seria conhecer as percepções dos estudantes sobre o tema da aprendizagem do desenho de moda e sua importância para o profissional da área. Estas e outras reflexões ficaram em aberto..., podendo ser verificadas e continuadas posteriormente. Na verdade, foi de fundamental relevância esta pesquisa para se compreender como tem-se ofertado os processos de aprendizagem do desenho de moda nas Instituições pesquisadas.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abit - Têxtil e Confecção: Perfil do Setor. Disponível em:<<http://www.abit.org.br/cont/perfil-do-setor>>. Acesso em: 25 de nov. 2016.

EFE: Agência EFE: **Google digitaliza e disponibiliza três mil anos de história da moda.** <<http://www.efe.com/efe/brasil/tecnologia/google-digitaliza-e-disponibiliza-tres-mil-anos-de-historia-da-moda/50000245-3291396>>. Acesso em: 11 de jun. 2017

Faculdade Senac Pernambuco - Design de Moda. Disponível em: <<http://faculdadesenacpe.edu.br/design-de-moda/>>. Acesso em: 17 de jun. 2017

Graduação em Design de Moda. Disponível em: <<https://www.devrybrasil.edu.br/fbv/cursos/graduacao/design/design-de-moda>>. Acessado em: 03/09/2017

Imprensa Nacional - Reconhecimento. Disponível em: <<http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?data=23/06/2016&jornal=1&pagina=13&totalArquivos=56>>. Acesso em: 03/09/2017

Wikipédia a enciclopédia livre: **A revista Lady's.** Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Lady%27s_Magazine> Acesso em: 08/09/2017

Wikipédia a enciclopédia livre: **EFE - a origem.** Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/EFE>>. Acesso em: 11 de jun. 2017

ANDRÉ, Marli. **Revista da FAEBA _ Educação e Contemporaneidade**, Salvador, v.22, n.40, p.103, jul/dez. 2013.

BARBOSA, Fernando Lúcio de Lima. **Desenho: introdução a uma linguagem universal.** 97 f. (Monografia) - Recife, D.T.A, Universidade Federal de Pernambuco,1988.

BOUCHER, François. – **História do Vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias.** Tradução de André Telles - São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BLACKMAN, Cally. **100 Anos de Moda.** Tradução Mario Bresighello. São Paulo: Editora Publifolha, 2012.

BRAGA, João. **História da Moda - uma Narrativa**. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora Anhembi morumbi, 2011.

BRYANT, Michele Wesen. **Desenho de moda – Técnicas de ilustração para estilistas**. Tradução de Joana Canêdo - São Paulo: Editora SENAC, 2012.

DRUDI, Elizabetta; PACI, Tiziana. **Dibujo de figurines para el diseño de moda**. Milán: Pepin Press, 2001.

EDWARDS, Betty. **Desenhando com o lado direito do cérebro**. Tradução de Ricardo Silveira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

HATADANI, Paula da Silva. **Diretrizes para o ensino do desenho de moda: um estudo de caso na cidade de Londrina e Região**. 132 f. Dissertação de (mestrado) - Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, 2011.

JONES, Sue Jenkyn. – Fashion design - manual do estilista. Tradução de Lara Biderman - São Paulo: Cosac Naify, 2005.

KOHLER, Carl. – **História do Vestuário**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo - São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LEVENTON, Melissa. História Ilustrada do Vestuário - **Um Estudo da Indumentária, do Egito Antigo ao Final do século XIX**, com Ilustrações dos Mestres Auguste e Friedrich Hotteenroth. Tradução de Livia Almendary. São Paulo: Editora Publifolha, 2009.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Catálogo Nacional de Cursos Superiores de Tecnologia**. 3ª ed. Brasília/DF: Esplanada dos Ministérios, bloco L, 2016. 193p. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=44531-catalago-nacional-cursos-superiores-tecnologia-edicao3-2016-pdf&category_slug=junho-2016-pdf&Itemid=30192>. Acessado em: 26 de out. 2017

MORRIS, Bethan. Fashion Illustrator - **Manual do Ilustrador de Moda**. Tradução de Iara Biderman. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PÁDUA, Elisabete Matallo Marchesini. **Metodologia da Pesquisa: abordagem teórico-prática (Coleção Magistério: Formação e Trabalho Pedagógico)**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2004.

POLLINI, Denise. **Breve História da Moda**. In: Coleção Saber de Tudo. São Paulo: Editora Claridade, 2007.

SCHEMES, C.; ARAUJO, D.. O artista gráfico Alceu Penna na Revista O Cruzeiro: apropriações e ressignificações da moda européia e a representação da mulher (1940-1950). In: Cultura Visual, n. 15, maio/2011, Salvador: EDUFBA, p. 57-69.

STEVENSON, Nj. **Cronologia da Moda** - de Maria Antonieta a Alexander McQueen. Tradução de Maria Luíza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2012.

VASCONCELOS. Flávia Pedrosa – **Designare: pontes artístico/educativas na formação em Artes Visuais**. Brasil: Chiado Editora, 2015.

Disonível em: **Artigo publicado: Revista Nexos: Estudos em Comunicação e Educação. Especial Moda/Universidade Anhembi Morumbi – Ano VI, nº 9 (2002) – São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 112 p. ISSN 1415-3610.**

