



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
Centro de Artes e Comunicação
Departamento de Artes
Graduação em Artes Visuais - Licenciatura

TRABALHOS DE CONCLUSÃO DE CURSO

ARTES VISUAIS - LICENCIATURA

2020 e 2021

1- Criatividade e Processos Criativos: Metáfora elementar de uma experiência formativa na Licenciatura em Artes Visuais
Alana Torquato de Araújo

2- O artista contemporâneo em processos de formações: Interfaces entre Renato Valle e a UFPE
Diogo Dobbin

3- Reflexões sobre processos de criação em Rosângela Rennó
Mariana Leal de Souza

4- Colonialidade e decolonialidade na mediação em museus: um estudo no Instituto Ricardo Brennand
Luan Diego Gomes de Santana

5- Os lares que habito: a influência da memória na produção do autorretrato
Camila de Lima Cantil

6- Nossa voz ecoa: Graffiti sob a ótica de mulheres negras brasileiras
Nathália Carvalho Ferreira

7- Narrativas de si: memórias do processo criativo
Glaucyellen Lopes da Silveira

8- Sonhos trans(bordados): pesquisa, feitura e reverberações
Ana Flávia da Fonte Netto de Mendonça

9- Narrativas de um corpo-terra
Joyce Firmiano dos Santos

Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Artes e Comunicação
Departamento de Artes
Graduação em Artes Visuais - Licenciatura



Criatividade e Processos Criativos:

Metáfora elementar de uma experiência formativa na
Licenciatura em Artes Visuais

Alana Torquato de Araújo

Recife,
2020

Criatividade e Processos Criativos:

Metáfora elementar de uma experiência formativa na
Licenciatura em Artes Visuais

Trabalho de Conclusão de Curso
em Artes Visuais apresentado
como avaliação da disciplina
Trabalho de Conclusão de Curso
(2020.3) e como requisito
parcial para obtenção do
título de graduada em Artes
Visuais.

Estudante: Alana Torquato de Araújo

Orientadora: Profa. Dra. Maria das Vitórias Negreiros Amaral

Recife,
2020

SUMÁRIO

1- Ares Introdutórios: Sobrevoando a Pesquisa -----	4
2- (Re)Descobrimdo (-se) (em) Terras Perdidas: A Criatividade como Solo Fértil -----	8
2.1- Mapeando o Terreno -----	10
2.2- Plantar-se, Cultivar-se, Colher-se: Gênero e Criatividade -----	15
3- Criatividade Submersa: O Sujeito Solúvel em Água ----	23
3.1- <i>Aquametodologia</i> - O fenômeno imaginário de mergulhar-se -----	25
3.2- Correnteza Alquímica - O potencial criativo como fonte geradora da contínua autodescoberta -----	28
4- Cardiocombustão: Fogo, Vida e Morte -----	37
5- O 5º Elemento - O Éter como Considerações Finais ----	46



Saturno,

Silêncio cósmico

*Pudera eu regressar ao silêncio infinito,
ao cosmos de onde vim.
No espaço interestelar, vazio, negro, frio,
havia de soltar um grito bem profundo e assim
exorcizar todas as dores do mundo.*

Regina Gouveia

1- Ares Introdutórios: Sobrevoando a Pesquisa

Este trabalho foi estruturado em 4 partes, estando elas atribuídas a uma analogia poético-metafórica com os 4 elementos da natureza: **AR** (Introdução/1ª Parte), **TERRA** (2ª Parte), **ÁGUA** (3ª Parte) e **FOGO** (4ª Parte). Essa estrutura foi elaborada a partir do pensamento de Gaston Bachelard acerca da fenomenologia da imaginação, orientando cada parte por meio de um arranjo associativo entre as *características essenciais de cada elemento e a discussão dos conteúdos a serem abordados em suas respectivas seções.*

A 1ª Parte (a então decorrente Introdução) faz referência ao elemento AR, apresentando uma visão aérea da pesquisa. No livro "O Ar e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento" (1990), Bachelard confere ao pensamento poético uma imagem de dinamismo, de volatilidade, e é nesse movimento que a pesquisa se inicia. Nesse primeiro momento, convido as leitoras e os leitores a deslocarem-se como quem sobrevoa determinado território, como um pássaro que observa atentamente todas as suas possibilidades antes do pouso.

Dos 4 elementos, o Ar é o que não apresenta materialidade imediata: não se pode pisar (como a Terra), não se pode mergulhar (como a Água), nem se pode ver (como o Fogo). O Ar é o mais abstrato dos elementos, assim como o início de uma pesquisa, e é nessa atmosfera que pretendo apresentar as orientações indicativas, para que esse vôleitura seja conduzido aos pontos de parada específicos nesse Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em forma de jornada-elementar.

Confesso que essa pesquisa, antes de ser um TCC, é um material autorreflexivo, que nasce do propósito de localização, buscando entender processos de autopercepção.

A minha presença no curso de Licenciatura em Artes Visuais (UFPE) se deu por meio de constantes questionamentos sobre **por que** e **como** eu estava ocupando esse lugar, bem como sobre **o quê** eu pretendia fazer nele/dele.

Minha turma de origem (2015.1) foi magicamente recheada de sujeitos que performavam latente proximidade com suas poéticas de expressão, e tive a leitura de que a maioria tinha um senso de localidade - de onde vieram, onde estavam e para onde queriam ir. Ocupavam seus espaços. Pisavam firme. E embora tentasse disfarçar ao máximo, eu me sentia deslocada, sobrevoava aquele território sem saber onde pousar - eu tinha medo de pousar. Notei que o meu lócus-inicial para o que poderia se desdobrar em pesquisa estava no extremo desconforto com *bloqueios criativos*.

Eu não tinha uma linguagem artística pré-articulada, como a maioria das minhas colegas e dos meus colegas. Eu não tinha uma temática sobre a qual quisesse me debruçar e discutir. Eu estava pairando sobre um lugar em eu *teria que aterrissar*, em algum momento, seja lá como fosse. Mas, apesar dos medos e angústias experienciados por uma espécie de *incógnita de si*, sempre existiu um *algo* que me pulsava e me fazia *sentir* (muito mais do que *saber*) que a Arte era o meu lugar de autodescoberta.

Então a primeira tomada de decisão (não exatamente de forma objetiva) foi pôr o dedo na ferida. *Bloqueio criativo*. Havia uma barreira nos meus canais de autoexpressão. Eu não conseguia conectar as produções experimentais desenvolvidas nas disciplinas de prática artística com as minhas latências e querereres internos (muito embora eu nem conseguisse identificar claramente quais eram essas latências e querereres). A partir daí comecei a visualizar um movimento de investigação sobre *criatividade* de um ponto de vista muito mais epistêmico do que no campo da práxis. E, de forma muito mais intuitiva do

que consciente, fui delineando o meu voo guiada por lampejos indicativos para a possibilidade de um *objeto*. Inquietamentos acerca do *funcionamento da criatividade* me sinalizavam a todo instante o "pedaço de terra" para o qual eu deveria me dirigir - e foi o que fiz.

A narrativa desse trajeto diz respeito tanto ao meu percurso formativo em si, onde essas experiências foram acontecendo de maneira nebulosa (sendo analisadas e refletidas posteriormente), quanto à tecitura desse próprio material apresentado como uma pretensa conclusão de curso. Desse modo, é possível declarar que a presente pesquisa tem por objetivo defender a necessidade do entendimento da Criatividade dentro do processo formativo, compreendendo-se como contribuição ao campo do conhecimento das Artes.

Para isso, o trabalho se encaminha à sua 2ª parte, dedicada ao elemento TERRA, direcionando a decida do voo para um pouso assentado num ambiente que se materializa com mais solidez e orienta o olhar para um itinerário que se desenha organicamente. Identificada como "(Re)Descobrimo(-se) (em) Terras Perdidas: A Criatividade como Solo Fértil", a 2ª parte será trilhada por um breve embasamento teórico acerca da Criatividade, elencando dois tópicos. No primeiro, "Mapeando o Terreno", serão trazidas considerações de Eunice Alencar para o estudo da Criatividade e a discussão vai abordar o tema (dada a sua amplitude) a partir da perspectiva do campo da Psicologia, como uma possível tentativa de "territorialização". O segundo tópico, "Plantar-se, Cultivar-se, Colher-se: Gênero e Criatividade", fundamenta-se na leitura do livro "Mulheres que Correm com os Lobos", de Clarissa Pinkola Estés, em que será estabelecida uma apropriação mais consistente do tema enquanto meu *local de fala*, identificando alguns aspectos da relação *mulher x*

criatividade - onde me situo enquanto ser-caminhante desse trajeto.

Após percorrer o caminho de terra, experimentando a materialidade sólida, meus passos chegam ao caminho das águas, onde a solidez da matéria diluída se transmuta em fluidez. Falar de Água vai permitir fluxo, mergulho, profundidade. A 3ª Parte trata de uma imersão da/na experiência criativa, e discute a forma como ela se deu (durante o meu processo formativo) e como se dará (na elaboração da pesquisa), discutindo primeiramente um percurso metodológico e, posteriormente, apresentando vivências efetivas dentro da formação na Licenciatura em Artes Visuais. "Aquametodologia - O fenômeno imaginário de mergulhar-se" é o primeiro ponto da 3ª parte, onde a pesquisa será situada metodologicamente, reforçando o aspecto conceitual-metafórico da fenomenologia da imaginação bachelardiana (que sustenta a estrutura dos 4 elementos)

O então segundo ponto, intitulado "Correnteza Alquímica - O potencial criativo como fonte geradora da contínua autodescoberta", vai tratar de um compilado de considerações aparentemente distintas, mas que juntas encontram a solubilidade nas águas profundas do existir. Alquimia, conhecimento-de-si, relação pessoal com criatividade/processos criativos e experiência no curso de Licenciatura em Artes Visuais serão eixos discursivos para a argumentação de que entender o funcionamento da própria criatividade potencializa o caráter autoexpressivo do profissional das Artes.

A 4ª parte do trabalho deságua no fogo. Sim, uma antinomia que ampara a passagem elementar atribuída à corporificação do sentir. É a Criatividade que emerge da episteme e inflama-se numa queima-práxis. "Cardiocombustão: fogo, vida e morte" vai tratar de um capítulo-homenagem,

dedicado à minha mãe, e será articulado a partir de um diálogo com o símbolo do coração, sobre o qual será desenvolvida uma produção imagética como materialização do processo criativo que resulta na/da constituição dessa pesquisa. O trabalho artístico será produzido durante a elaboração da pesquisa, tendo como discussão o Fogo como elemento que finaliza um ciclo e dá margem para a abertura de um novo.

Assim, a concepção deste TCC segue um percurso-elementar, consequência de um sistema substancial que se configura em 4 eixos: AR - Pensar / TERRA - Sensorializar / ÁGUA - Sentir / FOGO - Transcender.



Natureza
Circumspecta

A máquina do mundo (trecho)

(...)

*Abriu-se majestosa e circumspecta,
sem emitir um som que fosse impuro
nem um clarão maior que o tolerável*

*pelas pupilas gastas na inspeção
contínua e dolorosa do deserto,
e pela mente exausta de mentar*

*toda uma realidade que transcende
a própria imagem sua debuxada
no rosto do mistério, nos abismos.*

*Abriu-se em calma pura, e convidando
quantos sentidos e intuições restavam
a quem de os ter usado os já perdera*

(...)

Carlos Drummond de Andrade

2- (Re)Descobrimo (-se) (em) Terras Perdidas: A Criatividade como Solo Fértil

E cá pousamos. O corpo sente a força da gravidade. Há inércia. Sinto os efeitos da transição elementar. As pernas, muito pesadas, ainda não me permitem deslocamento. A densidade da matéria logo abaixo, em contato direto, diz-me que sou aquilo também. Os pés descalços tocam a superfície e pontos de ativação prontamente recebem estímulos sensoriais. De alguma forma que foge ao campo da racionalidade, informações subterrâneas são intercambiadas e sinalizam um vestígio de pertencimento. É como se a Terra me convidasse a desvendá-la (ou desvendar-me).

A imagem material é uma superação do ser imediato, um aprofundamento do ser superficial. E esse aprofundamento abre uma dupla perspectiva: para a intimidade do sujeito atuante e no interior substancial do objeto inerte encontrado pela percepção. Então, no trabalho da matéria, inverte-se essa dupla perspectiva; as intimidades do sujeito e do objeto se trocam entre si; nasce assim na alma do trabalhador um ritmo salutar de introversão e extroversão (BACHELARD, 2001, p.26).

Dá-se início a uma relação de mutualismo, de reciprocidade material. Esse espaço é o da Criatividade enquanto Terra e aqui nasce uma ligação simbiótica que, a partir de interações sensoriais, retroalimenta um sentido de habitação.

Para a Terra, Bachelard dedica duas obras: "A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças" (1948) e "A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade" (1948). Num paralelo com os *devaneios da vontade*, trago a materialidade da intenção de

desbravar a Criatividade, como quem obedece a um chamado de forças que puxam minhas raízes solo adentro; após o momento inerte para a estabilização elementar da relação corpo-terra, entendo que os primeiros passos caminham uma errância em busca de compreender a espacialidade do locus, os seus componentes substanciais e espécies que o habitam - teorizando e epistemizando Criatividade como uma ação cartográfica. Num segundo momento, em paralelo aos *devaneios do repouso*, após a exploração do terreno, as raízes se aprofundam e rizomatizam em determinado perímetro delimitado: o *ser-mulher* como solo fértil à Criatividade cíclica e autogeradora.

2.1-Mapeando o Terreno

O caminhar como experiência de observação me leva à identificação cada vez mais palpável dos porquês de minhas inclinações ao questionamento da Criatividade. O percurso se dá como uma exploração sensorial. O pisar obedece variâncias de contato dos pés com o solo; há momentos onde as mãos também vão ao chão e as percepções se ampliam; o toque permite notar a umidade, a textura e a temperatura da Terra; deitar e experimentar o solo de corpo inteiro: de perto, ele tem cheiro, cor e forma.

Partindo de uma visualização macro do conceito de Criatividade, algo ligado ao "senso comum", reparo na estruturação de um alicerce pessoal para uma possível teorização, que se configura com base em processos intercalantes entre objetividade e subjetividade, e vai se afunilando rumo à uma visualização micro. No decorrer da minha formação, fui coletando indícios, fatos e experiências que me levaram à elaboração de uma espécie de "inquérito" sobre Criatividade. Isso acabou culminando em um projeto de pesquisa que resultou numa Iniciação Científica (PIBIC), onde desenvolvi um trabalho de

investigação e reflexão sobre como a Criatividade está presente no currículo do curso de Licenciatura em Artes Visuais (UFPE). De acordo com esse estudo, alcanço que

É possível estabelecer a premissa de que o estudo consciente e explícito da criatividade reverbera nos(as) estudantes o entendimento de como ela funciona em cada um, num processo de autoconhecimento, e isso reflete na forma como irão se desenvolver criativamente durante as variadas etapas da formação e atuação no campo profissional (seja ele qual for). Sabe-se que criatividade é algo inerente ao ser humano e se manifesta em quaisquer áreas do conhecimento, em níveis variados. Mas o campo das Artes lida com a criatividade de forma muito específica, e se faz necessário que o seu tratamento ocorra de forma mais focal, não tangencial (TORQUATO, 2019, p.10).

No processo de composição da pesquisa citada, tive contato com o trabalho de Eunice Alencar, psicóloga formada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com mestrado, doutorado e pós-doutorado na área da Criatividade. Dentre os seus mais variados estudos, destaquei especialmente dois, que se encaixaram de forma muito pertinente aos propósitos do trabalho: "O Estímulo à Criatividade no Contexto Universitário" (1997) e "Escala de Práticas Docentes para a Criatividade na Educação Superior" - esse último desenvolvido em parceria com Denise de Souza Fleith, graduada e mestra em Psicologia pela Universidade de Brasília (UNB), com doutorado e pós-doutorado em Educação.

Desta forma, retomo os mesmos estudos da autora, ressaltando-os por sua pertinência de tratar sobre Criatividade no contexto universitário/educação superior, e

aplicando-os como fonte-guia da estrada a ser percorrida na presente pesquisa - agora em caminhada-solo.

O processo de percepção da Criatividade como meu objeto de pesquisa foi gradativo, mas a semente sempre esteve plantada - só precisava de água, adubo e luz. Desde sempre eu lidei com a repressão e o negligenciamento da minha energia criativa (ora consciente, ora inconscientemente), e isso se irradiava e reverberava em diversas questões da vida, como relacionamentos e trabalho, mas principalmente a autoimagem. Na graduação, após vários momentos de desconforto na experiência de um caminhar errante, sem saber onde pisar ou que caminho seguir, fui identificando algumas placas de sinalização meio escondidas, indicando orientações que me direcionariam às bio-regiões (de espacialidades internas e externas) da Criatividade. Considero que assumi esse objeto já em meados do curso, quando estava no meu 5º período (2017). Duas disciplinas específicas me fizeram olhar nessa direção: Pesquisa em Arte e Laboratório de Desenho (ambas disciplinas eletivas), e a partir de então passei a canalizar meus processos de produção (tanto em nível acadêmico quanto em nível pessoal) em função do entendimento da Criatividade.

Tratar de criatividade na academia tem a ver com o explorar a nossa própria capacidade produtiva, e isso não diz respeito unicamente a processos de produção artística, considerando especificamente a graduação LAV - UFPE. Produzir pesquisa é criar. Desenvolver um plano de aula levando em conta as possibilidades didáticas, metodológicas, contextuais e dialógicas, é criar. Para o nosso ofício de profissionais da Arte, entender a forma como lidamos com a nossa potencialidade criadora ressoa diretamente em nossas articulações

frente à dinâmica relacional conosco, com o outro e com o mundo (TORQUATO, 2019, p.11).

Notei que o contato com meu objeto de pesquisa, que competia entender o funcionamento da relação do sujeito com a sua Criatividade, foi se encaminhando a questionamentos como "num curso de Licenciatura em Artes Visuais, que lida com a Criatividade em tantas camadas, como é que o currículo aborda e trabalha essa discussão?". Enquanto estudante-vivente do currículo, percebi que eu, com minhas demandas, sentia falta de uma âncora que pudesse estabelecer um debate evidente acerca da compreensão do exercício criativo. Seria algo além do "estímulo à criatividade", mas um olhar mais preciso aos mecanismos desse componente que estaria absolutamente presente em nossa prática profissional de educadores/as-pesquisadores/as-artistas.

Foi então que cheguei ao conflito: até que ponto a observação dessa necessidade se tratava apenas de uma demanda pessoal minha ou de fato poderia ser identificada como um fator a ser trabalhado como agente potencializador nos processos de ensino/aprendizagem dos/as demais estudantes do curso? Em Alencar (2010), encontrei apontamentos indicativos de que essa reflexão pode, de fato, ser muito mais ampla, onde ela justifica

a necessidade de a educação, especialmente a de nível superior, priorizar também o desenvolvimento da criatividade do estudante, incentivando-lhe a expressar a sua capacidade de criar e fortalecendo recursos pessoais de natureza cognitiva, afetiva e de personalidade, que se associam à criatividade (ALENCAR, 2010, p.20).

Assim sendo, pode-se considerar que, especificamente no curso de Licenciatura em Artes Visuais, um trabalho com a Criatividade de forma direcionada e ostensiva proporcionaria aos/as estudantes: 1) a compreensão do funcionamento das engrenagens da Criatividade de modo geral; 2) a compreensão do funcionamento de suas próprias engrenagens criativas; e 3) a facilitação do exercício da Criatividade na prática profissional, considerando os 3 eixos possíveis da formação em Licenciatura em Artes Visuais - a) educação: compreendendo melhor as vias de acesso ao trabalho da criatividade com os seus estudantes; b) pesquisa: trazendo a criatividade ao nível consciente para que o processo investigativo e estrutural se torne mais fluido; c) produção artística: aprendendo a lidar com suas barreiras de criação, deixando-se explorar de forma mais permissiva as possibilidades de autoexpressão (em linguagens, conceitos, poéticas e materiais).

Portanto, promover uma formação voltada para a criatividade, na universidade, contribui tanto para a construção de jovens profissionais críticos e envolvidos socialmente, quanto para a reflexão e atualização constante dos professores de suas práticas pedagógicas (ALENCAR, 2010, p.20).

Entendo, ainda, que a articulação de um estudo mais específico sobre Criatividade no curso de Licenciatura em Artes Visuais, não estaria relacionado meramente a aspectos conceituais/psicológicos sobre o fenômeno criativo. Como ressaltam Alencar e Fleich (2010, p.1), "a criatividade deve ser compreendida não como um fenômeno individual, mas como um processo sistêmico. O mais importante, então, é investigar 'onde está a criatividade' e não 'o que é criatividade'". Penso, então, que focalizar a presença da Criatividade é catalizar percursos facilitadores para que

os sujeitos se apropriem de seus potenciais criativos e desenhem seus caminhos de forma mais concisa.

Dessa forma, é possível afirmar que o tratamento da criatividade como elemento de base dos processos produtivos e formativos no âmbito da educação superior, fomenta a capacidade criadora dos(as) estudantes e reverbera numa maior efetividade da experiência formadora (TORQUATO, 2019, p.12).

Descoberto um terreno amplo, expansivo, a céu aberto, onde Sol e Lua tocam toda a superfície, onde aridez e umidade se revezam à presença ou ausência das chuvas, o corpo-terra se dirige adiante. Árvores altíssimas se apresentam como guardiãs de um portal. Além delas há o desconhecido - aquele, que sempre se transfigura e, quando descoberto, se esconde em outros "aléns", magnetizando-nos novamente para que sigamos em sua direção. Há sempre mais terra onde pisar e nunca há um derradeiro "lá". (...) "há algo à nossa espera no início do bosque, e o nosso destino é ir ao seu encontro" (ESTÉS, 2014, p. 98).

2.2- Plantar-se, Cultivar-se, Colher-se: Gênero e Criatividade

O corpo-terra se entende semente. Agora a caminhada se configura enquanto o trajeto de um autoflorescer. Aqui é possível identificar que há maior diversidade ecossistêmica. Há plena ocupação do solo. Há ainda mais vida. O chão é pele, e transpira fertilidade. Uma exploração sensorial do território permite que o seu reconhecimento aconteça de forma mais efetiva. "Usamos nossos sentidos para espremer a verdade das coisas, para extrair o alimento das ideias, para ver o que há para ser visto, para conhecer o que há para ser conhecido" (ESTÉS, 2014, p. 91).

Demarco um solo-meu: mulher-branca-cis-lésbica. Essa é uma estrutura que me faz vivenciar o caminho de forma específica. Meus passos encaixam em circunferências compostas por cargas *bio-psico-socio-historico-culturais* (sim, com direito a toda a complexidade do sujeito), impressas em parâmetros que predefinem alguns aspectos experienciais desse caminhar. Ou seja, essa estrutura que demarca o solo em que piso nesse trajeto rege grande parte do modo como eu o experiencio.

Então a forma que eu, enquanto uma mulher-branca-cis-lésbica, vejo, sinto, percebo, incorporo e reflito sobre a Criatividade, tem uma parcela que é carregada de informações prévias, de experiências de outros sujeitos com essa mesma estrutura, que são perpassadas por gerações. Os conjuntos de "padrões comportamentais geracionais" são chamados de arquétipos, e os arquétipos compõem o Inconsciente Coletivo, que é um conceito criado pelo psicólogo suíço Carl Gustav Jung no início do século 20.

A imagem primordial, ou arquétipo, é uma figura (...) que reaparece no decorrer da história, sempre que a imaginação criativa for livremente expressa. É portanto, em primeiro lugar, uma imagem mitológica. (...) Elas (as imagens) são, por assim dizer, os resíduos psíquicos de inúmeras vivências do mesmo tipo. Elas descrevem a média de milhões de experiências individuais apresentando, dessa maneira, uma imagem da vida psíquica dividida e projetada nas diversas formas do pandemônio mitológico. (JUNG, 1985, p. 82).

No livro "Mulheres que Correm com os Lobos: Mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem" o trabalho da autora Clarissa Pinkola Estés apresenta a estrutura arquetípica da Mulher Selvagem como um elemento-raiz a ser

resgatado na ancestralidade das mulheres. Considera que as mulheres contemporâneas principalmente no contexto ocidental - e ocidentalizado, como o nosso - possuem uma multiplicidade de camadas de padrões comportamentais herdados de toda uma remanescência histórica regada de repressão e violência, reverberando em processos de silenciamento e apagamento - que vão desde uma "força" externa advinda do coletivo, do social e cultural, e vão até níveis internos inconscientes que as condicionam a pensar, falar, sentir e agir de formas dissonantes com seu eu (um "eu-raiz" que foi aterrado e esquecido, mas que pode ser acessado e recuperado).

Foi então que percebi a minha experiência de leitura desse livro como um movimento de escavação, em direção às raízes esquecidas, e "toda escavação traz em si a esperança de se encontrar uma história inteira, intacta" (ESTÉS, 2014, p. 91). Notei que meus questionamentos e investigações ressoavam numa determinada matriz, e fez eco com o estudo de Clarissa - cantora, contadora de histórias e psicanalista com clínica voltada ao atendimento de mulheres, que desenvolveu uma pesquisa de vinte anos acerca da estrutura arquetípica da Mulher Selvagem.

Todas nós começamos com a pergunta: "Quem sou eu, na realidade? Qual é a minha função aqui?" (...). Espantar a alma de volta para casa: é essa a nossa função. Soltar uma grande quantidade de centelhas para encher o dia e criar uma luz para que possamos ver o caminho pela noite adentro: é essa a nossa função (ESTÉS 2014, p. 121).

Para mim fez um sentido absoluto entender que esse mapeamento do meu percurso com base nos 4 elementos se configura numa espécie de "caminho de volta pra casa". Ter a Criatividade como entidade que se transforma em cada um

dos elementos foi uma ferramenta para compreender os modos simbólicos, operacionais e subjetivos que ela se manifesta no meu eu-em-busca-de-si.

A Criatividade, função inerente ao ser humano, foi forçosamente afastada de nós mulheres ao longo dos tempos. As estruturas que arquitetam uma sociedade patriarcal, machista, misógina e sexista, identificaram que a Criatividade se tratava de artifício empoderador. E, claramente, *mulher* e *poder* sempre foram unidades apartadas, veementemente mantidas em distanciamento no decorrer de toda a história da humanidade. Linda A. Firestone, autora do livro "O Despertar de Minerva: um estudo sobre a criatividade das mulheres" (1997), (também se referenciando em Clarissa Pinkola Estés), diz que "nós nos exercitamos intelectual, emocional e espiritualmente para 'ver' e compreender a criatividade com estreiteza. Limitamos e enfraquecemos o potencial existente dentro de cada uma de nós" (p. 28-29). E claro, numa escala exponencial, esse "exercício limitante" que enfraquece nosso potencial criativo acontece de forma inconsciente.

Por isso considero que debruçar-se sobre a Criatividade é tomar posse de quem *realmente* se é, e isso para as mulheres é, de fato, um trabalho de recuperação de um eu que foi enclausurado ao longo dos tempos pelas estruturas de poder. Aqui, essa recuperação se modela através das raízes que saem dos meus pés, adentram solo abaixo, e vão ao encontro das raízes-mãe - aquelas das quais procuram nos manter longe, desde sempre.

As mulheres sempre morreram em termos psíquicos e espirituais por tentar proteger o filho não aprovado, seja ele sua arte, seu amor, sua política, sua prole ou a vida da sua alma. Nos casos extremos, as mulheres foram enforcadas, queimadas e assassinadas por desafiarem as

proibições da comunidade e dar abrigo ao filho não aprovado (ESTÉS, 2014, p.203).

Considero que Criatividade e vitalidade são aspectos que firmemente se entrelaçam na tecitura existencial da mulher. Podem até se confundir como o mesmo fio do bordado que alinhava sua percepção do que é ser/estar-no-mundo. A Criatividade apagada resvala num automatismo desvitalizante, e a Criatividade à luz da consciência se torna o lápis que escreve a poesia da vida, o pincel que contorna os horizontes, a agulha que ponteia as linhas do que se é. Mulher que tem a Criatividade ao alcance dos olhos é mulher viva; mulher que se nutre de sua criação é mulher viva; mulher que conhece e exerce seu poder criativo é mulher viva; e, de acordo com Clarissa,

qualquer grupo, sociedade, instituição ou organização que incentive as mulheres a desprezar o que for excêntrico, a suspeitar do que for novo e incomum; a evitar o que for inovador, vital, veemente; a despersonalizar o que lhe for característico, estará à procura de uma cultura de mulheres mortas (ESTÉS, 2014, p.268).

Um dos tantos motivos por ter escolhido falar sobre Criatividade num trabalho de conclusão de curso, é o de colaborar na amplificação dos territórios discursivos acerca do tema, a partir da minha vivência, podendo abrir diálogos com outros sujeitos - em especial, estudantes de Artes; em excepcional, mulheres. Quando nós, mulheres, entendemos que o ato criativo é tão essencial em nossas vidas quanto se alimentar e se hidratar, tomamos posse de nossa Criatividade e a usamos como verdadeiro instrumento de emancipação e sobrevivência. Ela é forte arma de combate em nossa luta diária por espaço, voz e existência.

Numa sociedade onde “embora sua alma exija ver, a cultura ao seu redor exige cegueira. Embora sua alma deseje exprimir sua verdade, ela é forçada ao silêncio” (ESTÉS, 2014, p. 201), conhecer e nos apropriar de nosso potencial criativo é o que nos fortalece de dentro pra fora.

É interessante me perceber ocupando um duplo local nesse espaço, que exige a manifestação de um material científico para compor o encerramento de um ciclo. Aqui, sou a que fala e a de quem se fala - e as tantas outras que se rizomatizam através de mim, a partir das premissas que incorporei enquanto necessárias para essa discussão.

A mesma Terra que acolhe as minhas raízes, nutre-me, estabiliza-me, sensorializa-me e emana em minhas veias o pulsar da ancestralidade, é também a Terra que me fala da rigidez da matéria e me alerta sobre as estruturas que incorporam uma solidez (nem sempre integralizante, mas por vezes árida e mórbida) ao campo do ser e do existir. A forma como a Criatividade toca o *ser mulher* reverbera abalos sísmicos de natureza longínqua, provoca tremores de Terra que podem repercutir no desmoronamento de múltiplos polos. De outro modo, quero dizer que estou vivenciando o desafio metalinguístico de manipular os meus próprios recursos da experiência criativa para, justamente, falar sobre Criatividade, interseccionando as narrativas poéticas (advinda de uma demanda pessoal, interna) e acadêmica (advinda de uma demanda coletiva, externa). Uma mulher, validando cientificamente uma pesquisa-de-si. Quão potente isso pode ser?

Clarice Lispector, em *Água Viva* (1973), lança mão de uma escrita imersa na técnica literária conhecida como *fluxo de consciência*, e entendo a sua narrativa contínua como uma representação da atividade do pensamento em processo criativo. Com voz em primeira pessoa, a protagonista é uma pintora que explora, escava e escarna o

seu terreno das possibilidades criadoras para externalizar quaisquer microfilamentos de autoexpressão, obedecendo uma sequencialidade atemporal - que pode não apresentar uma engrenagem lógica, mas consegue exprimir exatamente o funcionamento das canalizações entre os solos conscientes e inconscientes. Numa fala bastante ressonante ao eixo elementar terrestre discutido na então decorrente pesquisa, ela diz:

E se muitas vezes pinto grutas, é que elas são o meu mergulho na terra, escuras mas nimbadas de claridade, e eu, sangue da natureza - grutas extravagantes e perigosas, talismã da Terra, onde se unem estalactites fósseis e pedras, e onde os bichos que são doidos pela sua própria natureza maléfica procuram refúgio (LISPECTOR, 1973, 14-15).

Seríamos nós, mulheres, os bichos que são doidos pela sua própria natureza "maléfica" (ancestral? selvagem?) e que procuram refúgio nas grutas da Criatividade? Quão assombrosa poderia ser à sociedade a nossa natureza (auto!)expressiva? Seríamos nós, mulheres, o talismã da Terra?

Nesse trabalho, pesquisadora e pesquisada se fundem na representação de um apelo simbólico ao enaltecimento da natureza criadora da mulher, em seus mais variados espaços. Aqui, temos esses espaços como sendo o acadêmico-científico, atravessado pelo campo das Artes. "Liberdade? É o meu último refúgio, forcei-me à liberdade e aguento-a não como um dom, mas com heroísmo: sou heroicamente livre. E quero o fluxo" (LISPECTOR, 1973, p.17). Reconheço o profundo privilégio que é, minimamente, incorporar a voz que tantas outras mulheres lutaram para ter, nesse espaço que hoje posso ocupar. Reverencio a audácia de seus enfrentamentos que me permitem estar aqui, infiltrada no

corpo-rígido do cientificismo, falando sobre o que penso e acredito, de forma assumidamente poético-acadêmica.

É muito curioso identificar que lá, em meados da graduação, eu estava plantando uma semente que nem fazia ideia de como ela germinaria. Passei por algumas elaborações projetivas, mas nunca poderia prever que hoje eu estaria desenvolvendo um TCC dentro de um contexto pandêmico - acompanhado de muitas outras particularidades que ainda serão expressas no decorrer da escrita. De acordo com a estrutura prevista cronologicamente para o término do curso, eu deveria ter me formado há um ano. E é muito bonito entender que nada disso faria tanto sentido pra mim quanto agora. Apesar das fortes cargas emocionais que envolvem esse trabalho, ele poderia ser descrito por Estés (2014) como um verdadeiro "meio de vivenciar a alegria proporcionada pelo espírito criativo de modo pleno e consciente" (p. 271). E costurando com Clarice,

Neste instante-já estou envolvida por um vago desejo difuso de maravilhamento e milhares de reflexos do sol na água que corre da bica na relva de um jardim todo maduro de perfumes, jardim e sombras que invento já e agora e que são o meio concreto de falar neste meu instante de vida. Meu estado é o de jardim com água correndo (LISPECTOR, 1973, p. 17).

E chegamos a um novo momento de transição elementar. A semente foi plantada, cultivada e florescida nos solos férteis da Criatividade e, no jardim-em-flor, nasce a fonte do caminho das águas. Em direção a ele, noto o aumento da umidade na terra. O chão vai perdendo a rigidez, os pés sentem a maleabilidade na textura da matéria.

Seguir explorando as possibilidades foi um contrato pessoal que assumi comigo mesma no decorrer tanto da formação quanto da pesquisa. A entrega ao fluxo me faz

perceber que não se pode chegar com precisão ao objetivo adiante se o percurso não for experienciado e notado em suas lateralidades.

É possível identificar que agora a matéria sofre sua transmutação, e nos deslocamos do ponto narrativo que tratou do campo perceptivo-sensorial e migra para o campo do sentir. A Criatividade torna-se Água. Fica aqui, então, um convite ao mergulho.



I n q u i e t u d e

*Assim moro em meu sonho:
como um peixe no mar.
O que sou é o que vejo.
Vejo e sou meu olhar.*

*Água é o meu próprio corpo,
simplesmente mais denso.
E meu corpo é minha alma,
e o que sinto é o que penso.*

Cecília Meireles

3- Criatividade Submersa: O Sujeito Solúvel em Água

(...) certas formas nascidas das águas têm mais atrativos, mais insistência, mais consistência: é que intervêm devaneios mais materiais e mais profundos, e nosso ser íntimo se envolve mais a fundo, e nossa imaginação sonha, mais de perto, com os atos criadores (BACHELARD, 1989, P.22).

É tempo de aguar-se. É tempo de desaguar-se. É tempo de flutuar sobre as águas, de refletir sobre o caminho que me trouxe (te trouxe, nos trouxe) até aqui. É tempo de preparar-se para adentrar as profundezas do sentir. O sujeito-criador está diante da imensidão de possibilidades que a Água manifesta. Elemento de alto índice de adaptabilidade, explora mutações: se solidifica, se liquefaz, se gaseifica.

Chegar à Água é chegar em si, é ir ao encontro daquilo que representa 70% da nossa composição orgânica - organicidade que se desdobra desde aspectos físicos a aspectos emocionais. O propósito de tratar a Criatividade enquanto Água é manobrar os constituintes da potência criadora num fluxo cíclico entre profundidade e superfície. Trazer à tona repertórios densos, suavizar dores e sutilizar angústias. Levar ao fundo as frivolidades, submergir as camadas rasas, relocar margens, ir tão dentro quanto possível - desintegrar-se em alto-mar e reintegrar-se em *auto-lar*.

No livro "A Água e os Sonhos - Ensaio Sobre a Imaginação da Matéria" (1989), Bachelard nos apresenta a materialidade aquática da imaginação poética, compondo um importante estudo que resvala em canais que apresentam as possibilidades de entender a forma que a água se manifesta enquanto elemento estruturante do pensamento criativo. Águas claras, águas primaveris, águas correntes, águas

amorosas; águas profundas, águas dormentes, águas mortas; águas compostas; a água maternal e a água feminina; a moral da água; a supremacia da água doce; a água violenta: esses são eixos integrantes da discussão bachelardiana no trabalho dedicado ao elemento em questão, demonstrando o caráter múltiplo da materialização aquática.

Situando as alegorias evocadas pela água, na decorrente pesquisa, considero-a como sendo o lugar/ o estado/ a matéria que representa o momento em que, no escoar do percurso formativo, iniciei um contato mais próximo com a minha própria Criatividade e meus processos criativos. Foi quando me permiti a experiência de acolher a energia criadora, atentando-me para não submetê-la ou reduzi-la à demanda de um "produto final", mas assentindo a contemplação de sua natureza processual.

De acordo com Marcelo Bolshaw Gomes (2015), "para Bachelard, o arquétipo da água se confunde com a própria imaginação, com o quase-substrato da imaginação material, o plasma onde ela acontece. A água é, ao mesmo tempo, fluída, solvente, homogênea e coesa" (p.4). A Água me colocou em estado de imersão, viabilizou a dinâmica relacional entre movimentos multidirecionais, estabilizando minha respiração para que eu pudesse desfrutar do mergulho e condicionando o meu olhar para enxergar debaixo dela.

3.1- *Aquametodologia* - O fenômeno imaginário de mergulhar-se

Dentro do que pode ser entendido, a priori, como um contra-senso, a metodologia dessa pesquisa está localizada justamente no elemento que opera a maleabilidade, a impermanência quanto estado que não se estabelece dentro de uma estrutura rígida. No itinerário da construção de um trabalho científico, a ferramenta metodológica configura aquilo que "dá forma" à pesquisa, como um mecanismo de

articulação que possui determinado grau de rigidez, para que possa conferir a consistência na conectividade dos elementos e conteúdos a serem trabalhados ao longo do processo.

Aqui, tratei de elaborar uma metodologia que, sem deixar de cumprir a função do seu caráter diligente, permitiu-me integrar com consistência os elementos e conteúdos da pesquisa, mas sem estar padronizada sob um aspecto muito cristalizado. Dessa forma, o método está posto sob os cuidados bachelardianos da *fenomenologia da imaginação*, como um mecanismo de aglutinação dos componentes, dispostos de maneira associativa num processo de homogeneização - pertinentemente incorporada pelo ofício da Água.

A linguagem poética está posta de forma manifesta desde o início dessa jornada narrativa, e ela configura a necessidade básica de performar o próprio empoderamento da potência criativa. É possível destacar que temos, enquanto fenômeno, um complexo que reúne: Criatividade, processo de formação acadêmica e experiência pessoal. E a fenomenologia da imaginação vem respaldar toda essa pretensão poético-científica.

Obrigando-nos a um retorno sistemático a nós mesmos, a um esforço de clareza na tomada de consciência a propósito de uma imagem dada por um poeta, o método fenomenológico leva-nos a tentar a comunicação com a consciência criante do poeta (BACHELARD, 1996, p.1).

Arquetipicamente, a Água representa as emoções, o sentir. Postular uma *metodologia aquática* para um trabalho acadêmico infere a diluição das barreiras que distanciam pesquisa///pesquisadora, permitindo que o campo do sensível seja o método que acolhe e apresenta o trabalho. A metodologia em discussão é como a estrutura de cada

molécula de H₂O presente em cada gota d'água do grande rio - riacho, cachoeira, mar, chuva, lago, lágrima e poço - da Criatividade. A *aquametodologia* também pode ser vista como um sistema de irrigação, que hidrata os extensos hectares de plantação de espécies frutíferas e alimentícias como o processo criativo.

Eu poderia dizer, na austeridade da linguagem científica, que o método fenomenológico está situado na pesquisa no exato ponto onde analisa o período temporal específico da minha formação acadêmica em que percebo mais claramente a minha relação com a Criatividade e com os processos criativos. Mas o fator poético é permissivo, e graças à fenomenologia associada ao campo do imaginário, é possível afirmar que, metodologicamente, essa pesquisa se estrutura em meio aquoso, fluido, corrente e translúcido.

A exigência fenomenológica com relação às imagens poéticas, aliás, é simples: resume-se em acentuar-lhes a virtude de origem, em apreender o próprio ser de sua originalidade e em beneficiar-se, assim, da insigne produtividade psíquica que é a da imaginação (BACHELARD, 1996, p.2-3).

Inclusive, leitoras e leitores, faço votos de que sua experiência nessa narrativa esteja sendo como portal de conexão com seus próprios canais criadores, pois "a fenomenologia da imagem exige que ativemos a participação na imaginação criante" (BACHELARD, 1996, p.4).

Para além do contra-senso em que se incorre com frequência, lembremos que a fenomenologia não é uma descrição empírica dos fenômenos. Descrever empiricamente seria uma subserviência ao objeto, ao erigir em lei a manutenção do sujeito em estado de passividade (BACHELARD, 1996, p.4).

Que possamos assumir - nessa e noutras esferas - o caráter ativo da energia criadora. Criar é escolher, tomar decisões, e isso vai estar sempre impregnado de riscos e vai estar sempre pulsando a imanência do "erro". Criar é mover, fluir. Estar na correnteza das Águas da Criatividade permite uma dissolução do medo do erro. Águas que acolhem, purificam.

O método fenomenológico da imaginação permite identificar que a entrega às Águas Criadoras é mecanismo de dissolução para perceber que sujeito, Água e criação são uma só coisa.

3.2-Correnteza Alquímica - O potencial criativo como fonte geradora da contínua autodescoberta...

A metapoética bachelardiana é uma relação dialógica entre o homem e a matéria, inspirada na alegoria materialista alquímica. C.G. Jung (2001) já desconfiava que os alquimistas não operassem apenas com metais, mas sim o próprio corpo, através do simbolismo astrológico e elemental; e que o ideal alquímico de transformar chumbo em ouro, nada mais era do que elevar a matéria densa para sutil dentro de si mesmo, como um laboratório vivo (GOMES, 2015, p.8).

E foi quando cheguei ao dado momento da formação em que me percebi como sendo esse tal "laboratório vivo", tendo a Criatividade como um lugar de autoconexão. Isso aconteceu enquanto eu cursava a disciplina Laboratório de Desenho, uma experiência além-acadêmica, que me despertou o estado de atenção às minhas próprias potências criadoras. E com isso eu não estou querendo me referir especificamente a processos artísticos materializados e a produtos finais

demandados por projetos, mas falo sobre a identificação dos mecanismos internos geradores de recursos criativos. Foi algo como me entregar ao acolhimento dos meus repertórios pessoais como fontes de manifestação da minha Criatividade.

Olhei a Água e tive o retorno do meu próprio reflexo, como se os questionamentos que me fizeram chegar a esse ponto estivessem postos imagetivamente diante de mim, num espelho d'água. Água como espelho, espelho d'Água como a manifestação do vislumbre imagético mais efetivo sobre perceber-me.

De início, é preciso compreender a utilidade psicológica do espelho das águas: a água serve para naturalizar a nossa imagem, para devolver um pouco de inocência e de naturalidade ao orgulho da nossa contemplação íntima (BACHELARD, 1989, p.23).

Foi preciso olhar minha imagem e reconhecê-la como aquilo que me levaria ao fluxo criador que conecta as direções dentro-fora/fora-dentro. Minha imagem refletida simbolizando que o olhar-para-si é canal de autoencontro que reverbera em criação. Mais que um convite: a Água me intimou ao mergulho e eu obedeci como quem segue a entidade que tem *as respostas*.

Nos braços dela, que é o solvente universal, fui diluída ao ponto de poder identificar as partículas que se desprendiam de mim - partículas que compõem as minhas matérias-criantes, partículas que dizem respeito aos conteúdos, motivações e inquietamentos que me levam a criar. Desenho, modelagem em argila, colagens, aquarela e, principalmente, a escrita foram os recursos que mais me pulsaram durante esse período de reconhecimento dos meus repertórios. O primeiro movimento diante disso foi aproveitar que estava debaixo d'Água para que ela diluísse também as barreiras que me impediam de experimentar a

atividade criadora, por medo da frustração. Decidi me doar ao processo, à exploração da experiência de criar com foco no percurso e não no fim. Canais foram abertos.

Durante a elaboração dessa pesquisa, foi inevitável identificar a absoluta proximidade com o pensamento alquímico, que tão fortemente se relaciona com a manobra dos quatro elementos em experimentações laboratoriais, incorporando métodos investigativos de estudo que circundam áreas diversas do conhecimento - da química à filosofia.

A alquimia foi a raiz para que grande parte do pensamento científico atual pudesse se desenvolver. Causa estranhamento que hoje em dia ela seja vista com preconceito e pouco caso. Química, astronomia e medicina se desenvolveram a partir de estudos alquímicos. Newton, o pai da física moderna, baseou seus estudos em obras alquímicas. Além, é claro, das ciências humanísticas, como a filosofia e a psicologia, que devem muito aos tratados alquímicos (DALACQUA, 2010, p.17).

Em "Processo Criativo e Alquimia", Carlos Fernando Godoy Dalacqua (2010) desenvolve o pensamento junguiano que relaciona alquimia e criatividade no tratamento psicoterapêutico. O trabalho articula sobre a integração das operações alquímicas dentro do processo criativo - operações estas conhecidas como *solutio*, *calcinatio*, *coagulatio*, *sublimatio*, *mortificatio*, *separatio* e *coniunctio*, onde cada uma se relaciona com algum dos quatro elementos.

Apesar de os estudos alquímicos se encaixarem em todos os tópicos do decorrente trabalho, achei pertinente pontuá-los aqui no tratado das Águas, elencando a relação com uma etapa específica das operações alquímicas: a *solutio*.

A *solutio* está relacionada com o elemento água e é uma das principais operações alquímicas. Ela se relaciona com o mar, que é uma imagem constante para o inconsciente. A água dissolve a matéria, destruindo sua consistência e a transformando numa substância indiferenciada, como a prima matéria. Era, portanto, ponto de partida para grande parte das operações alquímicas. A *solutio* está diretamente associada à criação pois "Considerava-se a água como o útero e a *solutio* como um retorno ao útero para fins de renascimento" (EDINGER, 1985, p. 34, apud DELACQUA, 2010, p. 20).

Estar em *solutio* é experimentar da ambivalência a que a Água nos submete: a dissolução pode ser leve e densa, os movimentos de navegação podem ser sutis e bruscos. Mas o fato é que submergir implica em atravessamentos inevitáveis, seja pelo fluxo de uma correnteza mansa ou pelo redemoinho que puxa com força para o fundo.

Trazendo todo esse processo para o campo material da experiência, escolhi falar sobre um projeto específico que vivenciei durante essa temporalidade aquática do percurso formativo, para ilustrar a possível abstração dessa carga metafórica. Na disciplina de Arte e Antropologia, tivemos um Diário de Campo como demanda de trabalho final do semestre, onde seria realizado um processo de observação de determinado campo (à nossa escolha), e produzido um material que desse conta de uma escrita analítico-poética sobre o lugar-objeto elegido por nós.

Durante esse período eu estava numa situação pessoal delicada: a minha mãe se encontrava internada por conta de uma fratura no cotovelo e aguardava cirurgia. Fiquei praticamente todo o tempo com ela, dia e noite. Os pouco mais de 20 dias de internação coincidiram justamente com o momento em que eu deveria estar fazendo as observações de campo para o desenvolvimento do projeto. Foi então que, por

força das circunstâncias, precisei unir as duas coisas: fiz do ambiente hospitalar o meu campo de pesquisa.

O meu projeto se deu num contexto em que eu estava muito envolvida com o objeto de estudo, e precisei estabelecer um olhar que de alguma forma tivesse o distanciamento necessário para que eu pudesse realizar a análise - em alguns momentos acredito ter conseguido, em outros não tenho tanta certeza. Meu objetivo foi, dentro da tentativa de uma perspectiva antropológico-experimental, contar as histórias de 7 mulheres com as quais tive contato durante esse processo de internamento - sendo a minha mãe uma dessas 7 mulheres. Essa narrativa se baseou numa estrutura guiada por um fator em comum que ligava todas elas: a *dor*.

O trabalho deveria ter, além da estrutura de conteúdo analítico, uma materialidade poético-visual que consumasse a relação entre a concepção antropológica e artística requeridas pela disciplina. A necessidade de uma produção material, visual, fez com que eu sentisse o latejar incômodo das barreiras criadoras que estavam justamente passando pela experiência da diluição.

O processo criativo se deu a partir da investigação sobre como eu poderia representar imagetivamente essas histórias, de forma que conseguisse unir as narrativas escrita e visual. Num primeiro momento, pensei em produzir ilustrações em aquarela de cada uma das mulheres, mas o receio de que o resultado figurativo não saísse como eu esperava me afligia. A questão da aquarela era algo que pulsava, então identifiquei que ela seria sim um dos componentes dessa materialização. E já que ela permitia o manejar desprezioso em sua técnica, decidi também que a exploraria de forma orgânica, sem ter que enquadrá-la numa necessidade figurativa. Então vi que a forma que eu poderia relacionar sua presença na construção do trabalho seria

através da cor, numa perspectiva conceitual: escolhi uma cor para simbolizar cada mulher, com sua história e sua dor. Os critérios de escolha de cada cor variaram de acordo com os casos, como a relação com graus (subjetivos) de intensidade de dor ou alguma ligação específica da cor com algum fato ocorrido durante o percurso. Os relatos foram focados em pontos específicos, como sobre quem são as mulheres, o caso que as levaram a estarem internadas e algum momento de nossa relação que me tocou mais fortemente. Nomeei o trabalho de "Dolores em Cor".

O material resultou num caderno em tamanho A5, impresso em papel de aquarela, onde eu pintei no texto a cor escolhida diretamente sobre os trechos respectivos a cada mulher. A encadernação artesanal foi feita da maneira mais simples possível: as folhas soltas, com um furo na aresta superior esquerda, unidas por uma corrente, tendo justamente o objetivo de conferir fluidez e maleabilidade em sua manipulação.



O nascimento desse projeto marcou a forma de olhar para os meus processos criativos, fez-me perceber que ter uma relação de proximidade com o período gestacional da ideia criadora repercute numa conexão mais integral com o trabalho, independente do resultado ter atingido as expectativas. A grande importância está em se *reconhecer* na produção, e não que ela meramente supra um objetivo pragmático. Dei-me conta que, se tratando de criação artística, eu encontro o meu acolhimento no campo da linguagem metafórica. E, retomando o pensamento alquímico,

Pensar metaforicamente possibilita uma gama muito mais ampla de respostas e, mesmo que muitas não sejam aplicáveis concretamente, será mais fácil chegar a um resultado interessante, diferente do convencional. Essas relações não lógicas possibilitavam interpretações abertas dos fenômenos, muitas vezes revelando mais sobre o objeto e o indivíduo do que a lógica poderia revelar (DELACQUA, 2010, p.28).

Isso permite reiterar o propósito de ter a Água como elemento que representa essa etapa em que o sentir é objeto e onde a Criatividade faz morada. O Ar tem uma perspectiva racional, estratégica, direcionada, objetiva e guiada pelo pensamento; a Terra pede o aspecto da concretude, da solidez, da estabilização e guiada pela sensorialização; e a Água concede a entrega ao fluxo criador, o derramar-se na correnteza que te leva do sentir ao sentido.

Em especial, a água é o elemento mais favorável para ilustrar os temas da combinação dos poderes. Ela assimila tantas substâncias! Traz para si tantas essências! Recebe com igual facilidade as matérias contrárias, o açúcar e o

sal. Impregna-se de todas as cores, de todos os sabores, de todos os cheiros. Compreende-se, pois, que o fenômeno da dissolução dos sólidos na água seja um dos principais fenômenos dessa química ingênua que continua a ser a química do senso comum e que, com um pouco de sonho, é a química dos poetas (BACHELARD, 1989, p. 99).

Tratar de Criatividade e processos criativos não se restringe a falar de procedimentos, técnicas, métodos e conceitos que auxiliem os sujeitos em suas produções, mas diz respeito a acessar um lugar onde se possa estar mais consciente da potência de suas capacidades criadoras. Eu não poderia seguir essa discussão sem tocar o pensamento de uma mulher que tanto contribuiu e influenciou no campo da Teoria Artística: Fayga Ostrower. Artista plástica, professora, pesquisadora e teórica, Fayga desenvolveu um estudo de absoluta consistência sobre Criatividade, incorporando uma perspectiva interdisciplinar que aborda desde a influência sociocultural nos processos criativos até a camada existencial que o criar imprime na condição humana. Entendo que seria no mínimo desconexo que eu percorresse todo esse trajeto sobre a experiência criadora no meu processo de formação sem tecer um diálogo com ela que alquimiza os princípios do fazer artístico.

Achei pertinente que esse encontro acontecesse embaixo d'água, por querer evocar que a experiência do mergulho-em-si-mesmo é uma dinâmica facilitadora da contiguidade com o potencial criativo, permitindo o acesso aos processos de diluição/libertação dos bloqueios criativos.

Ser livre significa compreender, no sentido mais lúcido e amplo que a palavra pode ter. Significa um entendimento de si, uma aceitação em si da necessidade da existência em termos limitados. A vivência desse entendimento é a

mais plena e a mais profunda interiorização a que o indivíduo pode chegar. Ser livre é ocupar seu espaço de vida. Esse entendimento de si é um processo e não um estado de ser. (...) Assim, a criação é um perene desdobramento e uma perene reestruturação. É uma intensificação da vida (OSTROWER, 1999, p. 165).

O pensamento de Fayga resvala no meu trajeto justamente nesse ponto onde defendo que, para conferir lucidez à compreensão de nossos mecanismos criadores, é necessário submergir-nos em profundidade. O olhar atento à Criatividade reverbera na percepção de que todos os nossos movimentos são criadores, em quaisquer instâncias da vida. Estender o poder criativo a outras esferas garante a conscientização de que existir é um espiral contínuo de autocriação.

Atingimos um novo estado de mutação elementar. O corpo inteiro vibra uma necessidade de queima pós-inundação. O pulsar do coração que toca o chão da densidade aquática inicia uma luminescência que arde e pede o retorno à superfície para entrar em combustão.

Estado de alta tensão



*Há uma força motriz mais poderosa que o vapor, a eletricidade e
a energia atômica: a vontade.*

Estado de alta tensão,

Albert Einstein

4- Cardiocombustão: Fogo, Vida e Morte

Ainda que muitas vezes as metáforas nada mais sejam do que transmutações do pensamento numa vontade de dizer melhor, de dizer de maneira diferente, a imagem, a verdadeira imagem, quando é vivida primeiro na imaginação, deixa o mundo real e passa para o mundo imaginado, imaginário (BACHELARD, 1989 p.10).

O imaginário elementar que rege essa pesquisa fundamenta-se num imbricamento onde o real e o metafórico constroem a práxis criativa - uma metanarrativa que discute o criar-criando. Chegar ao Fogo é sinônimo de um fim que aponta para um recomeço, o ponto-último de um ciclo que não "acaba onde termina".

O movimento corpóreo de volta à margem foi guiado por uma chama que ardeu, bem no centro do peito. O coração acendeu, como uma bússola apontando para cima. A Água atingiu seu ápice de acolhimento, era hora de aproveitar as barreiras diluídas e seguir avante em todas as direções.

Situando essa imagem no percurso formativo, esse foi um momento em que vivenciei um período muito catártico em relação a produções artísticas, que aconteceram principalmente por meio de colagens e da escrita - havendo uma estreita relação entre as duas linguagens. As criações se manifestaram a partir de necessidades muito pessoais, não trataram de demandas acadêmicas, mas foram paralelas ao curso da disciplina Fundamentos Psicológicos da Educação, que tocou fortemente em pontos que me fizeram refletir bastante sobre a necessidade de identificar potencialidades internas de forma muito cuidadosa, atenciosa e acolhedora, para poder desenvolver uma identidade docente que reverberasse num reflexo harmônico entre "o que eu quero fazer e o que eu preciso fazer" na prática educativa.

Inclusive, foi justamente um momento propício para a ressignificação das minhas próprias percepções sobre atuação docente - no sentido de identificar mais efetivamente que uma Licenciatura em Artes Visuais tem uma amplitude formativa que vai muitíssimo além da capacitação de sujeitos para lecionar Artes no ensino formal ou não-formal. E é importante frisar que todo esse movimento foi simultâneo ao início do meu tratamento psicoterapêutico - que tem abordagem junguiana e confere uma inevitável guiança ao meu olhar.

Ter o Fogo como símbolo da catarse criativa traz uma ideia de êxtase, de auge - indo desde um aspecto de expansão das labaredas até o apagar da chama. Para essa etapa da pesquisa, eu trago a contribuição bachelardiana dividida em dois livros: "A Psicanálise do Fogo" (1994) e "A Chama de Uma Vela" (1989). As referências dos anos são trazidas com base nas datas de publicação das edições que tive acesso, mas vale ressaltar que "A Psicanálise do Fogo" foi o primeiro livro da sua teoria elementar, escrito antes mesmo do Ar, da Terra e da Água; e "A Chama de uma Vela" foi o último livro, e tem relação direta com os seus últimos momentos de vida.

Na decorrente etapa do trabalho eu manobro esse sentido de princípio-fim que o Fogo convoca para dar luz ao momento onde eu incorporo e materializo um processo criativo. Uma produção imagética será realizada com base em significantes que ocupam o meu contexto pessoal no exato período de desenvolvimento desse TCC. "Então, se o sonhador inflamado fala com a chama, fala consigo mesmo, ei-lo poeta" (BACHELARD, 1989, p.12).

Dois mil e vinte: pandemia, confinamento e necessidade de ressignificação dos fenômenos. Estive integralmente isolada com minha mãe por seis meses - onde as noções de espaço-tempo *caetanamente* viraram o avesso do avesso do

avesso. Não cabe aqui a descrição de todas as ocorrências, mas preciso destacar as que foram chaves desse decurso.

Minha mãe teve o diagnóstico de princípio de Alzheimer, detectado a partir do dia em que descobri que ela não estava mais conseguindo administrar medicações de uso contínuo para o tratamento de sua cardiopatia. Isso desregulou sua taxa de coagulação sanguínea, apresentando sinais de hemorragia intestinal, que resultou na necessidade de quinze dias de internamento para a regulação da taxa - sim, um internamento no auge da pandemia, num hospital que era referência na recepção de contagiados de Covid 19. Duas semanas após a alta, ela começou a apresentar os sintomas da doença, o que nos fez retornar ao hospital e teve o teste positivado. Mais sete dias de internação no setor de isolamento - onde eu não podia estar presente.

Sua volta para casa foi acompanhada de uma significativa aceleração dos níveis de alteração de consciência (devido ao Alzheimer deflagrado), junto a um estado muito debilitado que não lhe permitia mais executar sozinha atividades básicas como se alimentar e se higienizar. Após duas semanas ela apresentou uma intensa falta de ar acompanhada de um sinal que me assustou: os lábios arroxeados - eu sabia que se tratava de algo relacionado ao coração. Na emergência do mesmo hospital dos dois episódios anteriores, a médica plantonista me trouxe a frase dilacerante: "sua mãe está tendo uma parada cardiorrespiratória, precisamos levá-la à sala de reanimação". Não, não haveria o mínimo de espaço aqui para que eu conseguisse descrever o que foi receber esse anúncio.

A parada cardiorrespiratória foi revertida na reanimação, mas ela precisou ser levada à UTI. Uma dia depois, teve uma nova parada e foi entubada. Durante o

período de uma semana ela teve mais duas paradas. No sétimo dia de UTI eu fui chamada ao hospital e a médica responsável pelo caso disse que o estado da minha mãe era grave e irreversível: embora tivesse se curado da Covid, o vírus agravou e comprometeu fortemente a sua cardiopatia. Eu pude vê-la uma última vez. Ela não me reconheceu. Partiu no dia seguinte.

O mundo não está vivo numa chama? A chama não tem uma vida? Não é ela o símbolo visível do interior de um ser, o símbolo do poder secreto? Esta chama não tem todas as contradições internas que dão dinamismo a uma metafísica elementar? Por que procurar dialéticas de ideias quando se tem, no coração de um fenômeno simples, dialéticas de fatos, dialéticas de seres? A chama é um ser sem massa e, no entanto é um ser forte (BACHELARD, 1989, p.26).

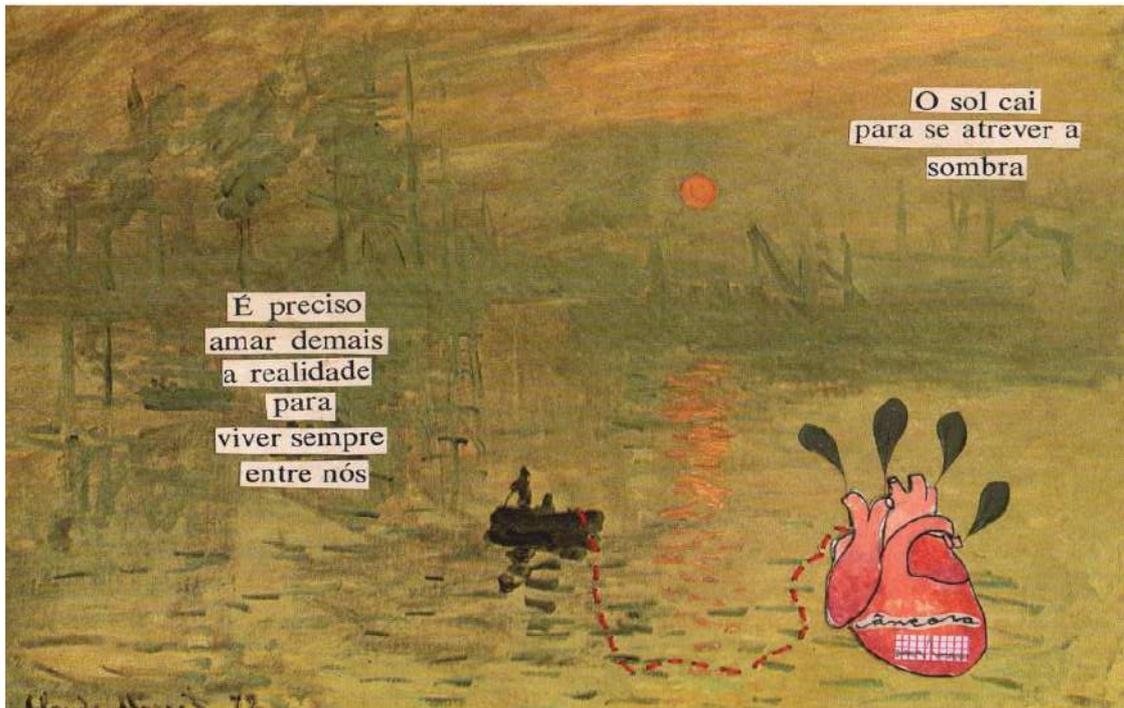
A necessidade de narrar todo esse processo mora na tentativa de responder àquela (às vezes incômoda) pergunta ao sujeito criador de uma produção artística: "o que te motivou a desenvolver esse trabalho?". Pois deixo previamente postulado o sentido do que logo mais será imagetivamente apresentado.

E acabo de me dar conta de que uso o termo "sujeito criador de uma produção artística" por ainda não conseguir assumir ou decretar que ocupo um lugar enquanto artista, por ainda não conseguir me referir a mim mesma como artista - apesar de estar há 40 páginas defendendo a importância de se ocupar o lugar da criação. Isso toca o ponto que abre margem a tantas discussões no campo das Artes, sobre "o que é ser artista". Bachelard (1989), mentor da *elementaridade* que arquiteta essa pesquisa, nos traz "o conselho de toda chama: queimar alto, sempre mais alto, para estar certa de dar luz" (p.12).

Sim, criar também é sobre queimar-se. É sobre queimar as angústias e encantamentos que precisam se encerrar para dar vez a outras tantas angústias e encantamentos. É importante reconhecer o poder cíclico que o criar tem de expressar as coisas que precisam viver e morrer - tanto quanto necessário.

E, no momento em que a chama pisca, eis que o sangue pula no coração do sonhador. A chama está angustiada e a respiração no peito do sonhador tem sobressaltos. Um sonhador, unido tão fisicamente à vida das coisas, dramatiza o insignificante. Para tal sonhador de coisa, tudo tem uma significação humana, em sua minuciosa fantasia (BACHELARD, 1989, p. 48).

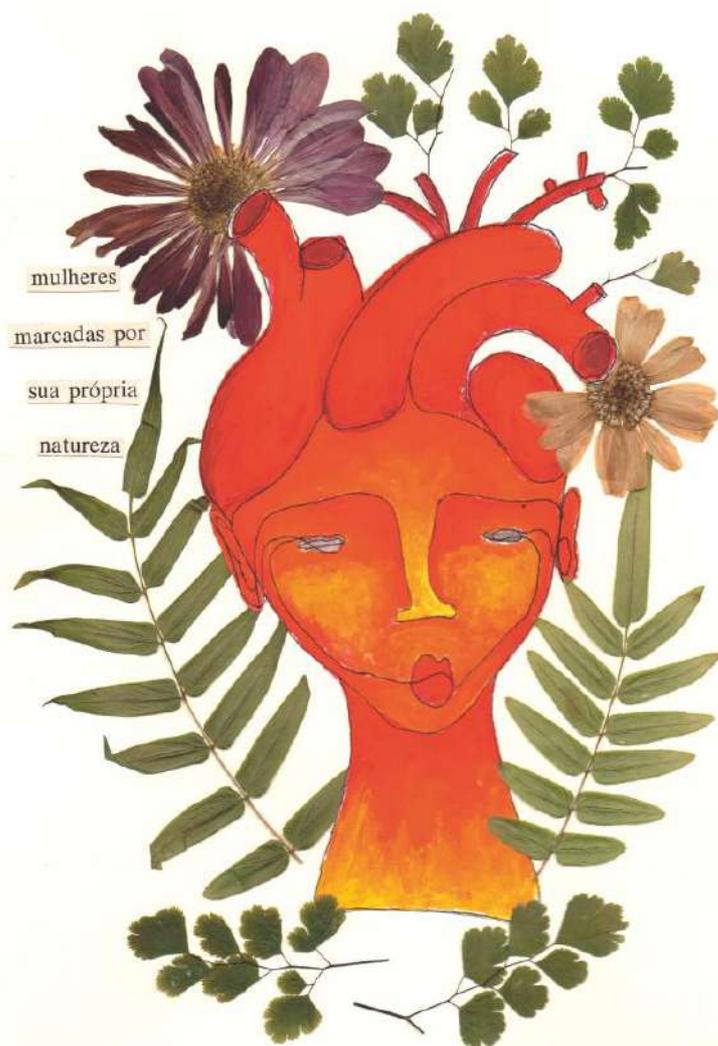
Dei à luz três imagens para compor o arranjo da discussão que tem sido desenvolvida até aqui. Reforço que essas produções imagéticas aconteceram temporalmente em paralelo ao processo de escrita dessa pesquisa, especificamente em decorrência dessa quarta parte, que pretende tratar da estreita relação entre vida e morte - o criar como a representação do nascimento de trabalhos que falam do fenômeno que simboliza o fim: fim da jornada material da minha mãe, fim do meu trajeto de formação, fim dessa narrativa.



Trabalho 1, sem título, 2020

O primeiro trabalho (com dimensões 15,2cm x 11,1 cm) foi pensado a partir da obra "Impressão: nascer do sol" (1872), de Claude Monet, pintura que é considerada o marco do Impressionismo. Fiz uma intervenção direta numa imagem coletada de um livro de Arte que fala da vida e obra do artista. O uso da palavra na composição imagética dos meus trabalhos tem sido cada vez mais importante para os meus processos, além da presença de elementos naturais, como flores e folhas desidratadas. "O sol cai para se atrever a sombra / É preciso amar demais a realidade para viver sempre entre nós" - a frase autoral remete à sensação da continuidade da presença após a partida; o coração em aquarela é símbolo da âncora que tem sua corrente (costura manual em linha vermelha) circundando o reflexo do sol na água - abaixo da palavra "âncora", escrita no centro do coração, há o fragmento de um eletrocardiograma (exame que avalia o ritmo dos batimentos cardíacos) da minha mãe,

realizado numa de suas últimas internações; das veias e artérias do coração saem folhas desidratadas.



Trabalho 2, sem título, 2020

No segundo trabalho (tamanho A4), trago uma figura central com *coração na cabeça*, feita em tinta guache com cores que remetem ao fogo, ornamentada com flores e folhas desidratadas. "Mulheres marcadas por sua própria natureza" tem uma amplitude de leitura que não me permitiria discorrer sobre todas elas ou eleger apenas uma que representasse sua presença na composição - mas essas

mulheres sou eu, minha mãe e todas as que pensam com o coração, sentem com a cabeça, queimam e ardem por serem quem são.



Trabalho 3, sem título, 2020

O terceiro e último (com dimensões 10,5cm x 14,1cm) também possui uma figura central com o *coração na cabeça*. Esse coração de 1,5cm x 2,0cm foi feito em aquarela, recortado e colado sobre um busto de mulher, também tendo a ornamentação de flor e folhas desidratadas. De uma das artérias cardíacas saem raízes que se formam em folhas e

alimentam um pássaro no canto superior esquerdo da imagem. “- Nesse sonho, corações inflamados acreditavam em relações cordiais”, fala sobre a necessidade vital dos sujeitos contarem e ouvirem as histórias uns dos outros, num processo de retroalimentação. *Corações inflamados* tem sentido dicotômico: fala tanto do coração adoecido, que precisa de cuidados (subjetivos, mas me remeto também à cardiopatia da minha mãe) e do coração vivo pelo fogo, que traz um inflamar de queima.

Assim trabalha nosso devaneio, sábio e filosófico: acentua todas as forças, procura o absoluto tanto na vida quanto na morte. Já que é preciso desaparecer, já que o instinto da morte se impõe um dia à vida mais exuberante, desapareçamos e morramos por completo. Destruamos o fogo de nossa vida por um superfogo, um superfogo sobre-humano, sem chamas nem cinzas, que levará o nada ao próprio coração do ser. Quando o fogo devora a si mesmo, quando o poder se volta contra si, é como se o ser se totalizasse no instante de sua perda e a intensidade da destruição fosse a prova suprema, a prova mais clara dessa existência. Essa contradição, na própria raiz da intuição do ser, favorece as transformações de valores sem fim (BACHELARD, 1994, p. 117-118).

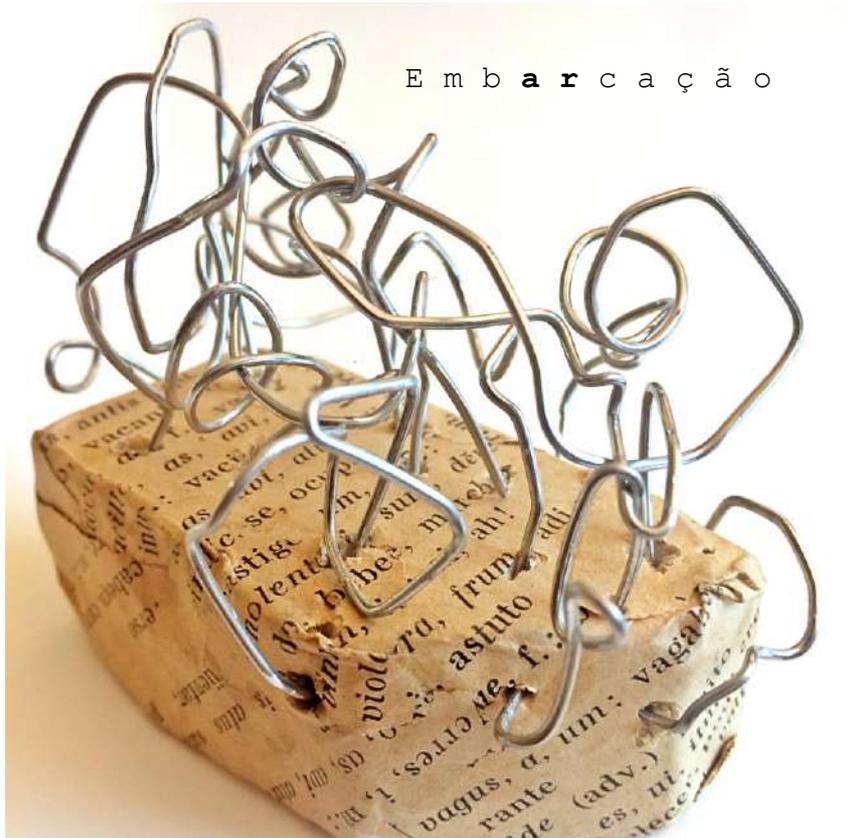
Olhar-se e fazer a pesquisa: *o que eu tenho a compartilhar?* Talvez seja esse o lugar da Criatividade. E, muito mais que encontrar a resposta para essa pergunta, a grande questão está no que ela mobiliza, no próprio movimento de busca. Criatividade é unidade viva que se alimenta de Ar, Terra, Água e Fogo - e o Fogo é o ponto de

passagem para o início de um novo ciclo nutritivo. "No seio do fogo, a morte não é morte" (BACHELARD, 1994, p.28).

A sístole e a diástole são os movimentos de contração e relaxamento do músculo cardíaco no ciclo de distribuição do fluxo sanguíneo, penso nesses movimentos como uma representação do processo criativo, que exige momentos de expansão e retração tão necessários à manutenção da ciclicidade criadora.

Insuficiência cardíaca: assim partiu aquela que me trouxe à vida. Saber que temos um coração que pulsa já não é o suficiente para nos fazer criar? Não é urgente olhar de forma mais ativa para nossa própria potência criadora?

E m b a r c a ç ã o



"Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia".

(...)

"Tudo, aliás, é a ponta de um mistério, inclusive os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece há um milagre que não estamos vendo".

João Guimarães Rosa

5- O 5º Elemento - ou "O Éter como Considerações Finais"

Foi traçado até aqui um percurso narrativo onde se discutiu o caminhar de uma experiência de formação numa Licenciatura em Artes Visuais, tendo a Criatividade como eixo condutor em etapas elementares que manifestaram suas especificidades no decorrer de uma orientação espaço-temporal. Essa narrativa se deu através de articulações poético-metafóricas, modelando e sendo modeladas por requisições e demandas acadêmico-científicas.

Os capítulos dedicados aos elementos foram iniciados por imagens de trabalhos desenvolvidos durante a disciplina de Tridimensionalidade, no ano de 2018. Tratam-se de exercícios de exploração do espaço tridimensional, utilizando materiais diversos como isopor, arame e chapa de alumínio. Para o memorial elaborado como requisito de avaliação final da disciplina mencionada, fiz uma discussão que costurou a descrição do processo criativo das peças com textos poéticos de autores que, de alguma forma, dialogavam com cada trabalho. Revisitar esses exercícios e trazê-los para a estrutura da então pesquisa foi como acessar os mesmos lugares subjetivos que me mobilizaram a tridimensionalizar as mesmas questões que falavam dos elementos, das narrativas poéticas e inquietamentos da ordem do ser/estar no mundo.

Para o primeiro capítulo, dedicado ao Ar, eu trouxe *Saturno*, uma peça medindo uns 20cm de altura, feita em arame sobre base de isopor coberta por recortes de uma página de dicionário de latim. Aqui, o saturno assume o caráter simbólico de representar imensidões espaciais, silêncios orbitáveis que precedem uma caminhada - lugares

que eu me encontrava no início dessa jornada, pairando sobre as múltiplas possibilidades de pouso.

Natureza Circumspecta abre o segundo capítulo, que fala da Terra, é uma peça de aproximadamente 30cm de altura, com base triangular de madeira, tendo um furo no centro de onde saem uma haste de arame e um galho natural que se ramifica e tem pequenas flores nas suas extremidades, lembrando a configuração de uma árvore; o arame circunda a ramificação do galho, conotando a organicidade que um material rígido pode adquirir em torno do que é natural. A grosso modo, essa foi uma premissa discutida no decorrer do capítulo, que pretendeu localizar a Criatividade num território subjetivo, apresentando aspectos pessoais e coletivos, internos e externos, modelando uma terra-de-porquês que corporifica a pesquisa.

Para o capítulo 3, que faz referência à Água, trouxe um trabalho que nomeei de *Inquietude*, feito numa chapa de alumínio de aproximados 20cm x 20cm. Fiz cortes aleatórios que iam das extremidades ao centro, com variações de comprimento; modelei as tiras cortadas (umas com a mão, outras com alicate), de modo que a configuração final da peça se assemelhou a uma onda do mar. Tracei essa imagem-símbolo ao momento narrativo das Águas justamente por querer mencionar as inquietas ondulações que os processos criativos percorrem, estando a escrita envolvida com tópicos como metodologia, alquimia e (auto)percepções do funcionamento da Criatividade na experiência acadêmica.

Estado de alta tensão dá abertura ao quarto capítulo, que trata do elemento Fogo. O trabalho foi realizado em base de isopor, com varetas roliças de madeira, conectadas por uma haste de arame. A peça se configura como uma

estrutura que conota uma rede de energia elétrica. O conteúdo abordado nesse capítulo carrega uma bagagem de alta tensão, em termos de acontecimentos e relatos pessoais que são potencialmente transoformados em matéria-criante. A energia gerada através da queima pelo fogo estabelece aqui a última etapa de um percurso que culmina na materialização de uma criação.

A quintessência desse trabalho se apresenta, então, como o elemento resultante da união dos outros quatro; ou ainda como o elemento que ocupa os lugares, as brechas e entrelinhas que os demais não dão conta. O Éter é responsável por representar o espaço nessa narrativa dedicado à defesa de que tudo o que foi discutido até aqui não é passível de conclusão. O que mais se pretende é tecer canais de abertura para tantos outros espaços, onde se possa explorar das mais variadas formas o criar enquanto uma energia existencial.

Para essa última parte, escolhi o trabalho *Embarcação*, uma estrutura com base de isopor coberta por recortes de página de dicionário de latim, tendo pequenas hastes de arame entrelaçadas à base, formando um emaranhado abstrato. Num primeiro momento não estabelece uma associação imediata, mas a minha leitura pessoal, de vinculação, me levou a imprimir a imagem de um barco. Aqui, trago esse símbolo enquanto um veículo de travessia... No título, destaco as letras AR, fazendo menção de que esse é um ponto de retorno ao início - de volta ao elemento que abre a jornada.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria [tradução de Antônio de Pádua Danesi] São Paulo: Martins Fontes, 1998.

____ **A chama de uma vela** [tradução de Glória de Carvalho Lins] Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

____ **A poética do devaneio** [tradução de Antônio de Pádua Danesi] São Paulo: Martins Fontes, 2001.

____ **A psicanálise do fogo** [tradução de Paulo Neves] São Paulo: Martins Fontes, 1999.

____ **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade [tradução de Paulo Neves da Silva] São Paulo: Martins Fontes, 1990.

____ **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças [tradução de Maria Ermantina Galvão] São Paulo: Martins Fontes, 2001.

____ **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento [tradução de Antônio de Pádua Danesi] São Paulo: Martins Fontes, 2001c.

DELACQUA, Carlos Fernando Godoy. **Processo criativo e alquimia**. Monografia (Especialização em Psicologia Analítica)- Centro de Ciências Biológicas e da Saúde da Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Curitiba, p. 40. 2010.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

JUNG, Carl Gustav. **A Natureza da Psique**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.



CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES
LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

DIOGO DOBBIN

**O artista contemporâneo em processos de formações:
Interfaces entre Renato Valle e a UFPE**

Recife

2020

DIOGO DOBBIN

***O artista contemporâneo em processos de formações:
Interfaces entre Renato Valle e a UFPE***

**Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Universidade Federal de
Pernambuco como requisito parcial para
obtenção do título de Licenciado em Artes
Visuais.**

Orientadora: Profa. Dra. Renata Wilner

**Recife
2020**

DIOGO DOBBIN

***O artista contemporâneo em processos de formações:
Interfaces entre Renato Valle e a UFPE***

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Renata Wilner – Orientadora

Profa. Dra. Ana Elizabeth Lisboa Nogueira Cavalcanti – Examinadora Interna

Profa. Ma. Lídia Márcia Lima de Cerqueira Silveira – Examinadora Externa

Dedicado à:

Lilia, minha mãe, com todo amor.

Doris Dobbin, minha vó amada.

Ângela Dubourcq e Luiz Numeriano (*in memoriam*),
em gratidão aos padrinhos dos sonhos.

AGRADECIMENTOS

Renato Valle, pela confiança e pelo trabalho em arte. Vida longa, meu amigo!

Flavinha, pelo cuidado que baratina, às boas risadas e pela Bactéria que fez de minha *placa petri* coração e se instalou.

Gabriel e Mariana, vocês me afetam os sentidos! Obrigado por toda a estética que me ensinam da vida. Sigamos no amor, meus sobrinhos! Valeu, Cau e Rafa!

Obrigado a todos das famílias Dobbin, aqui representada por Severina da Silva, Bia.

Também à Ivone Oliveira dos Santos, adorada por mim e por 10 em cada 10 "*Loblins*".

Muito obrigado aos membros da família Numeriano, em especial Tia Tita, Alfredo, Tia Dea, Tia Conca e Tia Tina, maridos, filhos e agregados também, obrigado.

Obrigado as supervisoras dos estágios curriculares, a quem presto reconhecimento:
Flavia Costa, da Escola Municipal Divino Espírito Santo;
Patrícia Santana da Escola Estadual de Referência Santa Paula Frassinetti;
Fabiana Rocha, da Galeria do Sesc Casa Amarela;
Bruna Rafaella Ferrer do RISCO!

Ao Mestre Hélio Soares dos Santos (in memoriam), pela vida dedicada à litogravura, parte dela nesta Universidade Federal de Pernambuco e em parcerias com Renato Valle.

Agradeço à minha orientadora, Renta Wilner e às professoras, Ana Lisboa e Lídia Cerqueira Silveira, que aceitaram tomar parte desta etapa consagrada de um percurso no ensino.

Meus cumprimentos aos colegas de curso e professores, valeu pela companhia!

A morte prematura,
Dessa pintura,
Que ousava nascer
Só pra satisfazer
Uma tentativa
De se vender!
Tão insossa ela estava ficando,
E tão sem graça...
Chegou ao fim daquele caminho
Que só o mercado nos coloca,
Que só o dinheiro embota,
Que só mal concedido
O torna mal concebido.
Resta-me,
Diante dessa desdita

Morte prematura de uma pintura

Renato Valle

Em *Escritos sobre pinturas ruins*

DOBBIN, Diogo. O artista contemporâneo em processos de formações: Interfaces entre Renato Valle e a UFPE. 2020. 92 f. Trabalho de conclusão de curso – Centro de Artes e Comunicação / Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística, Curso de Licenciatura em Artes Visuais, Universidade Federal de Pernambuco.

RESUMO

O artista Renato Valle, aqui apresentado, é nascido no Recife em 1958, e conta com reconhecida trajetória como desenhista, pintor, gravurista, escultor e fotógrafo. Em mais de 40 anos de atividade profissional, parte de sua trajetória cruza com as de gerações de estudantes, professores, técnicos, etc. que estiveram ligados às artes plásticas na Universidade Federal de Pernambuco. Este estudo se propôs a identificar em que momentos se deram tais interações e procura a compreensão desses instantes, que são de vasta produção de obras de arte, com aprofundamento de questões em pesquisas e inserido em um campo de aprendizagens múltiplas. Busca-se, para uma perspectiva futura e otimista, termos compreensão da riqueza de momentos entre quem estuda artes e os artistas que as produzem. E a partir das informações levantadas e as análises e observações construídas no texto, poder fundamentar atividades para o ensino superior das artes plásticas. Para isso foi realizada uma pesquisa exploratória multimídia no acervo do artista, foram feitas catalogações de suas obras, análise de documentação e levantamentos na bibliografia, consulta a jornais, entrevistas e matérias veiculadas nos impressos e em sites. Este acervo constituído e reunido na intenção do acesso, foi então consultado e complementado com uma nova pesquisa específica para o reconhecimento de suas facetas de educador-pesquisador no artista Renato Valle.

Palavra-chave:

Renato Valle. Pesquisa em Arte. Educação Não-formal. Processos artísticos. Arte Contemporânea.

ABSTRACT

Renato Valle, the artist presented here, was born in Recife in 1958, and has a recognized trajectory as a draftsman, painter, printmaker, sculptor and photographer. In more than 40 years of professional activity, part of his career crosses with generations of students, teachers, technicians, etc. who were linked to arts studies at the Universidad Federal de Pernambuco (Federal University of Pernambuco). This study aimed to identify when such interactions took place and looks over to understand these moments, which are of vast in production of artworks, with deep doubts for research and inserted in multiples learning fields. We seek, for a future and optimistic perspective, to understand the richness of moments between those who study arts and the artists who produces it. Based on the information collected, in analyzes and observations pointed in this text, hopefully we will be able to support activities for the higher education in arts studies. For this purpose, an exploratory multimedia research in the artist's collection it's been carried out. Cataloging of his works, analysis of documentation and bibliographical surveys, reading at the newspapers, looking for interviews and materials published in the press and on websites. This collection, assembled with the intention of public access, served as database and complemented with a new specific research for the recognition of an educator-researcher facet in the artist Renato Valle.

Keywords:

Renato Valle. Art Research. Non-Formal Education. Artistic Processes. Contemporary art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES¹

Figura 1 – Desenho à bico de Pena	16
Figura 2 – Desenho à bico de Pena	17
Figura 3 – Desenho à bico de Pena	18
Figura 4 – Desenho à bico de Pena	19
Figura 5 – Desenho à bico de Pena	20
Figura 6 – Desenho à bico de Pena	21
Figura 7 – Xilogravura	23
Figura 8 – Gravura em metal - maneira negra	23
Figura 9 – Gravura em metal - água forte	24
Figura 10 – Gravura em metal - água tinta e água forte.....	24
Figuras 11 e 12 – Litogravuras.....	25
Figura 13 – Litogravura	27
Figura 14 – Litogravura à seco.....	30
Figura 15 – Litogravura – Série <i>Lamparinas</i>	35
Figura 16 – Litogravura – Série <i>Ovoides</i>	36
Figuras 17 e 18 – Litogravuras - Histórias de Obsessão e Outras Histórias	38
Figuras 19 e 20 – Litogravuras – Histórias de Obsessão e Outras Histórias	39
Figura 21 – Caderno de gravuras <i>Histórias de Obsessão e Outras Histórias</i>	40
Figuras 22, 23 e 24 – desenhos no 40º Salão de Arte Contemporânea	42
Figuras 25 e 26 – <i>Cristos Anônimos</i>	43
Figuras 27 e 28 – <i>Cristos Anônimos</i>	44
Figura 29 – <i>Diário de votos e ex-votos</i>	45
Figura 30 – <i>Diário de votos e ex-votos</i>	46
Figura 31 – Diálogos com o IAC.....	47
Figuras 32, 33 e 34 – Diálogos com o IAC.....	49
Figura 35 – Diálogos com o IAC.....	50
Figuras 36 e 37 – Diálogos com o IAC.....	51
Figuras 38 e 39 – Diálogos com o IAC.....	51
Figuras 40, 41 e 42 – Diálogos com o IAC.....	52
Figuras 43, 44 e 45 – Diálogos com o IAC.....	54
Figuras 46 e 47 – Diálogos com o IAC.....	55

¹ Para mais imagens, acesse: www.renatovalle.art

Figuras 48 e 49 – Diálogos com o IAC.....	56
Figura 50 – Diálogos com o IAC.....	56
Figuras 51 – Diálogos com o IAC.....	57
Figuras 52, 53 e 54 – Diálogos com o IAC.....	58
Figuras 55, 56 e 57 – Diálogos com o IAC.....	59
Figura 58 – Diálogos com o IAC.....	60
Figura 59 – Exposição Diálogos.....	62
Figuras 60 e 61 – Exposição Diálogos.....	63
Figuras 62 e 63 – Esculturas e Objetos.....	65
Figuras 64 e 65 – <i>Cristos e AntiCristos Primitivos</i>	66
Figuras 66, 67 e 68 – <i>Mealheiro</i>	67
Figuras 69 e 70 – <i>Cristo e AntiCristo Coca</i>	68
Figuras 71 e 72 – <i>Cristo e AntiCristo Coca</i>	69
Figuras 73 e 74 – Cristos e Anticristos Galeria Capibaribe.....	70
Figura 75 – Cristos e Anticristos Galeria Capibaribe.....	71
Figura 76 – Cristos e Anticristos Galeria Capibaribe.....	72
Figura 77 – Cristos e Anticristos Hall do CAC.....	72
Figura 78 – Cristos e Anticristos Corredor do CAC.....	73
Figura 79 – Cristos e Anticristos Dumaresq Galeria de Arte.....	73
Figura 80 – Cristos e Anticristos Dumaresq Galeria de Arte.....	74
Figuras 81 e 82 – Diálogos com Movimento Pro-Criança.....	78
Figura 83 – Diálogos com Movimento Pro-Criança.....	79
Figuras 84, 85, 86 e 87 – Mini oficina de desenho na UFPE.....	80

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. A formação, do início do percurso, do artista-professor.....	16
2. Ensinagem em gravura	22
3. Desenho: Expansão mediada.....	42
4. Tridimensional – busca e processo.....	64
5. Valle-Educação Campus UFPE: Considerações finais	75
REFERENCIAS.....	87

INTRODUÇÃO

O trabalho aqui apresentado é um desdobramento da pesquisa deste autor, encomendada em 2019 pelo artista Renato Valle², para fomentar um *website* com conteúdo sobre os mais de 40 anos da sua reconhecida trajetória como desenhista, pintor, gravurista, escultor, fotógrafo. A pesquisa, desde sempre, pretendeu promover o artista via rede mundial de computadores, para além de seus alcances atuais. Este site (a ser lançado no primeiro trimestre de 2021) será o portfólio eletrônico do artista, um panorama da atividade profissional de Valle, através de vasto acervo iconográfico, textos e publicações que, além de aprofundar o olhar dos interessados, também podem fomentar novas pesquisas e dar outras perspectivas sobre o percurso na arte.

Todo conteúdo, editado em formato de página eletrônica, pretende ampliar e qualificar a fruição com a obra de Renato Valle, e o engajamento do público em geral (profissional ou não). Este sítio eletrônico se fará ponte entre o universo particular do artista e seu expectador, por meio da imagem e da informação em primeira mão – e através das várias reflexões sobre a produção artística, coletadas a partir de escritos, em mais de quatro décadas de comentários especializados. Será como resgatarmos antigas exposições e, junto com mostras futuras, eternizá-las – e ainda com acesso facilitado pelo *webdesign* e da navegação através do conteúdo por cruzamentos (hyperlinks) entre técnicas, séries, mostras, épocas, etc. Há, sobre questões linguísticas, ferramentas na rede digital que traduzem textos em praticamente todas as línguas do globo, o que expande virtualmente ao infinito o conteúdo dos catálogos e textos.

Os canais de acesso à rede mundial de computadores são cada vez mais afirmativos, plurais, inclusivos e, por isso mesmo, mais acessíveis aos portadores de necessidades especiais. Este é, por si só, um dos aspectos mais dignificantes e gratificantes de todo trabalho.

Na medida que os estudos sobre Renato Valle avançavam, além do caminho construído enquanto “artista”, verificou-se um traçado muito nítido das pesquisas que constituem os conhecimentos em cada uma das linguagens em que atua. E pôde-se perceber que este artista-pesquisador também se faz “professor”, em um sem-número de oportunidades. Este escriba transformou em tema para o Trabalho de Conclusão

² Nascido no Recife em 1958.

de Curso aquilo que não estava previsto na pesquisa original para o *website*. Aqui, neste texto, nos interessou identificar a faceta de educador e celebrar os traços pedagógicos do artista-pesquisador-educador. Através de informação referenciada, recolhida em pesquisa preliminar, detalhou-se seu trajeto profissional e currículo de obras – de onde selecionamos e restringimos, entre as diversas “horas-aulas” do artista, àquelas que de alguma maneira estiveram ligadas à Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. Este recorte nos permite identificar desde a formação artística inicial de Valle, até sua profícua atividade profissional, posta à prática junto à vida cultural da UFPE, em projetos audazes, vultuosos e de extrema relevância, principalmente para as linguagens da Gravura, do Desenho e da Escultura.

As práticas artísticas associadas às atividades docentes ou de pesquisa não são novidades. E nos centros urbanos do “mundo” ocidental (há séculos), desde muito antes dos mestres de ofícios e guildas até hoje, no fazer contemporâneo, quem produz arte atua em, pelo menos, duas dimensões da humanidade: 1) a ontológica, com a produção dos artefatos artísticos, em contribuição ao que generalizamos como *cultura*. 2) a epistemológica, quando traz à luz questões e saberes de sua prática e pesquisa.

De uma maneira e de outra o artista influi em toda a cadeia de ensino e aprendizagem de seu campo de atuação. E mesmo assim, em suma, não é tão usual um artista se assumir professor – existem, mas não tantos quanto o contrário: na mesma frequência em que professores de arte creem-se artistas. Os artistas desde sempre, aqueles que produzem os saberes no fazer do ofício e são legitimados por isto e por seus pares, estão inseridos nas transmissões e manutenção de suas linguagens, técnicas, estilos – o arcabouço dos saberes, o que os ingleses chamam *know-how* (“saber fazer” em tradução livre).

Também não são raros os artistas que estiveram envolvidos nas pesquisas relativas às suas atividades: no desenvolvimento de tintas a partir de pigmentos, estudando as proporções de ligas metálicas para fundição de esculturas, no invento dos processos de reprodutibilidade de imagens, enfim, são inúmeros os exemplos – mas, nem por isso, os artistas costumam receber o reconhecimento como “pesquisadores”, e nem se fala em títulos e na inserção em pesquisas acadêmicas.

Mas já há entendimentos de que o debate sobre a fatura, o ensino e a busca pelo entendimento mais profundo “acompanha-se, desta forma, as grandes mudanças

ocorridas no século XX e limiar do século XXI, a necessidade de um questionamento dos criadores de artes plásticas acerca do sentido e do alcance da idéia de gênese e processo em seu próprio trabalho” (CAVALCANTI, 2005). Assim o “Processo” ganha *status* de “Pesquisa”, e a contemporaneidade instaura uma compreensão à criação de que o “fazer” é arte em um dos seus estágios, e que é possível gerar mecanismos que oportunizarão aprendizagem em praticamente toda a “vida” de uma obra, da concepção até a fruição com público em um futuro remoto.

A busca por compreender a importância de diálogos entre artistas e jovens professores de artes em formação nos trazem questões diversas: Seria possível estudar arte sem contato com artistas? E qual seria o papel possível de um artista contemporâneo em um ambiente de ensino superior? Quais poderiam ser atividades promotoras de aprendizagem? E às pesquisas artísticas? E às acadêmicas?

Quanto às ações do nosso artista, o objeto deste estudo, se desejou primordialmente compreender: **Como se configura a interface do artista-pesquisador-professor Renato Valle e a UFPE?**

Para tal, optou-se pela metodologia por meio de um levantamento de tais atividades, com a reunião da maior quantidade possível de informações sobre a trajetória do artista. O mapeamento dos pontos de interseção entre suas ações e a Universidade Federal de Pernambuco pode, por fim, subsidiar estudos e propostas na educação para as artes, ao fundamentar atividades para o ensino superior.

Assim se oportuniza:

1. Sistematizar e analisar a vasta documentação encontrada, identificando aquelas que ligavam o artista à Universidade;
2. Pontuar cada uma das ações identificadas, tomando-lhes dados para identificação de professores parceiros, alunos envolvidos, departamentos, atividades executadas, resultados obtidos, etc;
3. Lançar olhar crítico sobre os dados obtidos a fim de abarcar a maior quantidade de sentidos possíveis (artísticos, pedagógicos, técnicos, sociais, políticos, éticos, estéticos, etc. etc.);
4. Garantir a reunião de vasta gama de informação, na busca por pluralidade de opinião de fontes e do pensamento que arcabouça nossas falas;

5. Contribuir na produção de saberes para a graduação em licenciatura no ensino das artes;
6. Fomentar reflexões no campo de estudo ao fornecer literatura científica sobre o proceder artístico em contexto de ensino e pesquisa.
7. Servir de fonte para organização de acervos e exposições.
8. Formar público sobre o contemporâneo processo de criação em arte.

Como já citado anteriormente, este estudo é parte de uma extensa pesquisa sobre a carreira do artista Renato Valle, em mais de 40 anos de atividade profissional. O conteúdo multimídia levantado vem sendo reunido e, após edição, alimentará a construção do *website* oficial do artista. A priori uma etapa exploratória no acervo do artista foi realizada, afim de um estudo sobre o devir Renato Valle, sua história de vida e trajetória artística. Tratou-se de uma busca para uma definição preliminar do que ainda seria investigado mais profundamente e revisto adiante. Nesta fase de familiarização dos estudos foram feitos os levantamentos na bibliografia que cobrem a vida de Renato Valle e cerca duas centenas de obras foram catalogadas com suas fichas-técnicas, identificadas por imagem e feito o registro do “currículo da obra”. Também foram resgatadas entrevistas e matérias veiculadas em jornais e sites – mais de uma centena e meia de jornais impressos foram selecionados, recortados, organizados e digitalizados. Os acervos físico e digital de Valle foram as principais fontes de pesquisa, o material vem sendo organizado e catalogado. Dados extraídos são mapeados e sistematizados, o que nos permite acessar os documentos mais relevantes e pertinentes aos infinitos recortes que se queira focar.

A trajetória, através da pesquisa particular para o site do artista, está sendo revisitada e novos marcos são posicionados nesta caminhada de vasta obra e celebrado apuro técnico. E por mais que as tais “obras de apuro técnico” sejam celebradas (e devem ser!), a investigação, ainda na fase de familiarização, deixava à mostra sua pegada de professor, no caminho já consagrado do artista. A fase exploratória cumpriu seu papel quando municiou a concepção de fases seguintes, com a existência e o entendimento de outras narrativas possíveis: Os indexes davam conta de um pesquisador e professor integrados à notória e consagrada história de artista. Esta é a história a ser contada, entra tantas outras a serem narradas adiante.

Lançar luzes ao passado, por vezes, nos dão a oportunidade de vermos mecanismos que possibilitaram nossa relevância um dia. E sim, há o que celebrar! A Universidade Federal de Pernambuco tem sido um ator de peso no contexto cultural e artístico – é enorme a contribuição à produção intelectual e formação profissional na área, e, em particular, ao artista Renato Valle. Veremos, com felicidade, momentos em que se deram construções efetivamente sólidas na trajetória do artista. Através de seu pessoal, dos equipamentos culturais, do seu acervo e alunos, enfim, da sua importância institucional, a Universidade, pública e gratuita (e que assim perpetua-se) foi fundamental na concretização da legitimação de uma brilhante carreira nas artes plásticas, ainda em atividade.

A seguir teremos, por meios fenomenológicos e descritivos, o resultado decorrente da etapa exploratória e das complementares a esta. Talvez possa soar, ao primeiro contato, por demais elogioso, um texto do tipo “chapa-branca”. Porém, incautos, atentem-se que: o tom de celebração deste escriba sempre trará consigo a crítica. Pois, ao olharmos o passado, somos facilmente tentados a compará-lo ao presente e aí, não podemos deixar de notar o contraste entre nós antes e nossa atual situação.

O texto se dá na comoção e sob o ponto de vista de um Trabalho de Conclusão de Curso. Teceremos comentários às nossas práticas atuais – por vezes de maneira subliminar – e das infinitas possibilidades do que pudermos ser, e que, hoje, já estamos muito longe de termos sido. Veremos ter acontecido o que já fomos, há pouco tempo atrás, e sabemos, desde já, o que não realizamos e o que somos agora: formações incompletas e frustradas. E sim, já fomos relevantes!

1. A formação, do início do percurso, do artista-professor.

Na Boa Vista, bairro de classe média no centro do Recife, nasceu Renato Jorge Valle em 1958. Em meados dos anos 1970, os irmãos e Renato, então um garoto na casa dos 16 anos, recebem amigos em casa para brincar com tinta nanquim e papéis. Tempos depois, a senhora Creuza Pinto, uma *tia afetiva*, vê alguns desenhos a bico de pena sobre a mesa da família Valle e reconhece valor no que tem em mãos. Após dois anos de dedicação autodidata, em 1978, Valle reúne um grupo de interessados e passam a ter aulas com o artista Francisco Neves³ no Clube Alemão de Pernambuco, no bairro do Parnamirim, Zona Norte do Recife – um curso livre de artes, com técnicas de iniciação, de desenho com carvão e com grafite e monotipia, etc. Entre os alunos: a *tia* Creuza Pinto, que na juventude havia sido artista amadora e retoma o interesse através de Renato Valle. Aí “começou a trabalhar com carvão e a passar horas desenhando, observando e estudando os detalhes que a luz pode dar aos objetos, dando a sensação volumétrica nas formas” (MONTEIRO, 2008).

Figura 1 – Desenho à bico de Pena



Figura 1 - **Sem Título** (1976), bico de pena sobre papel. Fonte: Renato Valle.

³ Desenhista, gravador, pintor e escultor, nascido em Campina Grande-PB, 1949, radicado no Recife-PE.

Figura 2 – Desenho à bico de Pena

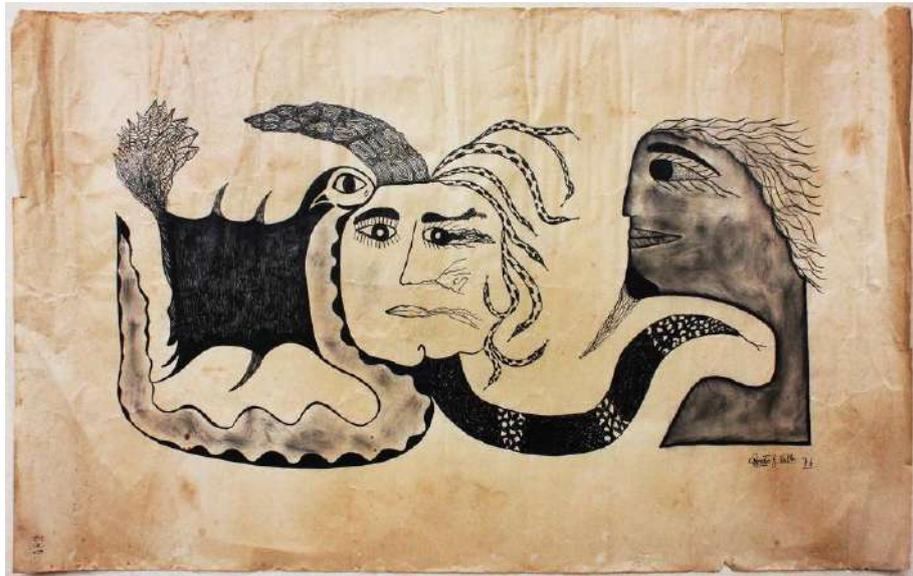


Figura 2 - **Sem Título** (1976), bico de pena sobre papel. Fonte: Renato Valle.

A historiadora Joana D’Arc de Souza Lima afirma que à época, no Recife, “a geração mais jovem circulava em alguns centros de formação oficializados e não oficializados pelo poder público” (LIMA, 2011, p. 230). O ano de 1979 marca a tomada de decisão para dedicação exclusiva de uma vida às artes, neste sentido Renato Valle procura ateliês de artistas já estabelecidos em busca de formação técnica. No bairro de Sto. Antônio, na Rua Camboa do Carmo, Valle cursou desenho com o já consagrado Pierre Chalita. No ano seguinte, com o então jovem professor Fernando Lúcio, estudou desenho e pintura, no ateliê do professor, no bairro das Graças, número 107 da Rua das Pernambucanas (VALLE, 2020). Chalita e Fernando Lúcio foram alunos da Escola de Belas Artes (EBA) e eram respectivamente Professor do Atelier 3 de Pintura da Escola de Arte e Professor da Licenciatura em Artes Plásticas da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), no curso de Licenciatura Curta em Educação Artística, para formação de “professores polivalentes para o ensino de artes nas escolas (teatro, música, dança e plásticas)” (LIMA, 2016, p. 131). Duas gerações diferentes de egressos da EBA, agora colegas da Universidade e que, nos espaços pessoais de trabalho, em esquema não-formal, contribuíam à formação independente e autônoma de jovens artistas.

Figura 3 – Desenho à bico de Pena



Figura 3 - *Sem Título* (1979), bico de pena sobre papel. Fonte: Renato Valle.

De acordo com o próprio Renato Valle, ele se tornou “um obcecado pelos desenhos de observação, desenhando tudo o que via, desde objetos simples a pessoas distraídas que habitavam seu cotidiano” (VALLE, 2008, *apud* MONTEIRO, 2008). A princípio, o curso de Licenciatura em Educação Artística da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) não foi uma opção para Renato Valle. O campo da educação formal possuía “uma estrutura curricular muito conservadora e com um corpo docente formado majoritariamente por professores oriundos da Escola de Belas Artes, criada em 1932” (LIMA, 2011, p. 240).

Ainda em 1979 faz sua estreia no *XXXII Salão Oficial de Arte*, no MEPE – Museu do Estado de Pernambuco, no Recife e no *VII Salão dos Novos*, Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, MAC-Olinda. Então passa a frequentar “a cena artística em Recife nos anos 1980. (...) era efervescente, se pintava e se produzia muito, e também havia muitos salões de arte” (AROUCHA, 2016 *apud* LIMA, 2016). E seguiu o caminho dos artistas em início de carreira: frequentou com suas obras os salões do estado e Brasil afora (muitas vezes premiado) e vai se firmar no cenário artístico local com as individuais *Pinturas 86* e *Pinturas 89*, ambas na Galeria Officina⁴.

⁴ Galeria de arte, na Boa Vista, bairro central do Recife, dos irmãos e marchands Bernardo e Elias Dimenstein. Na década de 1980 foi uma importante plataforma de inserção de jovens artistas na profissão.

Figura 4 – Desenho à bico de Pena



Figura 4 - **Sem Título** (1980), bico de pena sobre papel. Fonte: Renato Valle.

Os anos 1980 trarão afirmação e ampliação. Há definição em como o artista se apresentava – de Renato “Jorge” Valle a uma versão abreviada do segundo nome “Jorge” viraria “J.”, até a versão adotada: Renato Valle. Mas, além da assinatura e junto à afirmação profissional, o artista amplia, nos campos da história e teoria-crítica, seus interesses e atuação em arte. O artista buscou formação ligada à reflexão das práticas artísticas e socioculturais, entre outros exemplos, quando em 1983 frequentou o *Curso Arte, Cultura e Sociedade* do pesquisador e professor Sebastião Vila Nova, na Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj).

Cinco anos depois Renato faria de sua incursão na teoria – pondo em prática um projeto editorial coletivo – o tabloide *Edição de Arte*:

O Edição de Arte consolida uma iniciativa de artistas no campo da produção editorial inédita no Recife daquela década, revelando uma insatisfação por parte dos artistas com os meios de divulgação e reflexão nas artes plásticas. Assim, seu maior mérito foi ser um canal informativo e aglutinador de notícias e reflexões do métier. (...) A iniciativa vinha responder à necessidade de sistematizar a crítica de arte, a começar por informar as relações existentes, as produções e as dinâmicas desenvolvidas no Recife (LIMA, 2011, p. 172).

Junto ao artista e grande amigo da vida Gil Vicente, a socióloga Laura Buarque, a jornalista Andrea Moreira e Flávio Gadelha, outro jovem artista, entre os anos de 1988 e 89, formou o coletivo editorial que circulou em dez números sob o nome de *Edição de Arte*, sempre esgotadas – a primeira edição teve tiragem de cinco mil exemplares. Ali se publicaram críticas, análises e a resenha e agenda cultural das artes visuais: “O projeto era informar, divulgar e discutir o circuito local – fonte, porém, inexplicavelmente pobre de referências nesse sentido” afirmava o editorial do Nº 01 (*Edição de Arte*, 1988, p. 2 *apud* LIMA, 2011, p. 172).

O percurso formativo que Renato Valle se colocou a trilhar desde o início foi por uma escolha não-formal de aprendizagem. Se dando por aproximação junto àqueles artistas que se propunham professores, um sem e dois com formação acadêmica. Alguns destes mantinham atividade docente na UFPE, inclusive na formação de professores que iriam atuar no ensino de artes da rede formal de educação.

Figura 5 – Desenho à bico de Pena



Figura 5 - **Sem Título** (1985), bico de pena sobre papel. Fonte: Renato Valle.

Figura 6 – Desenho à bico de Pena

Figura 6 - **Sem Título** (1985), bico de pena sobre papel. Fonte: Renato Valle.

Outros tantos “Espaços de formação, produção e exibição das artes visuais foram marcantes para **formar e inserir uma nova geração de artistas** (a chamada Geração 80 do Recife) no campo das artes visuais” (LIMA, 2016, p. 172, grifo da autora). Renato Valle, na década final do século XX, em mais uma busca – a da gravura – passa a integrar dois espaços seminais da trajetória de uma infinidade de artistas: a Oficina Guaianases de Gravura em Olinda e o curso de extensão de José de Barros, na Universidade Federal de Pernambuco.

2. Ensino em gravura

José de Barros de Andrade Dias foi desenhista, pintor e gravador recifense, “foi uma referência importante como o “artista-professor”, que se arrojava em experiências inusitadas com materiais diversos, nada usuais na época” (LIMA, 2016, p.125), apesar de sua rigorosa formação acadêmica pela Escola de Belas Artes. Ele coordenou os Ateliês de Gravura em Metal e de Pintura e dava conta destas disciplinas para a Licenciatura em Educação Artística por todo o período em que atuou como docente na Universidade Federal de Pernambuco – desde a criação do curso em 1977, em formação de professores para atuação no ensino formal de artes.

No campus da UFPE, na Várzea, haviam os “cursos de extensão em gravura sob a orientação do professor e artista plástico José de Barros” (PEDROSA, 2012, p. 47). Que contavam com a estrutura física dos ateliês, no (CAC) Centro de Artes e Comunicação, mas sem restrição de público ao circuito da comunidade acadêmica. Esta proposta de extensão universitária no “Atelier de Zé de Barros” era frequentada por um público em formação, a se especializar em atividades correlatas à arte – arquitetos, designers e muitos (muitos) dos promissores artistas em vias de profissionalização à época, exatamente o perfil de Renato Valle.

O diferencial também estava em que José de Barros oferecia um curso de extensão aberto a todos os interessados, inclusive os que não eram do meio acadêmico, o que possibilitou a muitos jovens artistas frequentarem suas aulas sem ser alunos da instituição. Entre eles, seguramente estiveram Alexandre Nóbrega, Aurélio Velho, Dantas Suassuna, Flávio Emanuel, Joelson Gomes, José Patrício, José Paulo, Marcelo Silveira, Maurício Castro, Maurício Silva, Oriana Duarte, Paulo Meira, Pérside Omena, Rinaldo Silva, Renato Vale (sic) e Gil Vicente – os dois últimos no início dos anos 1990 –, entre outros. (LIMA, 2016, p. 137).

A excelência em gravura, a atmosfera atraíram Renato Valle para que, durante o biênio 1990-91, fosse investigar as técnicas da xilogravura⁵, cologravura⁶ e da

⁵ Impresso por matriz de madeira, que é talhada em sulcos por instrumentos de metal.

⁶ Impressões a partir de texturas e formas diversas por materiais como rendas, lixas, areia, folhas secas, etc.

gravura em metal⁷ no Campus da UFPE. O ateliê em si e o próprio José de Barros representavam “além de uma sólida formação e aprendizado de técnicas da pintura, do desenho e da gravura em metal, que ele era exemplar” (LIMA, 2016, p. 125). O objetivo então era a aprendizagem para aproximar-se do domínio técnico na elaboração e gravação das matrizes e da qualidade das impressões de Barros. E ali viveu a concepção de Zé de Barros, a de que arte é “o lugar, por excelência, em que se exerce a força de criação” (LIMA, 2016, p. 125).

Figura 7 – Xilogravura

Figura 8 – Gravura em metal - maneira negra

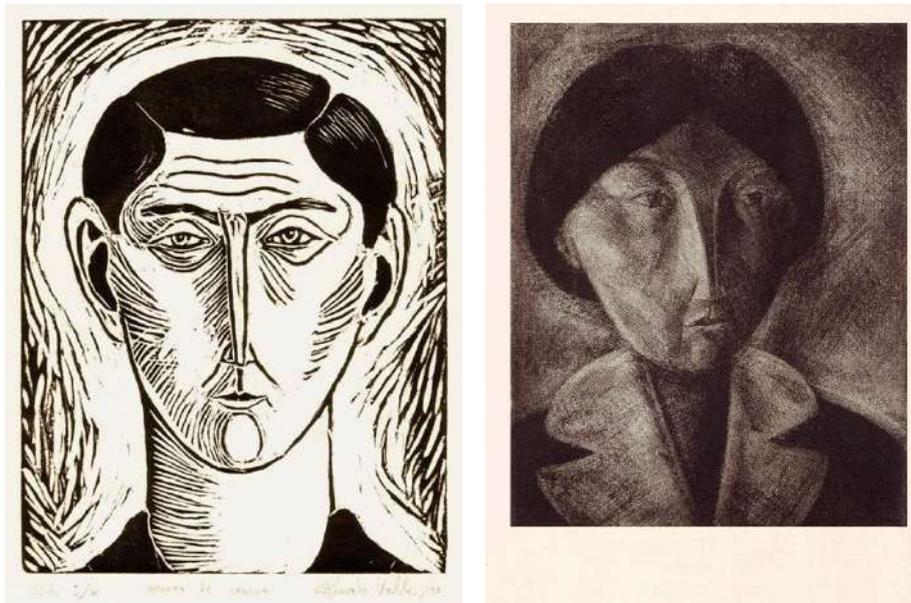


Figura 7 - **Sem Título** (1990), Xilogravura. Fonte: Renato Valle.

Figura 8 - **Sem Título** (1990), Gravura em metal - maneira negra. Fonte: Renato Valle.

Afora o saber fazer artístico, a experiência forjou em Valle os aspectos iniciais do dever educador. Renato Valle trouxesse para si práticas certamente vividas junto a Barros, quando este “primava pelo rigor formal – saber fazer – mas ensinava que a arte era um exercício de liberdade, de experimentação” (LIMA, 2016, p. 135).

⁷ Sulcos em placas metálicas (cobre a princípio) feitos por instrumento perfurante ou produtos químicos.

Entre os artistas da Época, se estavam interessados em ampliar ou mesmo a iniciar conhecimento sobre gravura, “alguns desses lugares se destacam pela sua força formativa e aparece nas narrativas das memórias dos mais artistas jovens, exemplos, a Oficina Guaianases de Gravura, o Ateliê do artista José de Barros e o curso de extensão oferecido por ele na UFPE” (LIMA, 2016, p. 131). Alguns alunos do Ateliê de Gravura da UFPE também buscavam a oportunidade de produzir em outros espaços de formação as técnicas não oferecidas na Universidade – a litogravura, por exemplo. Renato Valle não era aluno regular no ensino superior e fez o mesmo caminho que muitos da sua geração fizeram. O seu caso foram dois anos, 1990 e 91, no campus da Federal, com José de Barros. E, simultaneamente, se inicia noutra das mais emblemáticas referências da gravura no Brasil, a Oficina Guaianases de Gravura, em Olinda-PE, nesta ficou por mais tempo, até o fim, em 1995.

Figura 9 – Gravura em metal - água forte

Figura 10 – Gravura em metal - água tinta e água forte



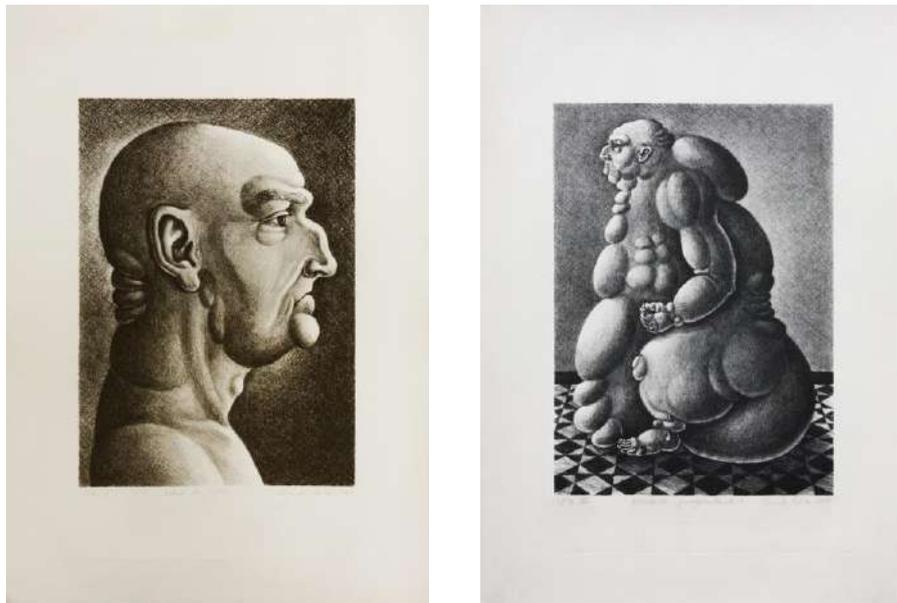
Figura 9 – **Lembranças da Alemanha** (1990), Gravura em metal - Água forte. Fonte: Renato Valle.

Figura 10 – **Dormindo como um gato de armazém** (1990), Gravura em metal - água tinta e água forte. Fonte: Renato Valle.

A **Oficina Guaianases de Gravura** surge por ação de João Câmara e Delano, ambos artistas polivalentes, pintores, desenhistas e gravadores. João Câmara Filho,

nasceu em João Pessoa, Paraíba, no ano de 1944, e se inicia nas artes através do curso livre da Escola de Belas Artes da UFPE. Depois, passou também pela EBA de Salvador no que, além de artista “de mão cheia”, se revelou um grande articulador de sua geração, além de crítico e professor de arte (GASPAR, 2018). Seu amigo e parceiro, Delano⁸ é de Buíque, agreste Pernambucano, nasceu em 1945. Em 1961 Delano frequenta o Movimento de Cultura Popular⁹ (MCP) onde terá aulas com Abelardo da Hora, José Claudio e Wellington Virgolino, artistas referenciais da arte moderna no estado. Meia década depois passa a integrar o coletivo Ateliê +10, em Olinda, onde vem a falecer no ano de 2010 (GASPAR, 2011)

Figuras 11 e 12 – Litogravuras



Figuras 11 e 12 - **Sem Título** (1993), Litogravura. Fonte: Renato Valle.

Em 1974, as pequenas gráficas dos fundos de quintais no Recife estavam fechando devido à modernização dos parques gráficos da região. Câmara e Delano adquirem algumas pedras e prensas litográficas, arregimentam e formam uma associação com outros artistas para estudo e produção da litogravura, “praticamente nenhum outro espaço de formação ou ateliê de artista ou de grupos disponibilizava

⁸ Franklin Delano de França e Silva

⁹ Movimento de ação comunitária entre estudantes, artistas e intelectuais pela educação popular, a partir de uma pluralidade de perspectivas, com ênfase na cultura popular, além de formar uma consciência política e social nos trabalhadores, preparando-os para uma efetiva participação na vida política do País. (GASPAR, 2009)

equipamentos tão sofisticados” (LIMA, 2011, p. 233). Aquela foi a oportunidade que “potencializou o trabalho individual de muitos artistas e aproximou jovens desse fazer e dessa prática, além de inserir os mais jovens no circuito das artes plásticas da época” (LIMA, 2011, p. 232). A Oficina Guaianases de Gravura (OGG) imprimiu álbuns e coleções de gravuras – tudo entre colaborações e muita troca por parte da alta rotatividade e diversidade de frequentadores. Este ambiente foi pautado pela produção das litogravuras e calcado nas relações pessoais e para muitos representou uma “grande escola”, como registra Joana d’Arc Lima (LIMA, 2011, p. 232).

Renato Valle se fez gravurista entre o ateliê de José de Barros e a Guaianases, onde travou contato com a prática em todas as vertentes – estes dois “equipamentos” de alta excelência na formação artística: O primeiro, uma sala de aula da Universidade e parte ateliê artístico; O segundo, um ateliê coletivo de gravura e formação alternativa e/ou complementar à UFPE. Apesar de não restrito, trata-se de um circuito de pessoas na cidade que costumavam pertencer aos dois universos, o próprio José de Barros foi artista da Guaianases, muitos outros professores e alunos universitários também. Neste contexto híbrido de fios das realidades formais e não-formais que se enredam, o conceito de *ensinagem* – originalmente formulado sobre a formação na graduação (ANASTASIOU, 2015, p.20) – nos serve como significação possível de uma “situação de ensino da qual necessariamente decorra a aprendizagem, sendo a parceria entre professor e alunos a condição fundamental para o enfrentamento do conhecimento” (ANASTASIOU, 2015, p.20). Compreendendo-se que o conhecimento está em processo e todos terminam por contribuir, cada qual em suas possibilidades, ao que está, momentaneamente, conhecido. A *ensinagem* está presente na seriedade ética com que ambos, professores e alunos, respeitam e celebram o contrato pedagógico – na busca por metodologias dialéticas que tornam mais e mais complexas a formação das sínteses e possibilitem a compreensão dos mecanismos de inserção e interação com o mundo. Também faz parte de um processo de *ensinagem* a formação continuada dos entes envolvidos (professores e alunos) e que tal formação se dê maneira colegiada, em valorização do ser político e atuante (ANASTASIOU, 2015, p.40-41).

O proceder pedagógico de Renato Valle empenhado à gravura propôs um repertório de uma fatura construída em cadeia de experiências. A formação neste período contou com dois anos da pedagogia “Zedebarriana” (LIMA, 2016, 131, grifo

original) – no coração do formalismo, a Universidade Federal de Pernambuco, de um Brasil à pleno golpe civil-militar, o artista e professor José de Barros instaurava um contexto pedagógico não-formal de “irreverência estética e experimental (...) um grupo de amigos que compartilhavam amizade, afinidades nos fazeres e linguagens artísticas” (LIMA, 2016, p. 132). A este respeito, mais uma vez, nos fala a *ensinagem* que “o *sabor* é percebido pelos estudantes quando o docente ensina determinada área que também *saboreia*, na lida cotidiana profissional e /ou na pesquisa, e a socializa com seus parceiros na sala de aula” (ANASTASIOU, 2015, p.20, grifo original).

Na companhia de José de Barros ou nas dependências da Guaianases, a construção do conhecimento se deu menos por métodos e didática e mais por “contágio” entre os artistas passantes. Através das conversas e na socialização dos experimentos, as novas gerações de gravuristas criaram suas aprendizagens atitudinais e outras repercussões no devir artista, além do esperado saber procedimental. A vontade pelo ensino, porque não?

Figura 13 – Litogravura

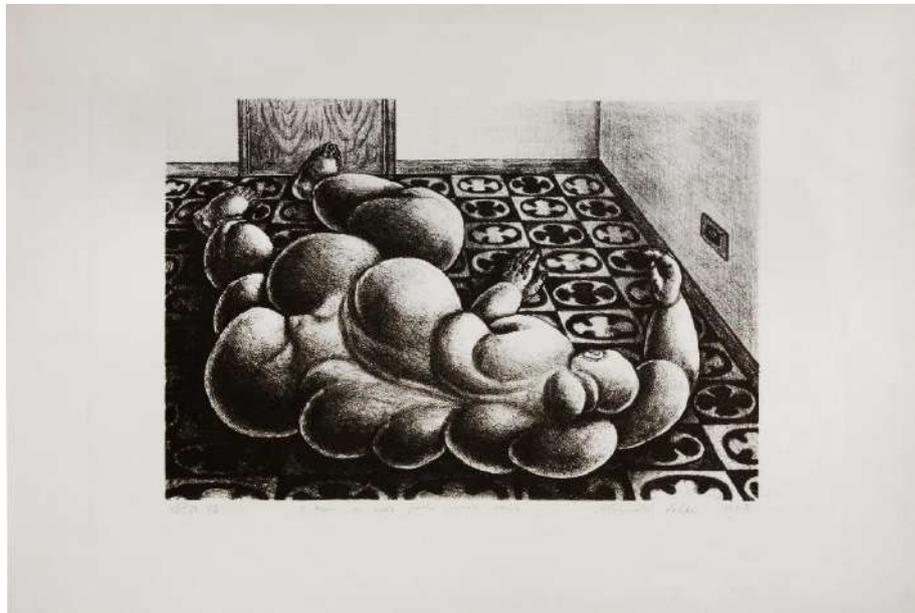


Figura 13 - *Sem Título* (1993), Litogravura. Fonte: Renato Valle.

A formação do gravurista na Oficina Guaianases se dava sem o papel do professor ou mestre – “seu funcionamento era bastante simples e aberto” (LIMA, 2011,

p. 232); era em um aprender-fazer profundamente informal (e, eventualmente, atividades não-formais eram ofertadas). Na Guaianases a relação do *aprender* e do *gostar* era mais explícito, era o estratagema para cooptação de novos associados e, por consequência, da preservação da litogravura enquanto técnica. Ali foi fundamental “o aspecto do saber referente ao gosto ou sabor, do latim *sapere* – ter gosto. Na ensinagem, o processo de ensinar e aprender exige um clima de trabalho tal que se possa saborear o conhecimento em questão” (ANASTASIOU, 2015, p.20, grifo original).

Foi tempo de aprendizagem no saber empírico, baseado na experimentação da linguagem, no experimentalismo estético, entremeada por outro tipo de afeto, também de amizade e construída no compadrio e no sentido da camaradagem e nos sabores de um vício do bom: “A gente até dizia que era uma espécie de droga, no bom sentido. Que a gente dava a primeira, e depois cada um ficava viciado por conta própria” (VIANA, 2010 apud LIMA, 2011, p. 232). Na Oficina Guaianases de Gravura foi um ambiente de educação informal e cotidiana, com cursos e oficinas, mostras e na organização de exposições país afora. Um coletivo de gerações, em que artistas em sociedade sem fins lucrativos se sucederam por duas décadas democraticamente.

A “diretoria eleita pelos sócios em assembleia” (LIMA, 2011, p. 232), em 1993, presidida por Guilherme Cunha Lima¹⁰ contava com Beth Gouveia¹¹, Edna Cunha Lima¹², Fernando Lins¹³ e Renato Valle, alçado ao cargo de Diretor-técnico. Assumiram uma situação administrativa e financeira para lá de preocupante. Mas “de mangas arregaçadas, trabalhando na reorganização do acervo (milhares de trabalhos) e na programação de cursos e incentivo ao laboratório” (GÓES, 1993, D1). Mas, por um tempo, a gestão consegue equilibrar as contas, repactuar as relações trabalhistas, indenizando impressores e sanando outras dívidas com a venda de maquinários sem uso. Em 1993 havia várias opções formativas ligadas à litogravura, sempre oferecidas aos sábados “aulas com Armando (impressão), Marisa Varella (técnicas de desenho e impressão) e Maria Rita Mafra (história da gravura)” (GÓES, 1993, D1).

¹⁰ Professor da UFPE, projetou a implantação do curso de Desenho Industrial.

¹¹ Colega de Renato Valle no curso de desenho de Fernando Lúcio, hoje Doutora em Artes e Professora na UFPE.

¹² Professora da Universidade à época com pesquisas sobre o acervo da OGG.

¹³ Artista Plástico, professor no Curso de Licenciatura em Artes Plásticas da UFPE.

Este ano de 1993 marcaria a gravura pernambucana com o falecimento do Prof. José de Barros. Por conta de sua morte, na UFPE “as disciplinas de gravura no Curso de Licenciatura em Educação Artística” (Oficinas de Gravura I e II) “foram assumidas pela Prof.^a Tereza Carmen Diniz e pelo Prof. Sebastião Gomes Pedrosa” (PEDROSA, 2012, p. 49) e, por dois anos, os Cursos de Extensão em Gravura ficaram suspensos.

Dois epicentros da produção gráfica do Brasil, dos mais importantes na região, estavam praticamente estagnados. Pois, a aparente redenção da Guaianases prometia, mas não vingou – o ano de 1994 foi “de recesso por dificuldades de naturezas diversas” (PEDROSA, 2012, p. 49). Mundo afora, a produção de gravura e o fôlego com a prática artística se renovavam. Desde o pós-guerra, os interesses na linguagem haviam se ampliado. Os Estados Unidos e alguns países europeus, através das “universidades e departamentos de arte investiram em seus ateliês de gravura (...), haja vista a criação da Oficina Litográfica Tamarind, na Universidade do Novo México, na Califórnia” (PEDROSA, 2012, p. 57). Foi desde o contexto local, de certo marasmo e inércia, que, no mês de agosto, Renato foi participar do workshop *Processo de Impressão sem Água* nas Oficinas do Museu da Gravura Cidade de Curitiba, por Bernadette Panek, gravurista e diretora do museu paranaense. Esta técnica a seco foi desenvolvida na Califórnia pelo *Tamarind Institute*. O centro de pesquisa costuma, até hoje, ter artistas residentes que recebem bolsas para estudos das técnicas desenvolvidas.

Bernadette Panek estudou a técnica *in loco*, “foi convidada, juntamente com Iran do Espírito Santo, selecionado através de concurso nacional, para participar de um estágio no Tamarind” (DEVON, 1995, p. 2). Depois teve a missão de difundir o que aprendeu, “(...) e trouxe outros artistas e impressores brasileiros a Curitiba, a fim de travarem conhecimento com técnicas especiais de impressão” (DEVON, 1995, p. 2): Renato Valle - artista de Recife; Nelsindo da Rosa - impressor de Porto Alegre; Lourenço Duarte - impressor de Curitiba; Dulce Osinski - artista de Curitiba; Luiz Armando Bagolin - artista de São Paulo; Armando Mattos - artista do Rio de Janeiro. Estes artistas, incluindo Panek e Iran do Espírito Santo, mais Cláudio Mubarac e Alex Cerveny participaram do **Projeto Tamarind** através de oficinas e com uma exposição de suas gravuras, que circulou entre São Paulo (MAC-USP), Espaço Cultural Bandepe (Recife), Rio de Janeiro (Galeria da E.A.V. do Parque Lage) e Atelier Livre de Porto

Alegre. A diretora do *Tamarind Institute* Marjorie Davon escreveu no catálogo da mostra:

O Museu da Gravura Cidade de Curitiba documentou nossa colaboração através de uma exposição que levou o nome de "Projeto Tamarind" e trouxe outros artistas e impressores brasileiros a Curitiba, a fim de travarem conhecimento com técnicas especiais de impressão (...). Esta exposição, que ora percorre o Brasil [sic], mostra o excelente resultado do trabalho conjunto. E, ao difundir as virtudes das novas técnicas, vai incorporando em cada passagem a criatividade de artistas e impressores brasileiros que, esperamos, possam fazer rodar as prensas numa atividade contínua e dinâmica (DEVON, 1995, p. 2).

Figura 14 – Litogravura à seco

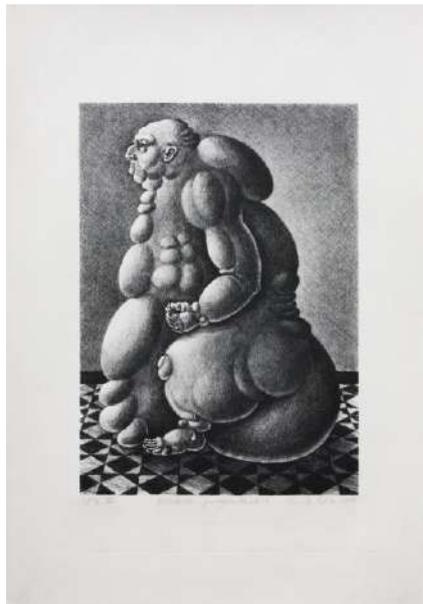


Figura 14 – *Dilatação perespiritual* (1994), Litogravura à seco. Fonte: Renato Valle.

Entre a ida a Curitiba em agosto de 1994 e abril do ano seguinte, quando passa pelo Recife a circulação do *Projeto Tamarind*, a “Oficina Guaianases de Gravura não é mais aquela. Depois de amargar 15 anos de penúria, de uma situação instável de fecha ou não fecha, ela está em processo de estabilização” (MATOS, 1995). No início de 1995, entre janeiro e fevereiro, “em assembléia geral com todos os membros convocados por edital, a Guianases [sic] foi dissolvida, passando sua gerência ao

Departamento de Teoria da Arte da UFPE” (PEDROSA, 2006). A última gestão de direção, eleita em 1993, junto com João Câmara (sócio fundador) doou à Universidade não somente “o acervo. As 2.100 provas do artista e os 15 álbuns feitos por gente como Aprígio e Frederico, Gil Vicente, Zé de Barros, José Patrício, Liliane Dardot, Luciano Pinheiro, Maria Tomaselli, Maurício Silva e Petrônio Cunha” (MATOS, 1995). Com este gesto acabaram “formando a Coleção Histórica da Oficina Guaianases de Gravura disponibilizadas na Biblioteca Joaquim Cardoso (BJC) da Universidade Federal de Pernambuco” (OTERO *et al*, 2010, p. 02). Também foram doadas à UFPE mais de 2000 itens da documentação burocrática da Oficina, as “prensas e cerca de 700 pedras litográficas (...) criando o Laboratório Oficina Guaianases de Gravura (LOGG)” (MACEDO *et al*, 2018, p. 297).

Em sua nova instalação a oficina se ampliou, adaptando-se à estrutura acadêmica universitária, mas sem perder seu caráter experimental e de abertura às diversas manifestações e tendências estéticas, sem perder de vista os apelos da contemporaneidade (PEDROSA, 2012, p.52).

A incubação de uma pela outra trouxe novas perspectivas de atuação para ambas as instituições e para as pessoas envolvidas. Renato Valle, por exemplo, passa a frequentar novamente o Campus da UFPE, o que não era usual desde o período do Ateliê de José de Barros, no início da década de 1990, quando buscava novas técnicas e conhecimentos. Pouco mais de cinco anos se passaram e agora, o artista aporta na UFPE amadurecido profissionalmente, com passagem de diretor técnico da OGG no currículo. Notadamente há uma evolução no tipo de relação e no papel que Valle passa a desempenhar na Universidade, onde passou a criar e propor ações relevantes acerca do ensino/aprendizagem da arte da gravura. Neste significativo alinhamento, três fatos foram marcos de relevâncias:

- 1) **Hélio Soares dos Santos** torna-se impressor do novo LOGG. Mestre Hélio foi fundador junto a João Câmara e Delano, sendo um dos impressores¹⁴

¹⁴ O outro foi Alberto Souza Barros.

primordiais da lendária Oficina Guaianases de Gravura. “No laboratório, ele fez a higienização de todo o material e passou a orientar os alunos de vários cursos, entre eles, de Artes Plásticas e Licenciatura em Educação Artística” (MACEDO, 2018, p. 297). Mestre Hélio, raro impressor, permaneceu desde o início e por muitos anos à frente do seu ateliê de litogravura no Centro de Artes e Comunicação - CAC, mantendo a técnica viva, em atividade, até seu falecimento em 2020.

- 2) "**José de Barros: Litografias da Série Impressões Amazônicas**": este “evento marca a primeira exposição desde que a Oficina foi adquirida pela UFPE, além dos vinte anos de atividade do Centro de Artes e Comunicação da UFPE” (GUAIANASES, 1995). Com curadoria de Renato Valle e Sebastião Pedrosa, 23 gravuras do artista que passaram a fazer parte do acervo da nova LOGG foram expostas, entre setembro e outubro de 1995, na Galeria Vicente do Rego Monteiro da Fundaj – Fundação Joaquim Nabuco, no Recife.

- 3) “**Projeto Tamarind**” em abril de 1995, o programa incluía um workshop de gravura a seco no LOGG para profissionais (artistas e impressores), uma conversa na Fundaj e uma exposição no Espaço Cultural do Bandepe com obras de Renato Valle, Dulce Osinski, Luiz Armando Bagolin, Armando Mattos, com as litogravuras a seco desenvolvidas nas Oficinas do Museu da Gravura de Curitiba, no ano anterior, e ainda Iran do Espírito Santo, Cláudio Mubarac e Alex Cervený. Além de Bernadette Panek, “realizando workshop para divulgação da técnica entre os gravadores locais. Foram convidados especialistas da Paraíba, Bahia e Ceará, para que outros centros de produção conheçam e adotem” (GRAVURAS, 1995).

O contato com o *Tamarind Institute* decerto que influenciou a decisão de dissolução da OGG, condicionada à imediata transformação em LOGG. As atividades propostas e o perfil idealizado para o novo laboratório de litogravura que surgia é muito semelhante à forma como se auto define o instituto estadunidense: “um centro, sem fins lucrativos, de colaboração em gravura, dedicado à pesquisa, educação e projetos

de criação artística em litografia”¹⁵. O que a história do LOGG registrou também corrobora com a ideia de influência direta do Tamarind na gênese desta nova fase para a Guaianases.

A arte educadora Ane Mae Barbosa escreveu para uma edição dedicada ao Nordeste brasileiro, da revista Estudos Avançados da USP, um texto que tentou dar conta do panorama da arte contemporânea na região, no ano de 1997. Quando cita a Guaianases já situa a nova realidade junto à UFPE e faz a seguinte comparação:

O mesmo olhar plural tem presidido as atividades da melhor escola contemporânea de artistas do Nordeste, a *Oficina Guaianazes* [sic], que espero continue plural agora que foi incorporada à Universidade Federal de Pernambuco. Em termos de pluralismo, a *Oficina Guaianazes* [sic] corresponde, para o Nordeste, ao que significou para o Sul dos Estados Unidos o *Grupo Tamarind*, hoje funcionando também em uma Universidade, a de New Mexico, em Albuquerque. (BARBOSA, 1997, p. 245).

Adriana Dória Matos, jornalista do Jornal do Commercio, também faz uma referência quanto ao formato e perfil do *Tamarind* em analogia ao LOGG. Sobre isto, na época, ela escreveu que “na verdade, a decisão segue o exemplo das demais oficinas de gravura existentes no país e fora dele, como é o caso da bem-sucedida Tamarindo, que funciona sob a estrutura da Universidade do Novo México, nos Estados Unidos” (MATOS, 1995).

Em 21 anos de existência, sendo 15 de penúria – a vasta experiência em passar “perrengues”, tão comuns às instituições culturais de Pernambuco quanto aos artistas que as orbitam, vinha paralisando as atividades da Guaianases. A busca por um novo formato de funcionamento que pudesse garantir a sobrevivência da Oficina já vinha desde 1993, um ano antes da aproximação com o *Tamarind Institute*. A primeira ideia seria a de se engajar a OGG em um projeto do Instituto de Arte Contemporânea que estava se criando em Olinda. “Em parceria, a Guaianazes [sic] entraria como entidade

¹⁵ “*Tamarind Institute is a non-profit center for collaborative printmaking, dedicated to research, education, and creative projects in fine art lithography*”. Retirado de: <https://tamarind.unm.edu/about/history/> em 24 nov. 2020 (tradução do autor).

de apoio ao Instituto, programado para atuar com atividades de ensino, pesquisa e extensão” (GOES, 1993, D1).

O projeto foi abraçado pela Fundação de Cultura da cidade patrimônio Histórico e pela Universidade Federal de Pernambuco, que pretende instalar em Olinda uma espécie de campus avançado, para o ensino de Educação Artística, principalmente a nível de bacharelado (GOUVEIA, 1993, *apud* GOES, 1993, D1).

Para firmar este convênio com a Prefeitura de Olinda, que previa o novo equipamento cultural para 1995, o Reitor Éfrem Maranhão buscou assessoria em professores da casa e um artista. Na comissão montada, a Oficina Guaianases estava significativamente representada: Renato Valle, Edna Cunha Lima e Guilherme Cunha Lima – dois professores da UFPE e “o artista plástico convidado” (os três foram membros da que findou por ser a última gestão da OGG). Junto a demais docentes da Universidade, eram todos colegas da comissão que discutia a viabilidade e o formato do que viria a ser o IAC – Instituto de Arte Contemporânea da UFPE.

Uma comissão, então, é nomeada pelo reitor com expressivo peso de professores do Departamento de Teoria da Arte: Edna Cunha Lima, Guilherme Cunha Lima, Helena Pedra, João Denys Araújo, Sebastião Pedrosa, Célia Maranhão (diretora do Centro de Artes e Comunicação) e o artista plástico convidado Renato Valle, com a finalidade de um estudo preliminar de viabilidade da parceria no projeto, depois denominado IAC – Instituto de Arte Contemporânea (MEMORIAL IAC, 2005).

Mas, como se sabe: A OGG virou LOGG, vinculado ao Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística; o bacharelado de Artes na Universidade só veio a se tornar realidade quase 25 anos depois; as peças mudaram no tabuleiro da política e o convênio mudou de Olinda para o Recife; não em 1995, mas em 1996 inaugura-se na Rua do Bom Jesus no Recife Antigo um dos mais importantes equipamentos culturais desta cidade. Dizia Ana Mae um ano depois de sua fala inaugural:

A crítica de Arte e as instituições no Brasil necessitam de uma redefinição cultural para serem capazes de avaliar as diferenças. O novo Centro de Arte Contemporânea da Universidade de Pernambuco está dando exemplo de política cultural pluralista e muito se espera dele no Recife (BARBOSA, 1997, p. 245).

Figura 15 – Litogravura – Série *Lamparinas*



Figura 15 – *Lamparina IV* (1994), Litogravura. Fonte: Renato Valle.

A Guianases passou a se fazer fisicamente presente na academia, através do maquinário, do acervo e documentos doados e da educação formal, em disciplinas dos cursos de graduação, atividades de extensão e de pesquisa, pois “além de serem usadas pelos alunos da UFPE, as duas prensas manuais e uma semi-elétrica servirão [serviram] para vários cursos¹⁶ e workshops¹⁷ oferecidos para além dos limites

¹⁶ “Uma Introdução às Técnicas de Gravura” com Sérgio Canuto (1995); “Iniciação às Técnicas de Gravura” com Ana Lisboa (1997).

¹⁷ “Litografia” por Maria Rita (1995); “Xilogravura” por Lourenço Ypiranga (1995); “Monotipia” por Sebastião Pedrosa (1995); “Litogravura à Seco” por Bernadette Panek (1995).

acadêmicos” (MATOS, 1995). Enquanto, no sentido inverso, uma pequena parte da cadeia profissional fissurou do campo artístico mais um acesso à bolha da cátedra: infringindo a (sempre salutar) presença de artistas¹⁸ em um ambiente de aprendizagem – a trabalho, em residências artísticas¹⁹ ou no atendimento para impressão²⁰ – na participação e promoção de exposições²¹ ou projetos especiais.

Figura 16 – Litogravura – Série *Ovoïdes*



Figura 16 – ***Ovoïde I*** (1997), Litogravura. Fonte: Renato Valle.

A presença de Renato Valle, através do *Projeto Dumaresq*, foi estimulante e significativa para o desenvolvimento da gravura na UFPE. Diariamente, com sua presença silenciosa e a disciplina de um iluminista, Renato desenhava suas pedras com a marca da reconstrução pós-moderna da serialidade, influenciando e ensinando a todos que circulavam pelo ateliê a tratar a gravura com maior entusiasmo (PEDROSA, 2012, p. 53).

¹⁸ O Artista é fundamental em qualquer lugar que lide com arte (inclusive no ensino de arte, acredite).

¹⁹ Renato Valle em Projeto Dumaresq (1997); Ana Lisboa em Projeto Contra-Ponto (1997).

²⁰ José de Moura para edição de 01 litogravura (1996); José Patrício para edição de 04 litogravuras (1996); Marassane para edição de 05 gravuras em metal (1997).

²¹ "Impressões Amazônicas" 24 litogravuras de José de Barros (1995); "O Nu na Gravura" Gravuras do Acervo (1995); "Gravura Experimental" (1995) e "4ª Mostra de Artes e Comunicação" (1996) Mostras da Graduação em Educação Artística; "Cinco Gravadores da Guaianases" Inauguração do Museu das Idéias – UFPE (1995); "Litogravuras de Maria Tomazelli" (1996); "Continuando a construção do Círculo" comemorativa dos 50 anos da UFPE (1996).

O Projeto a que o Prof. Sebastião Pedrosa se referia foi uma “proposta voltada ao incentivo da produção de gravura no mercado de arte local (..) feita pelo artista Renato Valle” (DUMARESQ, 1997). No texto do catálogo, o Espaço Dumaresq explica que o *Projeto Dumaresq de Gravura* “contou com a participação da iniciativa privada, que investiu antecipadamente nas edições de gravuras, valorizando a produção artística em Pernambuco” (DUMARESQ, 1997). Valle foi comissionado por alguns colecionadores para a edição de álbuns de gravura que seriam elaboradas nas dependências do Laboratório Oficinas Guaianases em residência artística. Aquele era um projeto piloto para uma série de outras residências com novos artistas.

Em 2002 a *Coleção Histórica da Oficina Guaianases de Gravura* passou pelo primeiro tratamento especializado, desde que foi abrigada nas coleções especiais da Biblioteca Joaquim Cardozo (BJC), do CAC – Centro de Artes e Comunicação da UFPE. Sete anos depois de transferida para a biblioteca “a maioria dessas gravuras não foi tratada tecnicamente, despertando preocupação nos funcionários que, desde 1998, buscavam ações efetivas para o tratamento técnico do acervo” (MACEDO, 2018, p. 302). Através da proposta de professores do curso de Biblioteconomia, do departamento de Ciência da Informação, conseguiu-se articular uma equipe multidisciplinar da UFPE, entre estudantes, bibliotecários e técnicos em informática.

O projeto “Arte e tecnologia: cuidando da memória” foi financiado pela Petrobrás, e coordenado pela Profa. Dra. do Departamento de Ciência da Informação da Universidade Federal de Pernambuco, Maria Mercedes Dias Ferreira Otero, com coordenação técnica do (LACRE-UFPE) Laboratório de Conservação, Restauração e Encadernação da UFPE, por meio do especialista Eutrópio Bezerra. Teve como objetivo preservar, conservar e divulgar a coleção de litogravuras da OGG, organizando o arquivo de gravuras e dando tratamento digital ao acervo, para disponibilizá-lo à comunidade acadêmica e ao público em geral. (MENDES, 2010, p. 58)

Um website,²² especificamente construído pelo projeto, disponibiliza ainda hoje as 929 imagens digitalizadas das litogravuras, de 23 artistas (os que autorizaram). A

²² www.ufpe.br/guaianases

Profa. Dra. Maria Mercedes Dias Ferreira Otero no ano de 2008, publicou pela editora Nectar *Coleção histórica da Oficina Guaianases de Gravuras*, um catálogo ilustrado com 277 páginas. O trabalho empenhado, além da conservação das peças, também deu a estas obras condições de serem cedidas por empréstimo para comporem mostras no Brasil e no mundo: “Em junho de 2008, o Consulado Geral do Brasil em Nova York (...) sediou a exposição Oficina Guaianases e Laboratório OGG da UFPE: Tradição e Experimentação” (MACEDO, 2018, p. 302). A mostra teve curadoria de Virgínia Leal, produção de professores da UFPE, foi financiada pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil e contou com obras do artista Renato Valle entre os trabalhos reunidos de artistas e professores que produziram suas litogravuras na Guaianases, em todas as épocas até aquele momento.

Figuras 17 e 18 – Litogravuras - Histórias de Obsessão e Outras Histórias



Figura 17 – **A cadeira de José** (2009), litogravura. Fonte: Renato Valle.

Figura 18 – **Autorretrato** (2009), litogravura. Fonte: Renato Valle.

A garantia da salvaguarda das litogravuras e da possibilidade de circulação das peças impulsiona outras iniciativas, acrescentando possíveis desdobramentos além da louvável promoção do “acervo inestimável do ponto de vista histórico e, principalmente, do ponto de vista da memória como movimento” (LEAL, 2011, p. 4).

Propostos e coordenados por Luciene Pontes²³ e Renato Valle os *Projeto LOGG - LABORATÓRIO OFICINA GUAIANASES DE GRAVURA - Curso de Formação de Litógrafos Impressores* e *Projeto Laboratório Oficina Guaianases de Gravura: reestruturação, ampliação e consolidação do atelier coletivo* contaram com incentivo do FUNCULTURA – Fundo de Cultura do Estado de Pernambuco. Foi um programa de estruturação física, ações culturais e formação técnica, em duas etapas, que colocavam a produção litográfica da Guaianases em diálogo sobre si mesma e procurou criar condições para a manutenção da técnica, estimulando a produção artística e qualificando a formação dos profissionais da impressão.

Figuras 19 e 20 – Litogravuras – Histórias de Obsessão e Outras Histórias

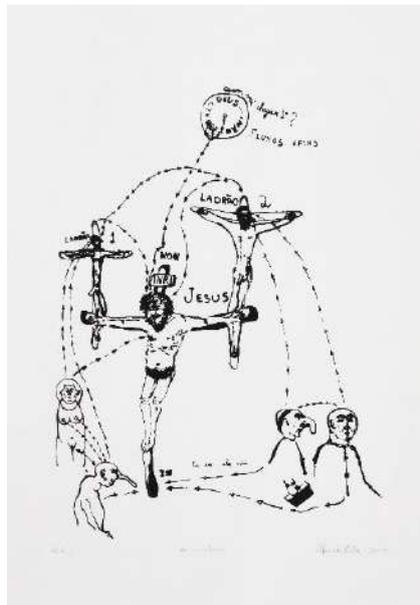


Figura 19 – **As escolhas** (2009), litogravura. Fonte: Renato Valle.



Figura 20 – **O perfil de uma existência** (2009), litogravura. Fonte: Renato Valle.

Em uma primeira edição do projeto, entre 2008 e 2009, foi desenvolvido um – *Curso de Formação de Litógrafos Impressores* com mediação de Hélio Soares e Renato Valle. No período, o artista também realizou uma residência de criação e impressão no Laboratório Oficina Guaianases de Gravura que lhe rendeu a edição de *Histórias de Obsessão e Outras Histórias*, um caderno de gravuras. Sobre a

²³ Mestra em Artes Visuais pela UFPE, docente do Instituto Federal de Pernambuco, realizou diversas pesquisas sobre a Guaianases.

experiência, a Professora Madalena Zaccara, do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da UFPE, escreveu: “o trabalho de Renato é mais um duelo/diálogo que ele desenvolve com o público - constituído de candidatos a técnicos/litógrafos, daqueles que irão ou não sentir as miragens que o artista tenta capturar em suas imagens” (ZACCARRA, 2009).

Figura 21 – Caderno de gravuras *Histórias de Obsessão e Outras Histórias*

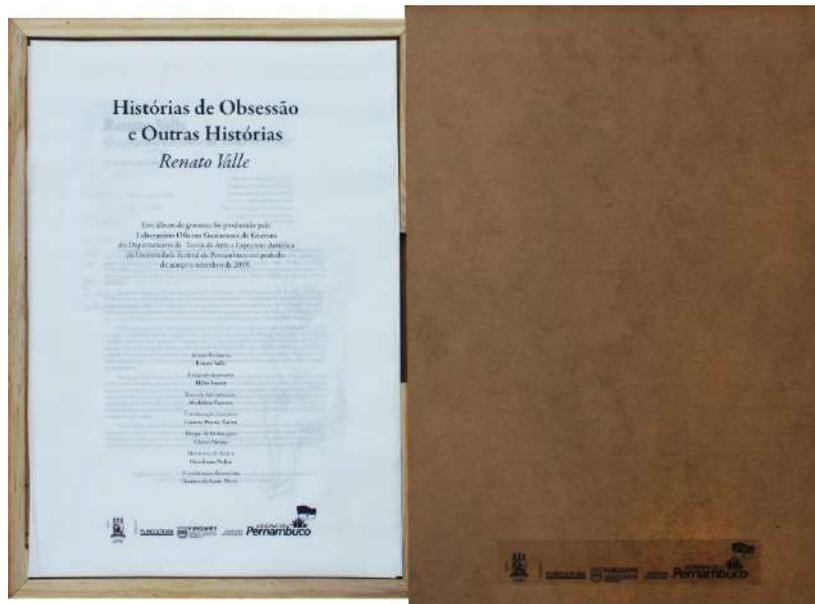


Figura 21 – *Histórias de Obsessão e Outras Histórias* (1999), caderno de litogravuras.

Fonte: Renato Valle.

A versão seguinte do projeto cultural da dupla Luciene Pontes e Renato Valle viria propor a *reestruturação, ampliação e consolidação do atelier coletivo*, para isso, no biênio 2010-2011 o projeto promoveu a melhoria das condições de trabalho e dos insumos e materiais artísticos. Assim, se deram as condições para que cinco artistas – Ana Lisboa, Gil Vicente, Luciano Pinheiro, Rodrigo Braga e Sebastião Pedrosa – pudessem vir a ter a experiência de atuação em um ateliê à altura da história daquele Laboratório²⁴. “A residência Guaianases ofereceu todo material necessário para a produção das obras, como o espaço, as prensas, tintas, papéis de prova e o excelente papel alemão Hannemühle para a impressão final” (MOURA, 2011). O resultado do

²⁴ E que os atuais alunos da UFPE estão longe de ter nos cursos de Artes Visuais.

experimento resultou em uma exposição na Galeria Capibaribe, no Centro de Artes e Comunicação, que incluía o caderno de gravura elaborado por Valle. Antes ainda desta mostra, foi promovida uma outra, apenas com gravuras dos dois referenciais fundadores da OGG: João Câmara e Franklin Delano (recém-falecido à época).

Atualmente alocada na Biblioteca Central da UFPE, o acervo da Oficina Guaianases de Gravuras integra o Memorial Denis Bernardes, “pois se encontrava em um local que não apresentava condições adequadas para a guarda e acondicionamento das obras” (MACEDO, 2018, p. 303). Esta importante coleção, de alto valor para a cultura pernambucana, para a gravura brasileira, para as artes plásticas, além da óbvia importância para a Universidade Federal de Pernambuco e seu acervo, deveria ser melhor celebrada (e aproveitada no curso de Artes Visuais). Por sorte foi inventariada, indexada e acondicionada de maneira correta, pelo pessoal do Memorial Denis Bernardes, vinculados ao departamento de Ciência da Informação. Este departamento e o Curso de Biblioteconomia, desde 2002, vem garantindo o acesso e a salvaguarda a este patrimônio.

3. Desenho: Expansão mediada

A geração de artistas que iniciaram a carreira no Recife ao fim da década de 1970, ou início da seguinte, tentava nos Salões, ainda, a sua inserção no meio artístico local e nacional. Mesmo que em crise conceitual (por fatores estéticos, econômicos, políticos, enfim), estes eventos ainda guardavam o respaldo de importante meio de legitimação e valoração da arte e do artista. Desde 1979 Renato Valle percorre os *salões de Pernambuco* colhendo alguns louros (prêmios, com ou sem aquisição de obra, eram habituais).

Figuras 22, 23 e 24 – desenhos no 40º Salão de Arte Contemporânea

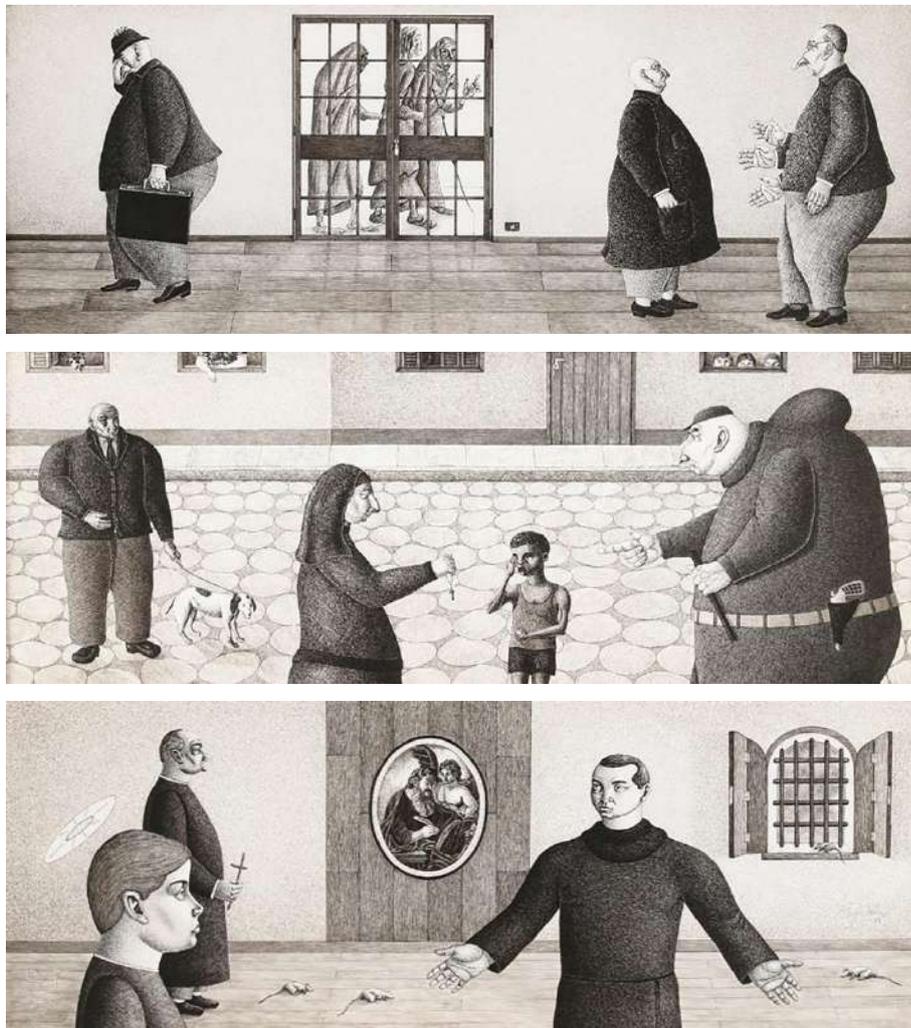


Figura 22 – *Depois de Barlach* (1987), bico de pena (nanquim) sobre papel. Fonte: Renato Valle.

Figura 23 – *O pedaço de pão* (1987), bico de pena (nanquim) sobre papel. Fonte: Renato Valle.

Figura 24 – *Ratos no mosteiro* (1987), bico de pena (nanquim) sobre papel. Fonte: Renato Valle.

O 45º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, em 2003, propôs um edital de bolsas de pesquisa artística, para que fossem desenvolvidas ações ao longo de um período e então trazida à público no Salão seguinte. O formato privilegiaria a investigação, o proceder, fazer artístico, era uma mudança contextual que casava com a prática profissional de Valle naquele momento. O artista “adentra o século XXI com uma virada particular. Desde então, avassaladoramente, emerge o desenho e, com ele, um “método” especial de trabalho que resvala também noutras linguagens (de objetos à fotografia)” (DINIZ, 2012, p. 54).

Figuras 25 e 26 – *Cristos Anônimos*

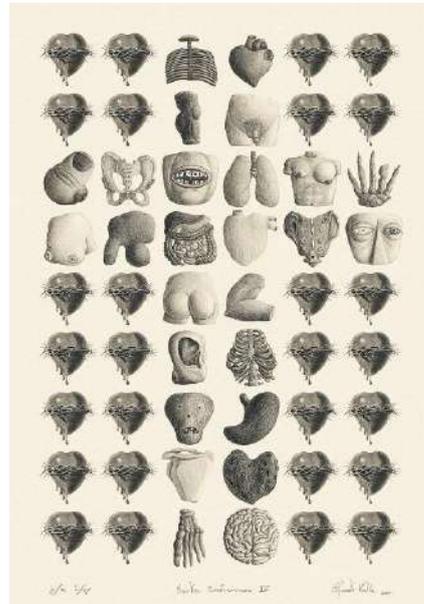
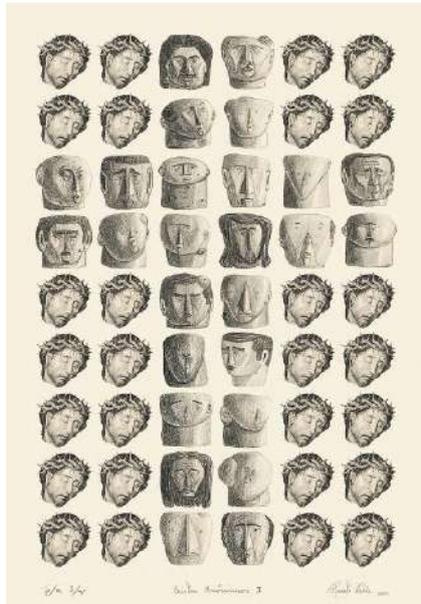


Figura 25 – *Cristos Anônimos I* (2004), Jato de tinta sobre papel. Fonte: Renato Valle.

Figura 26 – *Cristos Anônimos IV* (2004, Jato de tinta sobre papel. Fonte: Renato Valle.

Valle propôs investigar dois interesses de longa data: os ex-votos, como elemento, por via da linguagem do desenho: “A idéia era me aprofundar no ‘universo’ que envolve o ex-voto para, dessa maneira, compreender a minha relação com esse ‘objeto religioso’, que apesar de não fazer parte das minhas crenças, é tão presente em meu trabalho” (VALLE, 2005, p. 134). A realização se deu a partir de uma investigação multissensorial no “Santuário de Santa Quitéria de Frexeiras”, distrito do município de São João, no agreste do estado, a 10 km da cidade de Garanhuns, onde

anualmente centenas de milhares deromeiros anualmente pagam promessas e professam bênçãos alcançadas por via dos ex-votos.

O ambiente que havia pensado ser o ideal para desenvolver a pesquisa provocou um efeito inverso. De um lado a religiosidade de uma multidão de “excluídos” cuja única saída possível é a fé; do outro, uma estrutura comercial que está bem longe dos ideais Cristãos. Passei um mês sem conseguir desenhar nada. (VALLE, 2005, p. 134-135)

Figuras 27 e 28 – *Cristos Anônimos*

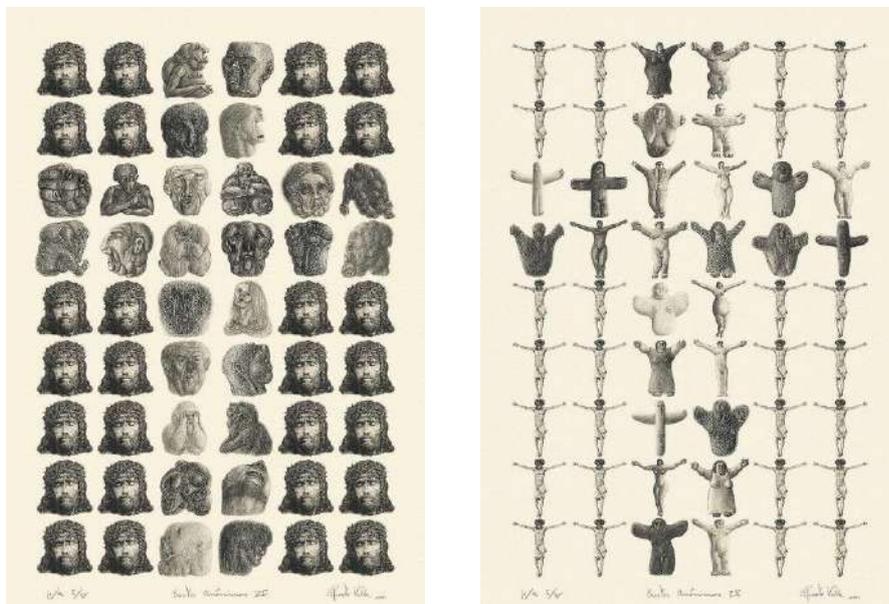


Figura 27 – *Cristos Anônimos VII* (2004), Jato de tinta sobre papel. Fonte: Renato Valle.

Figura 28 – *Cristos Anônimos IX* (2004, Jato de tinta sobre papel. Fonte: Renato Valle.

Essa reflexão sobre a religião e seu símbolo mais conhecido me levou a transformar a “penitência” dos cinco mil desenhos numa espécie de diário, que traduzisse em imagens todo o meu “exercício pessoal de religiosidade”, enquanto aproveitava para exercitar também diversos procedimentos com tipos diferentes de grafite e palitos, por exemplo. (...). A partir daí, tudo o que acontecia entre pessoas conhecidas, matérias em revistas, dramas sociais e, claro, questões resolvidas, eram “refletidas” nos desenhos. (VALLE, 2005, p. 135)

Diários de votos e ex-votos (2005), “não só é um registro iconográfico de acontecimentos pungentes (tanto sociais, quanto pessoais), mas também exercício de uma dimensão espiritual da compaixão” (LIMA, 2010, p. 79). “Os cinco mil desenhos” são exibidos afixados à parede, lado a lado, milimetricamente separados em fileiras e colunas. A obra estreou no 46º *Salão de Artes Plásticas de Pernambuco*, no MAC – Museu de Arte Contemporânea, em Olinda-PE, na mostra dos resultados das bolsas de pesquisa artística. “Os desenhos foram dispostos cronologicamente. A montagem permitiu a formação de blocos definidos por temas, formas, intensidades de tons, dando uma idéia de segregação” (ALBUQUERQUE, 2005, p. 40). Três anos depois, *Diários de votos e ex-votos* volta a ser exibida novamente, desta vez nos corredores do Centro de Artes e Comunicação da UFPE.

Figura 29 – *Diário de votos e ex-votos*



Figura 29 – *Diário de votos e ex-votos* (2005), grafite e carvão sobre papel.

(Tamanho próximo ao real). Fonte: Renato Valle.

É interessante realizar o exercício de localizar, na trajetória do artista, a mostra dos “cinco mil desenhos” de 2008, exibida no Centro de Artes e Comunicação da UFPE. Naquele ano Valle, executava a quinta fase de um projeto ambicioso chamado *Diálogos* e havia conquistado o incentivo do sistema estadual de cultura para realizar, no ano seguinte, uma mostra sobre esta ação e um catálogo. *Diálogos* foi uma

pesquisa em desenho, iniciada imediatamente após *Diário de Votos e Ex-votos*, com formato e, principalmente, dimensões opostas. Enquanto a pesquisa mais antiga se dava sobre pequenos recortes de papel, intimamente e à exaustão, em *Diálogos* a troca era o mote, era a essência e um elemento fundamental de investigação grafada sobre lonas de algodão de grandes formatos, preenchidas com grafite, carvão e colaboração participativa de público, funcionários, amigos, sejam artistas ou leigos.

Figura 30 – *Diário de votos e ex-votos*



Figura 30 – *Diário de votos e ex-votos* (2005), grafite e carvão sobre papel. Fonte: Renato Valle.

Em certo sentido, a obra recente de Renato Valle põe em dúvida algumas das ideias lugar comum sobre a prática do desenho na contemporaneidade. (...), suas investigações não carregam a habitual pretensão de instaurar “tábula rasa” própria; inversamente, lidam com os problemas acumulados ao longo de anos de trabalho, recolocando-os de forma a sublinhar não só a potência do desenho, como da experimentação. (DINIZ, 2012, p. 54)

Em abril de 2005 Renato Valle iniciou sua participação no programa *O Artista, o Processo Criativo e a Mediação Cultural* do IAC - Instituto de Arte Contemporânea da UFPE, então gerido pela professora Ana Lisboa. A proposta, explica a professora-

gestora, visava “oferecer ao público em geral, e aos docentes, discentes e especialistas em arte o conhecimento do processo de criação artística, como forma de ampliar a capacidade de análise das obras de arte, no âmbito das linguagens plásticas” (CAVALCANTI, 2005). Queria-se aproximar o público à fatura da obra de arte, muito além da peça em exibição, no seu estágio final – o interesse estaria no artista, mais especificamente no fazer artístico, gestos, processos.

Figura 31 – Diálogos com o IAC



Figura 31 – Sala Pequenos Formatos, IAC – UFPE (2005). Fonte: Renato Valle.

Valle foi o terceiro artista participante deste programa. Antes dele, em 2004, havia sido a vez de Rubem Grilo, artista de Minas Gerais e um ano antes, 2003, portanto, passou pelo IAC o Grupo Submarino (coletivo de artistas e designers do Recife) em colaboração com 17 gravuristas da Romênia.

(...) durante 11 (onze) meses realizei seis desenhos em grandes formatos feitos com grafite sobre lona crua, cuja temática foi o acervo e a história da própria instituição. Assim teve início a série DIÁLOGOS que tem como conceito a criação a partir de outra obra ou registro histórico ou ainda depoimentos e fatos ocorridos no local, sede da residência (VALLE, s/d.).

O Instituto de Arte Contemporânea da UFPE, desde 2003, passava a promover uma reflexão sobre mediação cultural e de seu papel formador de ambos, mediadores e público. O que leva à instituição rever sua postura, a começar pela seleção e capacitação de um time de estagiários atuante – estudantes do curso de Arte-educação da UFPE, comprometidos em também investigar novas possibilidades de educação artística em instituições culturais. IAC, sua equipe, e artista promoveram um sem número de palestras e conversas, cursos, cujos temas tentavam a compreensão do “Desenho na Contemporaneidade”.

Foi uma experiência absolutamente inédita, um papel jamais desempenhado em sua vida profissional: ser o artista e mediador de sua obra e, ainda enquanto artista, possibilitar o questionamento da autoria desta, partilhando seu fazer com o público – que participou da construção de alguns desenhos. Valle encontrou um ambiente absolutamente favorável ao experimentalismo, que de fato se deu ao longo do tempo em que pôde desfrutar de sua estadia em residência artística – além do grande apelo pedagógico que a ação artística em si se incumbiu de tornar.

Um dos aspectos mais originais da série de obras, resultado desta residência, foi a interpretação pessoal do artista sobre o patrimônio artístico que encontrou. O mote do “resgate” era uma proposição do programa de mediação já trabalhado pela instituição – “para suscitar interesse e motivação sobre o acervo do DEC, transformando-o assim em acervo vivo, foi incluída, em cada mostra, a discussão de algumas obras do acervo, no contexto da reflexão” (CAVALCANTI, 2004, p. 36). Valle se lançou no acervo do DEC (Departamento de Cultura da UFPE), a qual o IAC é subordinado. Não exatamente no contexto da reflexão.

À sua maneira, Renato Valle subverte o “envolvimento da montagem”, que seria uma “fase de preparação da forma como sua obra vai ser apresentada ao público o artista está mais receptivo, deixando perceber seu temperamento, forma de organizar seu trabalho, etc.” (CAVALCANTI, 2004, p. 36). O artista antecipou esta etapa na metodologia, para que educativo e público pudessem fruir, ainda na fatura da obra, em contato simultâneo com o artista. Valle desempenhou seu processo artístico autoral e pôde desenvolver uma pesquisa sobre a linguagem do desenho na contemporaneidade, ao passo que atuava enquanto educador – numa mediação junto aos visitantes e na formação de arte-educadores.

Figuras 32, 33 e 34 – Diálogos com o IAC



Figuras 32, 33 e 34 – Obra em diálogo, grafite sobre lona, em elaboração (2005).

Fonte: Renato Valle.

Esta metodologia de trabalho propiciou uma profícua interação artista/público, ao primeiro competindo responder os questionamentos, explicar a gênese, formas, técnicas, material utilizado, suas experiências e influências, fontes de inspiração, bem como aspectos relevantes de sua obra. O papel do artista, neste caso, foi de agente facilitador do processo educativo (CAVALCANTI, 2005).

Para a primeira experimentação, ele escolheu *Epílogo do romance* (1930), óleo sobre tela de Baltazar da Câmara medindo 130 por 100 cm. “Seu lápis deslizou na lona, fazendo surgir, após dias de trabalho, uma outra mulher, a partir da obra de Baltazar. O volume é negado, partes do desenho são metodicamente apagadas, a paisagem é retirada” (CAVALCANTI, 2005): o resultado foi o surgir (e não somente a obra em si) de um desenho em grafite sobre lona crua, *Depois do epílogo de Balthazar da Câmara*²⁵ (2005), medindo 263 por 211 cm.

²⁵ Coleção Dumaresq Galeria de Arte.

Figura 35 – Diálogos com o IAC



Figura 35 – *Depois do epílogo de Baltazar da Câmara* (2005). Grafite sobre lona crua, 2,6 x 2,1 m. Coleção Dumaresq Galeria de Arte. Fonte: Renato Valle.

Agnaldo Farias (crítico, curador, professor da FAU-USP) dirá depois em texto que o trabalho se deu “através do empilhamento de técnicas distintas de desenho, dos planos pretos chapados que perfazem os sapatos e a saia, o desenho reduzido às linhas de contorno do rosto” (FARIAS, 2009, p.11) — como se a lona registrasse a captura do tal “diálogo” entre Baltazar com não somente um, mas vários possíveis traços do repertório de Renato Valle.

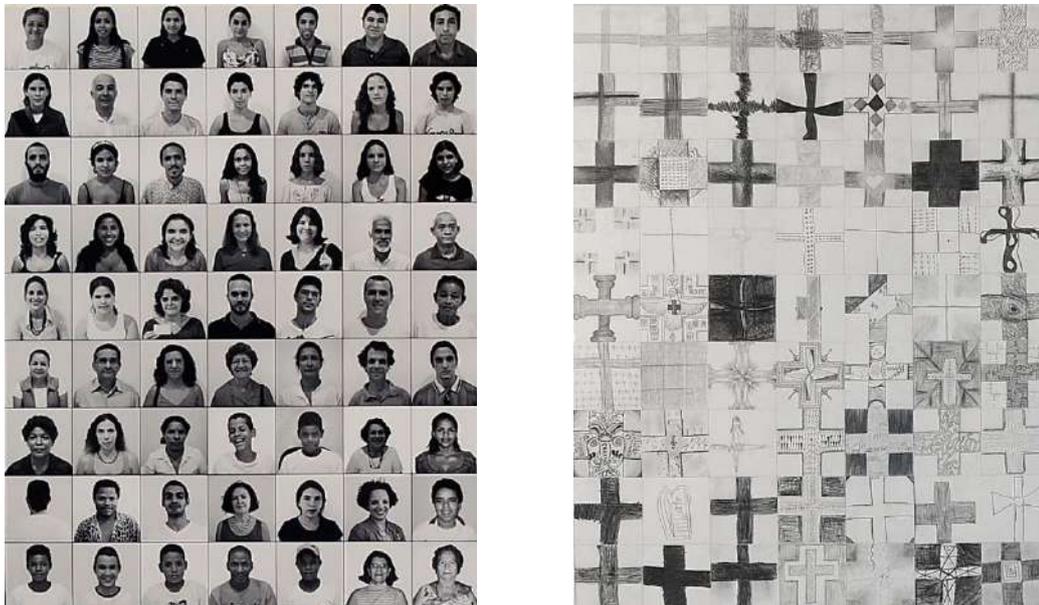
Depois, tendo como obra de referência *Diálogo com Apocalipse* (1964) de Gilvan Samico, uma xilogravura medindo 36 por 50,8 cm, se dedica ao segundo desenho-em-processos sobre uma lona no mesmo tamanho. Partindo de uma imagem digital da obra original, recorta-lhe um rosto feminino de um pequeno trecho. Em procedimento inverso ao executado na primeira lona, onde buscava a síntese da figura humana, Valle “investe na escala e no volume, em que os valores altos e baixos do preto são explícitos e denunciam as diferenças desta mulher” (CAVALCANTI, 2009, p. 69). *Depois do apocalipse de Samico* (2005) é obra e suporte sobre o processo criativo do artista, real objeto de interesse da empreitada. “É de se imaginar o encantamento do público leigo comparando ou até apreciando a transformação do pequeno rosto de mulher constante da gravura” (FARIAS, 2009, p. 11).

Figuras 36 e 37 – Diálogos com o IAC



Figuras 36 e 37 – Obra em diálogo, grafite sobre lona, em elaboração (2005). Fonte: Renato Valle.

Figuras 38 e 39 – Diálogos com o IAC



Figuras 38 e 39 – *O Jogo Malevichco dos Quatrocentos Acertos* (2005), obra coletiva.

Fonte: Renato Valle.

Aos grupos que visitavam o IAC, Valle propôs um procedimento coletivo e participativo, *O Jogo Malevichco dos Quatrocentos Acertos*. O visitante, com o uso de

um lápis, faria, como lhe conviesse, uma cruz sobre um quadrado de papel canson de 10x10cm. Cada um era fotografado e sua fisionomia era vinculada à cruz grafada com seu gesto individual. A menção a Kazimir Malevich²⁶ faz referência à obra *Cruz Negra* deste artista. Para Renato Valle, o ponto em questão que ele buscava provocar a fim de repostas era “a ruptura com o desenho tradicional que servia de ‘elemento estruturador` da pintura, escultura, etc. É a realização do desenho como linguagem pura, como obra” (VALLE, 2005 *apud* CAVALCANTI, 2005).

Figuras 40, 41 e 42 – Diálogos com o IAC



Figuras 40, 41 e 42 – Obra em diálogo, grafite sobre lona, em elaboração (2005).

Fonte: Renato Valle.

É o artista em momento pesquisador, que borra definitivamente qualquer fronteira residual entre estas práxis, dilui mais ainda tais bordas na fluidez possível do educador que também é. E em mediador que se propôs ser via arte. Sobre o proceder do pesquisador, a professora Ana Lisboa colhe do artista um depoimento valioso em que narra (preocupado) como persegue um começo:

²⁶ Artista russo das vanguardas modernistas e teórico da arte.

Às vezes o trabalho me engole e o que fazer? Resolvi fazer o que não conheço, a mão correndo na frente da cabeça, isso me preocupa. Uma simples mudança de material, como a lona crua sendo o suporte, provocará uma atitude nova diante do trabalho, pois não sei como o grafite se comportará sobre ela. Inverter a escala que vinha trabalhando também. Isso tudo exigirá um maior (e novo) envolvimento. É perigoso se acomodar a procedimentos que conhecemos. Resolver tecnicamente uma questão não basta. É preciso provocar situações que nos desafiem. Depois que olhei os tecidos na parede, o que vou fazer? Qual o subsídio para resolver? (...) O que posso fazer? Quero só me expressar com a história que existe neste ambiente. Discutir questões, o que é contemporâneo? Esqueço os rótulos e identificações e procuro me expressar. (VALLE, 2005 apud CAVALCANTI, 2005).

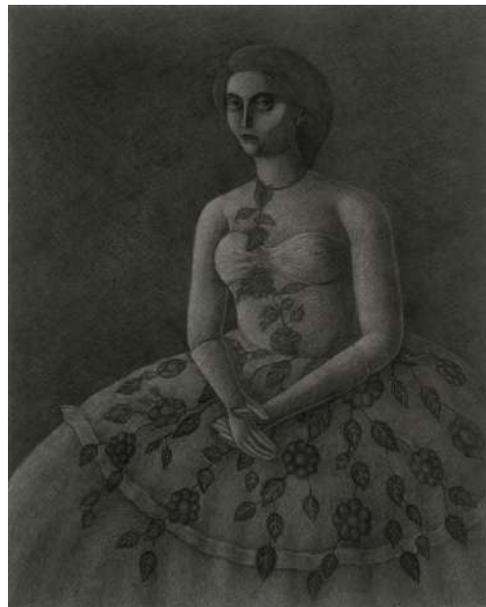
Adiante em seu processo educacional, no espaço cultural extensivo da Universidade, aqui empregada no sentido de Paulo Freire que estabelece sempre “o outro” em relação, a “ação de extensão se dá no domínio do humano e não do natural, o que equivale dizer que a extensão de seus conhecimentos e de suas técnicas se faz aos homens para que possam transformar melhor o mundo em que estão” (FREIRE, 1983, p.11).

Renato Valle desempenha cada vez mais uma mediação participativa, contenciosa em assinatura que se pode falar, sem grandes questões, em uma faceta incidental de coautoria. *Conversa com Fédora e Simone* é feito a partir de um óleo sobre tela de 1951, medindo 92,3 por 73,5 cm, a obra *Moça com vestido de baile*, de Fédora do Rego Monteiro em uma conversa intermediada por Valle, com Simone. Quando um grupo de nove usuários do Hospital Ulysses Pernambucano, maior centro de saúde mental do estado, visitou o projeto, o artista se postava diante de Fédora para uma de suas conversas. Ele então propôs aos visitantes que fizessem o exercício de lápis sobre papel, reproduzindo com seu traço aquela obra do acervo.

Desta experiência ele seleciona a imagem interlocutora de Simone para o diálogo com o desenho que seria “apagado” da lona de 2,6 por 2,1 metros. Apagado pois o algodão, dia após dia, foi sendo saturado de grafite por quem estivesse perto, “auxiliado pelos monitores, funcionários da instituição e também pelo público, inicia o terceiro desenho deixando a tela totalmente chapada. Grande quantidade de grafite é

depositada na lona e subtrai-se a imagem com borracha” (Cavalcanti, 2009, p. 70). Construído ao apagar, revelando o desenho de Fédora com Simone por Renato, e vice-versa.

Figuras 43, 44 e 45 – Diálogos com o IAC



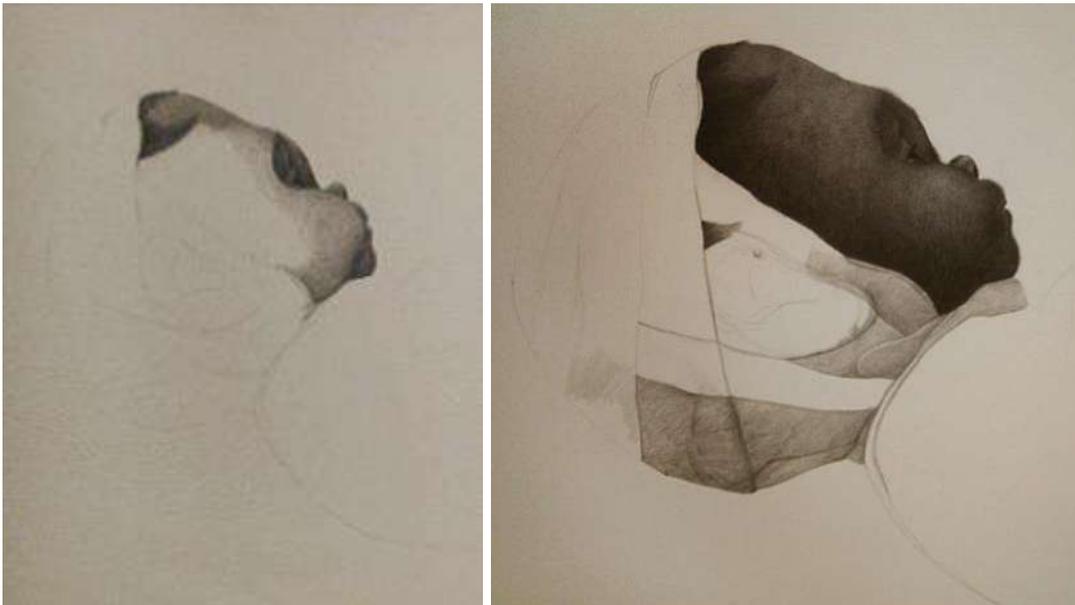
Figuras 43 e 44 – Obra em diálogo, grafite sobre lona, em elaboração (2005).

Figura 45 – *Conversa com Fédora e Simone* (2005), Grafite sobre lona crua, 263 x 211 cm

Fonte: Renato Valle.

A quarta abordagem da residência é a única que não contou com a interferência direta do público, vem a partir dos registros da primeira versão de *O Artista e a Mediação Cultural*, de 2003 com o coletivo *Submarino*²⁷. A obra original é um objeto-residual de *O Show da Monga*, espetáculo performático misto de instalação com jogo de espelho, efeito de luz e objetos.

Figuras 46 e 47 – Diálogos com o IAC



Figuras 46 e 47 – Obra em diálogo, grafite sobre lona, em elaboração (2005). Fonte: Renato Valle.

O coletivo reorganizou a mítica da popular mulher-gorila em uma paródia da atração de quermesses. Na narrativa construída, Monga se metamorfoseia mãe e personifica uma menina natimorta – toda esta cosmogonia criada é a inspiração de que se serve Valle para sua reinterpretação sobre “uma boneca toda enfaixada, aparentando uma múmia. Tratava-se da filha da Monga que como a mãe tinha o corpo coberto de pêlos, mas nasceu morta e teve seu corpo embalsamado e explorado pelo pai assim como a mãe” (CAVALCANTI, 2005).

²⁷ Coletivo formado por Daniella Brilhante, Juliana Calheiros, Juliana Notari, Maurício Castro, Jacaré e outros artistas e designers.

Figuras 48 e 49 – Diálogos com o IAC



Figura 48 – *Obra em diálogo*, grafite sobre lona, em elaboração (2005). Fonte: Renato Valle.

Figura 49 – *A filha da Monga* (2005), grafite sobre lona, detalhe. Fonte: Renato Valle.

As obras “A filha da Monga” (referência e referente) partilham o mesmo título, a versão sobre lona de Renato Valle mede 211 por 450 cm e é descrita no catálogo por Agnaldo Farias como um “desenho impressionante e monumental” (FARIAS, 2009, p. 12), que segue:

Figura 50 – Diálogos com o IAC



Figura 50 – *A filha da Monga* (2005), grafite sobre lona crua, 211 x 450 cm.

Fonte: Renato Valle.

O corpo solto, aéreo, da recém-nascida, distendida horizontalmente ao longo dos quatro metros e meio de extensão do tecido, ganha força por seu enfaixamento quase total, estratégia que favorece a leveza da forma, com seu branco perturbado pelas linhas de força dos contornos, das dobras da gaze que envolve o corpo, as sutis gradações do cinza, em contraste abrupto com a pele escura e suave da cabeça da criança. A perturbação obtida pelo contrariamento da escala é um efeito que Renato Valle obtém com virtuosismo (FARIAS, 2009, p. 12).

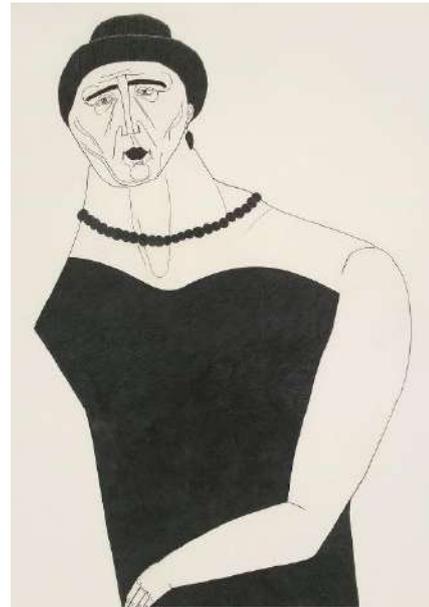
Figuras 51 – Diálogos com o IAC



Figura 51 – *A filha da Monga* (2005), em exibição. Fonte: Renato Valle.

Novamente, Renato Valle toma partido da triangulação em que se coloca como *reintérprete* (intérprete de uma interpretação) da obra de Fédora do Rego Monteiro. “Desta vez vários detalhes da pintura foram omitidos pelo autor do desenho” (CAVALCANTI, 2005). Sobre uma lona de 3 por 2,1 m ele prepara a construção de *Conversa com Fédora e meu amigo do Ulisses* e recorre a outro desenho, daqueles feitos na visita dos usuários do centro de saúde mental do HUP (agora de um “amigo”). “Desta vez vários detalhes da pintura foram omitidos pelo autor do desenho, partes da figura, detalhes da roupa e da imagem que representava uma jovem com seu vestido de baile agora aparenta ser uma senhora com seu colar de bolas grandes” (CAVALCANTI, 2005).

Figuras 52, 53 e 54 – Diálogos com o IAC



Figuras 52 e 53 – Obra em diálogo, grafite sobre lona, em elaboração (2005). Fonte: Renato Valle

Figuras 54 – **Conversa com Fédora e meu amigo do Ulisses** (2005), grafite sobre lona, 3 x 2,1 m

Fonte: Renato Valle

A sexta peça já se deu em 2006, este último exercício proposto radicaliza a concepção autoral do “fazer” artístico. *Sinhá Ricarda* “foi elaborado exclusivamente pelo público; resultou de uma ação coletiva orquestrada pelo artista” (FARIAS, 2009, p. 11). O fio da assinatura autoral conseguiu atravessar diversas épocas e pessoas para costurar este diálogo. *O Capataz de Salema*, espetáculo da Companhia

Fiandeiros de Teatro, a partir de poema de Joaquim Cardozo, estava em cartaz no teatro que em seu nome homenageia o escritor. O Instituto de Arte Contemporânea está ao lado, no mesmo prédio, do Teatro Joaquim Cardozo. Um retrato do ator Manuel Carlos em cena é capturado e então projetado sobre 3 por 2,1 metros de lona crua, sobre ela o grafite. “Em seguida convida funcionários e público para preencher as partes escuras da imagem. O trabalho é objeto de muita interação público/artista. Renato ‘dirigiu’ a obra sem dar um só traço” (CAVALCANTI, 2009 p. 70-71).

Figuras 55, 56 e 57 – Diálogos com o IAC



Figuras 55, 56 e 57 – Obra em diálogo, grafite sobre lona, em elaboração (2005). Fonte: Renato Valle

Depois de muitas interferências do público o artista plástico Gil Vicente, passa uma tarde desenhando compulsivamente, deixando suas marcas na figura não mais projetada. Segundo Renato o trabalho estava concluído. (...). Percebe-se, no seu processo, que ele buscou maneiras adequadas para preencher os espaços da tela, utilizando a sintaxe da linguagem visual: a escala, as linhas, as texturas, os claros e escuros, as sombras, as formas...de forma autônoma a qualquer discurso (CAVALCANTI, 2005).

Figura 58 – Diálogos com o IAC



Figura 58 – *Sinhá Ricarda* (2006). Grafite sobre lona crua, 304 x 211 cm. Fonte: Renato Valle

A residência artística de Renato Valle no Instituto de Arte Contemporânea da UFPE, durante quase um ano entre 2005 e 2006, altera, por óbvio, o cotidiano de artista e instituição. Sendo ele por implodir o abrigo do conforto solitário de seu ateliê convencional, e aquela por proferir a partilha, emprestando ao artista um espaço *pra* chamar de nosso. Participantes todos: são os visitantes que observam, o vigia que preenche uma mancha de grafite, um amigo artista que risca, fala algo e é interpelado pelo estagiário, o professor que pergunta rabiscando com o lápis – a residência proposta é a da construção de Diálogos no processo e o mote era a expansão do desenho em seu campo, se valendo da observação, apropriação, criação, técnica e troca. A ação não só aproximou o público, mas o coloca no lugar do gesto, faz dele

um observador com posição privilegiada. E encontra um artista disposto a perder a mítica do processo criativo, expondo o seu *modus operandi*.

Renato Valle é da geração que atua num período em que se dá uma transição do processo de financiamento público para incentivo à produção artística. Se antes os recursos eram distribuídos por concursos, nos salões de arte, em premiações para obras prontas, recentemente, artistas puderam ter seus projetos mais arrojados, incluindo-se os processos da criação artística, sendo financiados através de bolsas de estímulo. A primeira experiência do gênero havia sido por ocasião do *46º Salão Pernambucano de Arte*, que precedeu aquele que é o projeto de maior fôlego em toda a trajetória do artista: sua participação em “O artista, o processo criativo e a mediação cultural” do IAC.

A infraestrutura cedida, as conversas e momentos, todas as participações, cada um dos visitantes, especialistas e leigos, foram imprescindíveis, partes inexoráveis da residência e, portanto, do artista, vida adiante. Afora a qualidade do acervo e acesso provocado pela instituição a este. Além disso, o IAC “subiu o sarrafo”, promoveu um novo parâmetro de como podem ser mediações de equipamentos culturais em artes plásticas (principalmente em se tratando de residências). O potencial pedagógico da ação construída entre Renato Valle e todo o Centro Cultural Benfica foi bastante reconhecido, a Professora Ana Lisboa dá conta que a “imprensa especializada no Estado de Pernambuco classificou o projeto como a melhor ação educativa em Pernambuco em 2005” (CAVALCANTI, 2005).

Endosso Agnaldo Farias:

(...) deve se sublinhar a beleza e originalidade do convite feito por Lisboa, consciente da necessidade de diferenciar sua instituição dos museus, centros de artes e galerias, seu vínculo com a universidade, seu compromisso inarredável com a formação do público em geral, do especialista ao leigo em arte, introduzindo-o na produção contemporânea ou ampliando seu conhecimento, aproximando-o da fronteira da produção às questões que só afloram para aquele que ousa se aproximar da borda do que se conhece (FARIAS, 2009, p.8).

Ao longo de cinco anos a seguir, Valle ambicionou percorrer instituições em residências artísticas, grafando (sobre grandes lonas de algodão cru), os seus desenhos *de* “forma cambiante, amplamente imbricada com o público, a história e as condições de cada local” (DINIZ, 2012, p. 56) – além de realizar a mediação para um trabalho coletivo com o público flutuante. No MAMAM Renato Valle inicia a segunda etapa do projeto que fica assim batizado: *Diálogos*, “cujo título, longe de ser um elemento retórico, é mesmo síntese do processo de sua criação” (DINIZ, 2015, p. 56). No Museu Murillo La Greca se deu a terceira fase; e a Dumaresq Galeria de Arte foi a seguinte; No Movimento Pró-Criança, a quinta, o artista atuou inserido em um projeto de formação profissional para jovens aprendizes.

Em reconhecimento à importância do que foi construído, um consórcio²⁸ de investidores doou *A filha da Monga* ao Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM), do Recife.

Para mim essa experiência no IAC foi uma das mais (se não a maior) importantes de toda a minha carreira, mudando de fato, o meu comportamento diante do próprio trabalho. (...). Não há, depois do IAC, como ser o mesmo Renato Valle de antes (VALLE, s/d.).

Figura 59 – Exposição Diálogos



Figura 59 – Exposição *Diálogos Renato Valle*, Museu do Estado de Pernambuco. Fonte Renato Valle

²⁸ Ernani Vilachan, Carlos Valle, Luciano Carvalho, Jacques Laberge e Paulo Veloso (CAVALCANTI, 2009, p. 73)

Figuras 60 e 61 – Exposição Diálogos



Figuras 60 e 61 – Exposição **Diálogos Renato Valle**, Museu do Estado de Pernambuco.

Fonte Renato Valle

As séries Diário de votos e ex-votos (2003-2005), Diálogos (2005-2009) e Cristos e Anticristos (2010-2012), havendo sido produzidas nesse novo contexto, evidenciam o lugar de protagonismo da ideia de processo no trabalho de Renato Valle e, mais especificamente, no desenho (DINIZ, 2012, p. 54).

E em agosto de 2009, uma exposição no Museu do Estado de Pernambuco reuniu todos os desenhos realizados em cinco residências artísticas. “Renato Valle faz ver que desenhar pode ser projeto de vida inteira” (DINIZ, 2012, p. 54). Meses antes, em 2008, Renato Valle exibiu no corredor do Centro de Artes e Comunicação da UFPE a série de cinco mil desenhos, *Diário de votos e ex-votos*.

4. Tridimensional – busca e processo

A pesquisadora Beatriz Lemos entende sobre *Diários de votos e ex-votos* (2005), que a obra possui, como fortes elementos, propriedades escultóricas como peso, forma, densidade e textura a partir do desenho (LEMOS, 2016, p. 26). O flerte com o volume, luz, sombra e a busca da terceira dimensão nos suportes bidimensionais estão presentes desde as mostras iniciais, nas telas e papéis de Renato Valle – e desde, claro, o primeiro “ex-voto” registrado por Valle. Lemos (2016) crê que nos cinco mil desenhos a “exploração da técnica do desenho realista se funde em monolitos de materialidade bruta - muito próximo a rudeza escultórica dos primeiros monumentos em pedra realizados no continente pelos Olmecas” (LEMOS, 2016, p. 26).

Renato Valle até então dedicou seu trabalho utilizando suportes bidimensionais em técnicas como desenho, pintura, gravura e fotografia – e grande parte da produção do artista, sugere formas tridimensionais, principalmente nos seus desenhos, pinturas e litografias, evidenciando luz e sombra e fazendo com que as formas pareçam sair dos suportes planos. A crítica de arte Ana Luisa Lima afirma que a busca do artista para a pesquisa dos “*Diários...*” é fruto de uma indagação de ordem estética pelos objetos de adoração, “intrigado pela estética abaulada recorrente na própria maneira de compor seus desenhos e pinturas, assemelhada aos ex-votos, lançou-se numa jornada investigativa daquilo que estaria por detrás da forma que lhe era tão familiar” (LIMA, 2010, p. 78).

A exposição *Objetos Inúteis*, a terceira individual, exclusivamente composta por pinturas ou desenhos, ironicamente, é uma manifesta inclinação ao tridimensional. O artista afirma seu interesse no volume das formas e na tridimensionalidade das coisas desde sua incursão no desenho de observação do primeiro curso que frequentou. O crítico Agnaldo Farias faz referência à fisicalidade na pintura do artista:

A fatura macia e aveludada das pinturas e dos desenhos de Renato Valle associada à definição de volumes com contornos bem marcados, ao passo que desprendem as imagens do fundo, parece indicar uma vontade de ocupar o espaço real (FARIAS, 2009, p. 10)

O escultor já estava lá, só lhe faltavam as técnicas e pronto, poderia produzir, dar corpo aos volumes em seus trabalhos. Uma construtora do Recife, em 2006, encomendou à Renato Valle esculturas para os ambientes externos de dois edifícios. O artista então recorre à professora Suely Cisneiros, do curso de artes da UFPE em busca de orientação para esta experiência inaugural e executa suas peças.

Figuras 62 e 63 – Esculturas e Objetos

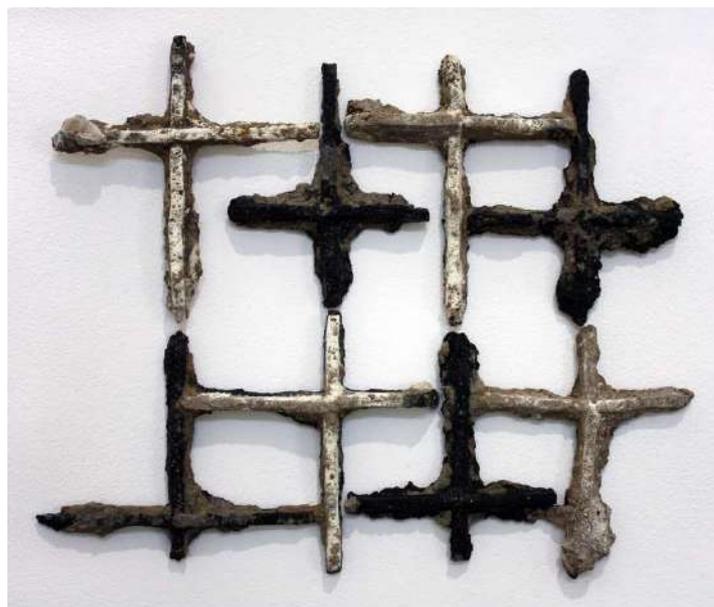


Figuras 62 e 63 – *Sem título* (2012). Experimentos com poliuretano. Fonte Renato Valle

Não demoraria até que Valle submetesse um projeto ao Funcultura, Fundo de Cultura do Estado de Pernambuco, com a proposta de viabilizar uma pesquisa e criação de esculturas e objetos em suportes e materiais diversos, em formato de residência artística. O projeto é aprovado. E em 2011, durante (a princípio) um ano (foram quase dois), com orientação do Professor Cloves Parísio, o artista plástico Renato Valle monta seu laboratório de pesquisa tridimensional no CAC – Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. A Coordenação do Curso de Licenciatura em Artes Visuais cedeu ao artista o Ateliê-07, que passou por requalificação e limpeza, uma contrapartida custeada pelo incentivo estadual.

Cristos e Anticristos, série que, centrada em experimentações materiais e sógnicas com a imagem de Cristo crucificado, retoma a religiosidade recorrente na obra de Renato Valle desde os anos 1980. Nesta, contudo, o político tematicamente problematiza a religião – especialmente a instituição religiosa. Apropriando-se de certa lógica pop pela utilização de imagens estereotipadas do Cristo, bem como por sua reprodução e multiplicação (DINIZ, 2012, p. 57).

Figuras 64 e 65 – *Cristos e AntiCristos Primitivos*



Figuras 64 e 65 – *Cristos e AntiCristos Primitivos* (2012). Experimentos com poliuretano.

Figuras 66, 67 e 68 – Mealheiro



Figuras 66, 67 e 68 – **Mealheiro** (2012). Experimentos. Fonte Renato Valle

Foi do desejo e da necessidade de desenvolver um trabalho sistemático, que permitisse aprofundar seus conhecimentos, a partir das características de seu trabalho, o que o levou a se iniciar nos meios técnicos capazes de realizar obras em três dimensões. Entre resinas de poliéster ou epóxi, cerâmica, duratex, aplicada, modeladas, incrustadas entre tantas possibilidades, com areia, veludo, cruces de alumínio, cobre e até dinheiro e Coca-Cola foram 28 as obras criadas, compondo a série *Cristos e Anticristos*.

Figuras 69 e 70 – Cristo e AntiCristo Coca

Figuras 69 e 70 – **Cristo e AntiCristo Coca** (2012). Processos de criação. Fonte Renato Valle

Articulando signos que provocam reflexão acerca das relações de poder político e econômico, envolvendo também a esfera da religião. O artista encapsula latas de Coca-Cola em cruzes de resina transparente. As latas foram mantidas com seu líquido gaseificado, e isso causou imperfeições na resina, devido à pressão e aumento de temperatura no procedimento. Renato Valle afirmou, em conversa no atelier, que era importante manter o líquido, o que me provocou a associação com “sangue de Cristo”, o simbolismo da “substância” e

das relíquias que são guardadas em objetos sacros. Coca-cola e sua fórmula misteriosa, ícone de sedução e poder do capital e das muitas formas de colonização. As duas campanhas de marketing mais bem sucedidas da história, juntas. (WILNER, 2012, p. 181)

Figuras 71 e 72 – *Cristo e AntiCristo Coca*



Figuras 71 e 72 – *Cristo e AntiCristo Coca* (2012). Processos de criação. Fonte Renato Valle

Figuras 73 e 74 – Cristos e Anticristos | Galeria Capibaribe

Figuras 73 e 74 – Exposição ***Cristos e AntiCristos***. Galeria Capibaribe | CAC - Centro de Artes e Comunicação | UFPE. Recife, 12 de março a 20 de abril de 2012. Fonte Renato Valle

Série que o artista trouxe à público, durante todo processo de fatura, na imersão na UFPE entre 2011 e 2012. A produção bastante profícua necessitou de 4 exposições simultâneas chamadas *Cristos e Anticristos* (o nome da série). No CAC ocupou a Galeria Capibaribe entre 12 de março a 20 de abril de 2012, além do hall de entrada e o mural do corredor principal do térreo. Dois dias depois da abertura na UFPE,

inaugurava a exposição na Dumaresq Galeria de Arte. A caneta e a verve da professora Virgínia Leal celebrava:

Trata-se de uma exposição que interroga sentimentos, racionalidades, paixões... O que há de comum entre o Cristo e a coca-cola? O que há de subversivo nas diversas representações dos cristos (a expressão não por acaso está no plural e em minúsculas)? O que há de inacabamento que qualifica um heterogêneo e rico conjunto de peças e obras visuais? São três conjuntos expositivos, e deixo ao público as associações possíveis com o número três: o exposto na Galeria Capibaribe; o que está no hall de entrada; e esta espécie de bricolagem intelectual que fala da obra, e faz também ela ser falada, antes de seu nascimento; que fala da obra, e a deixa ser falada, quando em desenvolvimento, derramando traços, pistas, idas e vindas, tudo em profusão numa espécie de making off – só que mais sério e mais profundo que os televisivos e fílmicos; e fala da e é falada pela obra entregue em seu pseudo estado acabado. A repetição ad nauseum das peças artísticas aponta claramente que ciência e religião fazem parte de uma sociedade de consumo, de uma cultura de massas (LEAL, 2012, p. 187).

Figura 75 – Cristos e Anticristos | Galeria Capibaribe



Figura 75 – Exposição **Cristos e AntiCristos**. Galeria Capibaribe | CAC - Centro de Artes e Comunicação | UFPE. Recife, 12 de março a 20 de abril de 2012. Fonte Renato Valle

Figura 76 – Cristos e Anticristos | Galeria Capibaribe



Figura 76 – Exposição *Cristos e AntiCristos*. Galeria Capibaribe | CAC - Centro de Artes e Comunicação | UFPE. Recife, 12 de março a 20 de abril de 2012. Fonte Renato Valle

Figura 77 – Cristos e Anticristos | Hall do CAC



Figura 77 – Exposição *Cristos e AntiCristos*. Hall do CAC - Centro de Artes e Comunicação, UFPE. Recife, 12 de março a 20 de abril de 2012. Fonte Renato Valle

Figura 78 – Cristos e Anticristos | Corredor do CAC



Figura 78 – Exposição **Cristos e AntiCristos**. Corredor do CAC - Centro de Artes e Comunicação, UFPE. Recife, 12 de março a 20 de abril de 2012. Fonte Renato Valle

Figura 79 – Cristos e Anticristos | Dumaresq Galeria de Arte

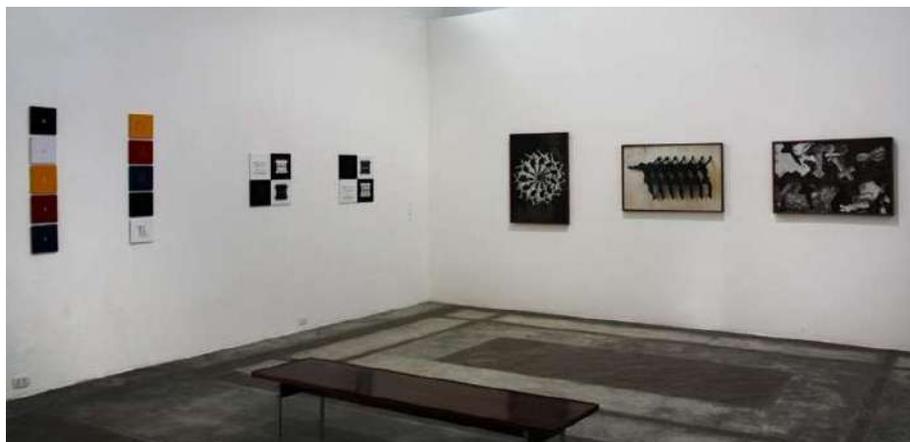


Figura 79 – Exposição **Cristos e AntiCristos**. Dumaresq Galeria de Arte.

Recife, 14 de março a 20 de abril de 2012. Fonte Renato Valle

O programa, do ponto de vista do artista, era o de pesquisa em um ambiente formal de educação – com orientação, metas, objetivos e etapas a que se propôs executar. Incluíam ações de socialização e partilha de saberes, a construção das aprendizagens em que se deu acesso aos resultados e mediação autoral ao longo do

processo. Os membros do curso acessaram estes saberes através de visitas diversas de estudantes e professores em ações integradas às disciplinas do ensino formal. Também foram contemplados seis estudantes para a uma formação complementar na prática de estágio, metade destes oriundos do curso de bacharelado em Artes Visuais da Faculdade Barros Melo.

Figura 80 – Cristos e Anticristos | Dumaresq Galeria de Arte



*Figura 80 – Exposição **Cristos e AntiCristos**. Dumaresq Galeria de Arte.*

Recife, 14 de março a 20 de abril de 2012. Fonte Renato Valle

5. Valle-Educação Campus UFPE: Considerações finais

Somente o homem, como um ser que trabalha, que tem um pensamento-linguagem, que atua e é capaz de refletir sobre si mesmo e sobre a sua própria atividade, que dele se separa, somente ele, ao alcançar tais níveis, se fez um ser das práxis. Somente ele vem sendo um ser de relações num mundo de relações. Sua presença num tal mundo, presença que é um estar com, compreende um permanente defrontar-se com ele. (FREIRE, 1983, p. 25)

O roteiro da transformação do jovem Renato até sua inserção profissional vai muito além do curto-circuito escola-família. A dinâmica de seu constructo educacional é fruto de uma teia bastante complexa e diversa, e se vincula a um sem-número de atores e equipamentos sociais. Não foi na escola o primeiro contato com material artístico. O nanquim lhe apareceu por intermédio da vizinha. E também foi por círculos informais, que Valle e sua *tia*, a Sra. Creuza Pinto, criaram uma rede de estímulo e um grupo de estudos, que chegam a juntos buscarem orientação de profissionais em esquemas não-formais de ensino. Seria natural, para um jovem da classe média recifense em metade final da década de 1970, seguir para o ensino universitário. Não foi esta a escolha de Renato Valle.

Desde o século XVIII, artistas que vislumbravam a atuação profissional nos centros culturais do ocidente foram inseridos em um sistema de arte baseado nos critérios da chamada *Academia* (para formação) e dos *Salões* (para validação). Estas instituições, a partir do pós-guerra, sofrem diversos questionamentos, os modelos educacionais vêm sendo derrubados e substituídos, vezes e vezes. Já as grandes mostras nacionais se esvaziavam de sentido, com seus discursos oficializador, o formato, a disputa etc. Valle é da geração que prescindiu em definitivo, sem desdenhar, da imposição de tais “selos” legitimadores.

O artista está longe de se poder considerar “inserido” na academia – mas chegou a tangenciar o meio, no início de sua formação, em cursos com artistas que faziam parte do corpo docente da UFPE, e que, em seus ateliês privados, mantinham cursos na modalidade não-formal. Também quando fez parte do curso de extensão, no início dos anos 1990, no campus da UFPE – no ateliê de José de Barros, um ambiente não-formal, profundamente referenciado através do afeto e das relações

interpessoais, carregadas de pedagogias da informalidade. Foi fragorosamente uma iniciação – bastante em sintonia com a cabeça da sua geração de artistas – longe, em especial, da formalidade que historicamente, ainda, representa a UFPE.

Através de concurso vestibular, em 1994, Renato Valle ingressa no curso de Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas. Esta passagem, bastante breve, não poderia ficar fora desta narrativa, uma vez que foi nesta oportunidade que se deu um dos mais importantes fatos formadores do ser humano Renato Valle: o nascimento de Maria Luz Mota Valle, sua única filha. Enquanto esteve matriculado na Universidade, o artista conheceu Ana Elizabeth Japiá Mota, na época colega de sala, futura mãe de Maria Luz e, hoje, professora do curso de Dança, na UFPE.

Mais de uma década depois, em 2006, outro vestibular e Renato vai cursar Filosofia, no CFCH - Centro de Filosofia e Ciências Humanas da UFPE, bem próximo ao Centro de Artes. Este curso tinha uma quantidade considerável de horas para as disciplinas eletivas. Renato se dividia entre as disciplinas obrigatórias e as eletivas, todas cursadas entre disciplinas de Educação Artística. A atividade profissional pesou no aproveitamento das matérias, apesar das boas notas, o artista precisou trancar algumas vezes a matrícula, até que, em 2010, desvincula-se definitivamente da Universidade, enquanto aluno.

A “Escola” e a “Universidade” são socialmente entendidos como “os locais onde se dá a educação”. É do consenso social que estes representam os equipamentos formais de ensino e, portanto, estes estabelecimentos deveriam ser privilegiados no que tange a política pública, através de investimentos, recursos humanos, oportunidades, equipamentos, etc. Ou pelo menos é o que esperava o “social” do tal “consenso”. Então se Valle abdica do estudo universitário, o que seria equivalente, na época de seus professores, à formação na *Academia*, por outro lado são bastante engenhosas e peculiares as estratégias de ocupação executadas pelo artista Renato Valle junto à Universidade Federal de Pernambuco.

Mesmo que nunca tenha se dado, de maneira continuada, uma atividade acadêmica por excelência, claramente houve uma intencionalidade formativa. Foram diversos os momentos dedicados ao crescimento educacional, da pessoa e do profissional artista, tanto técnica, quanto na dimensão estética e da elaboração do pensamento crítico e do discurso. E a Universidade Federal de Pernambuco atuou, por todo esse tempo, em papéis tão distintos quanto foram de importantes.

Enquanto os salões de arte começaram a ruir, a UFPE contribuiu para dar validação em diversas passagens na trajetória de Renato Valle – na legitimação de pesquisas, contribuindo com arcabouço teórico para suas obras e acolhendo-o em residências, entre tantas outras. Importante destacar que para estar na UFPE, a grande maioria das propostas partiram do artista, inclusive custeando suas ações e gerando contrapartidas de ordens diversas:

Estou certo de ter atingido os objetivos do projeto, pois revitalizamos o Atelier 7, experimentamos muitos materiais, recebemos várias visitas (individuais e em grupos) e encerramos a residência com essa exposição no Hall, Painel e Galeria Capibaribe (CAC), além de outra individual na Dumaresq Galeria de Arte. Com o financiamento do FUNCULTURA, o financiamento próprio, o apoio das diferentes instâncias da UFPE envolvidas com a pesquisa e o engajamento do grupo de trabalho no Atelier – orientador e estagiários – chegamos a estes resultados. (VALLE, 2012, p. 05)

O trabalho de Renato Valle durante suas instâncias de professor também foi fruto de exercício do pensamento científico e figurou entre os anais de sociedades sobre o ensino de arte. A experiência vivenciada ao longo da realização do projeto foi apresentada pela professora Ana Lisboa, no 14º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas da ANPAP – Cultura visual e desafios da pesquisa em artes, em Goiânia, 2005. E no ano seguinte no Congresso Internacional INSEA, em Viseu, Portugal, e na Conferência Mundial de Educação Artística – Desenvolvendo Capacidades Criativas para o Século XXI, no Centro Cultural de Belém, Lisboa.

Em 2009 o projeto recebeu o Prêmio Interações Estéticas – Residências Artísticas em Pontos de Cultura, exercido na unidade de uma ONG, em Piedade, Bairro de Jaboatão dos Guararapes, Pernambuco. O Pró-criança atua com educação artística e profissional de crianças e jovens, na Região Metropolitana do Recife. O artista desenvolveu mais uma etapa da série de experimentações acerca do desenho. A professora Luciene Pontes Xavier, em sua dissertação para obtenção do título de mestre em artes visuais pela UFPB-UFPE, publicada em 2015, dedica um capítulo em que relata o período do artista Renato Valle em *Diálogos.com os meninos*.

Figuras 81 e 82 – Diálogos com Movimento Pro-Criança

Figuras 81 e 82 – **Diálogos** com Movimento Pro-Criança (2009). Desenho na rua da comunidade.

Fonte Renato Valle

A ação mais relevante, do ponto de vista da transformação sócio espacial, foi a chamada *pintura na areia*, “ao colocar os educandos para desenhar na areia no primeiro encontro da oficina, ele teve a idéia de interferir na paisagem do entorno e propôs a ação de colorir o caminho do entorno da instituição” (XAVIER, 2015, p 149). Esta metodologia de desenho urbano desenvolvida pelo artista foi rapidamente incorporada pela instituição: “Os educadores do MPC, passaram a realizar a ação como maneira de proporcionar a aproximação com a comunidade e promover o

encantamento da primeira vez da experiência” (XAVIER, 2015, p 149). Outra ação desenvolvida ali, também, foram os “livros de memória”, uma espécie de diário de bordo dos alunos, ricos em suas individualidades, muito semelhantes aos *livros da Vida* proposto pelo pedagogo francês Célestin Freinet.

Se de um lado, dadas as suas dimensões, é clara a dedicação processual demandada pelas obras, de outro, há ainda processualidades menos declaradas, da ordem do conceito, da experiência, do conhecimento, do corpo, das relações. Um processo horizontal – que abarca e expande – e outro, verticalizado, que aprofunda e sobrepõe camadas, se combinam numa prática que, assim, desdiz o monopólio das concepções espontaneístas e intimistas do exercício do desenho, ainda tão difundidas (DINIZ, 2012, p. 54)

Figura 83 – Diálogos com Movimento Pro-Criança



Figura 83 – **Diálogos** com Movimento Pro-Criança (2009). Desenho na rua da comunidade.

Fonte Renato Valle

O experimento artístico *Desenho na Rua* foi repetido durante uma espécie de mini oficina, por Renato Valle, ministrado a convite pela Professora Marilene de Almeida, no componente curricular de *Desenho*. A fonte da informação, o próprio

artista, não tem a precisão das datas, mas garante: que foi na década de 2010 e que a ação de fato aconteceu – e comprova:

Figuras 84, 85, 86 e 87 – Mini oficina de desenho na UFPE



Figuras 84, 85, 86 e 87 – Desenho nas ruas do Campus da UFPE. Fonte Renato Valle

Foram várias e diversas as passagens do Artista, Pesquisador, Professor – do Desenho, da Pintura, da Gravura, da Fotografia, da Escultura, da Escrita (é provável que tenha mais). Em mais de 25 anos de presenças Renato Valle já nem recorda mais

das datas e dos temas, mas dá conta que contribuiu com participação e falas em aulas de diversos professores, entre eles: Renata Wilner, Bruna Raffaella Ferrer, André Aquino, Ana Lisboa, Janine Toledo, sempre convidado para falar de sua trajetória artística.

Colaborou com projetos especiais, como foi o caso do *Projeto RG*, criado pelo diretório acadêmico do curso de Artes Plásticas em parceria com o departamento de Teoria da Arte da UFPE. Um programa de extensão onde os artistas da cidade eram convidados à universidade para conversar com os alunos da graduação sobre seu processo criativo. "Chegamos a ter 95 palestras. E a partir daí minha rede local ampliou muito. Comecei a ter muito convívio com artistas. (...). Das 95 falas, 30 viraram uma publicação. Foi muito envolvimento" (DINIZ, 2016, apud B; Jandir; QUINTELLA, 2016). Renato Valle se apresentou em 2006 ao lado da artista e educadora Lucia Padilha.

Renato Valle contribuiu para o contexto cultural em diversas outras exposições, além das já citadas: em 2008, por convite do professor Sebastião Pedrosa, fez parte de *Enquanto Experimento* – uma exposição na Galeria Capibaribe, com alunos e usuários do ateliê de gravura.

Em *Episódio de um modelo falido?* (2016), integrou uma individual simultânea no IAC/UFPE, onde ele apresenta a obra *Título congelado* (2016), uma escultura efêmera, com seu título de eleitor encapsulado no gelo e alguns textos de crítica à política e aos partidarismos. O antropólogo e crítico de arte Bruno Albertim disse em artigo que, os artistas levaram à mostra "o cheiro corrente e politizado das ruas". (ALBERTIM, 2016)

E em *Moças, velhas, santas, loucas - representatividade feminina no acervo da UFPE* de 2008, no Instituto de Arte Contemporânea. O artista participa com a obra *Conversa com Fédora e meu amigo do Ulisses*. Curiosamente também participam desta mostra *Epílogo do romance* (1930), de Baltazar da Câmara, *Apocalipse* (1964), de Gilvan Samico, *Moça com vestido de baile* (1951), de Fédora do Rego Monteiro, todos estes participantes da série *Diálogos*, realizada ali mesmo no IAC. E ainda duas litogravuras oriundas dos *Álbuns* produzidos no projeto *Residência Guaianases* (2011), dos artistas Gil Vicente e Luciano Pinheiro.

O artista também esteve em projetos de colegas artistas-professores da Universidade. Em 2012, por exemplo, participou de *Interseção: Arte & Religiosidade - Renato Valle, Ana Lisboa, Luciano Pinheiro e Montez Magno* no Museu do Estado de Pernambuco. A exposição reuniu os quatro artistas, a partir do recorte religioso, fruto da pesquisa para a dissertação de mestrado da artista e professora Ana Lisboa.

E Valle também buscou professores para parcerias, como em 2012, com a professora Renata Wilner. Juntos aos artistas Eduardo Frota, Gil Vicente, Manoel Veiga e Marcelo Silveira, eles tocavam uma pequena galeria não comercial e sem fins lucrativos, desde 2009, a *Sala Recife*, na Zona Sul da cidade. Até que a galeria passou a esfriar em suas propostas e participações. Como solução se buscou estímulo na participação de alunos da UFPE, para que se irrompesse o marasmo já posto. A parceria se deu entre 2012 e 2013, através do *Projeto Extensão Visual – Sala Recife*.

O projeto Extensão Visual visa estimular o intercâmbio e debate entre comunidade acadêmica e artistas convidados, e fomentar a produção dos discentes na área de Artes Visuais. Sua dinâmica consiste em visitação de mostra na Sala Recife, com abertura, por edital, de inscrições de trabalhos em desenho, pintura ou gravura e de textos críticos, tendo por referência a obra e os questionamentos suscitados pela exposição do artista. As inscrições são destinadas a estudantes de graduação e pós-graduação da UFPE, de quaisquer cursos e departamentos. São selecionados, por comissão de docentes, dois estudantes para exposição de trabalhos artísticos na Sala Recife, e outros dois para escreverem os textos críticos dessa exposição. Entre as ações estão encontros com os artistas e/ou críticos de arte, no campus Recife da UFPE, e apresentação dos estudantes selecionados em seminários. Esse ciclo ocorrerá duas vezes ao ano. Além de constituir oportunidade de iniciação na área de Artes Visuais aos estudantes da UFPE, o projeto se amplia à comunidade externa através do caráter público e gratuito da visitação às exposições, para as quais estão previstas ações de mediação (WILNER, 2012, p. 2)

Em 2017, antes mesmo de se inaugurar a exposição *Política e Religiosidade na obra de Renato Valle*, ela já contava com cerca de 300 visitas registradas no livro de assinaturas. A complexa montagem foi aberta em um ambiente pedagógico –

durante as montagens, nas duas semanas que antecederam o período de exibição, o artista recebeu, na Galeria Janete Costa, no sul do Recife, estudantes, oriundos das redes públicas e privadas, desde universitários até adolescentes do ensino médio. Um dos grupos mediados pelo artista e pelas equipes de educação e montagem foi um grupo de alunos²⁹ da UFPE, juntos à professora Renata Wilner. Foi uma ação executada sob os cuidados da arte-educadora Mariana Ratts e proposta pelo próprio Renato Valle, como solução para ocupar o espaço em poucos dias a mais que foram disponibilizados pela mostra anterior à sua.

A ideia surgiu por acaso, quando, em uma exposição na cidade de Natal (RN), vários adolescentes fardados ficaram olhando de fora da galeria em que eu estava montando a peça. Então os chamei para participar da montagem e tive uma das experiências mais enriquecedoras da minha carreira (VALLE, 2012 apud SOUZA, 2012).

São inúmeras as possibilidades de temáticas a suscitar reflexões e, porque sim também, atividades e práticas, campos férteis para discussão e viáveis de se constituir em abordagens para a sala de aula. Os trabalhos em fotografia, de Renato Valle, reunidos em uma coletiva com os amigos artistas Gil Vicente e Manoel Veiga, têm o potencial de suscitarem estudos no campo da imaginação poética. É o que diz a professora Maria do Carmo Nino em texto para a exposição coletiva *Figura, Paisagem e Natureza-morta*.

Estas imagens são sobretudo - e disso tiram a sua força - um convite a uma abertura ao imaginário onde, como preconiza Bachelard, nós abandonamos o curso ordinário das coisas, é a oportunidade para lançar-se em direção a uma vida outra, como apenas a arte e os artistas sabem proporcionar (NINO, 2011).

Enquanto se pode identificar os resgates que o artista recorreu na marcha do tempo de suas produções e, daí se perceber sentimentos nostálgicos – foi o que

²⁹ Eu era o responsável pela expografia e coordenador da montagem e tive o prazer de mediar uma conversa junto aos meus colegas de curso.

registrou em seu texto, a professora Bete Gouveia, para a mostra *A Revisão da Pintura* (2019), uma individual na Galeria Arte Plural, na Ilha do Recife.

Em um dos seus textos, falando do período de Renato Valle, durante a sua residência no IAC, a professora Ana Lisboa, sobre aquela experiência, escreveu que “a mediação cultural funcionou como uma ponte, um elo entre o artista, sua obra e o público a que se dirige. O artista foi a pessoa que falou do seu trabalho, que deteve as verdades de um processo vivido” (CAVALCANTI, 2005). Poderia a professora estar falando da mediação durante a montagem em *Política e Religiosidade na obra de Renato Valle*, que é filha de outra experiência similar. Ou poderia estar falando do período em que Valle esteve à frente do Ateliê 7, explorando suas poéticas tridimensionais, também caberiam as palavras, escritas anos antes. Ou até sobre o período de presença no Laboratório Oficina Guaianases de Gravura. É possível que estejamos testemunhando o surgir da “*pedagogia Valleana*”, uma provável derivação da “*pedagogia Zedebarriana*”.

E, no entanto, a despeito de formação pedagógica, há gerações, professores de artes plásticas, arte-educadores, licenciados em artes visuais, todo o sincretismo, estão imbuídos numa luta, um compromisso que cobra efusivamente (com toda razão) a contratação, pelo sistema de ensino público ou privado, de profissionais capacitados e com a devida formação para o ensino de artes. Há uma luta, um compromisso, contra a danosa prática de realocação de docentes de outra área de atuação para as salas de arte – por exemplo, uma professora de História ensinar Artes em uma escola. Diante da precarização sistemática da educação pública, da mercantilização desenfreada dos meios de aprendizagem, esta prática é causa de protesto da categoria e haveria de provocar, no mínimo, estranhamento de toda a comunidade escolar, de sindicatos de classe e de toda sociedade e seus representantes.

Talvez já fosse tempo daquela hipotética professora de História ter a formação técnica exigida até assumir uma disciplina “de ateliê” – principalmente em um curso superior para formação de professores de artes. Por mais paradoxal que possa parecer, apesar dos protestos contra a realocação de professor em disciplinas diversas, não se vê nos campi, onde há cursos para formação de docentes em arte, nem sequer um leve desconforto com o próprio distanciamento da fatura artística. Nenhum incomodo, por parte dos alunos ou professores, sobre a falta da formação e inadequação à prática das linguagens artísticas – por diversos fatores, entre eles a

falta de estrutura, de material, de suporte. E a irremediável falta do “mundo real”, no que concerne o contato, o convívio junto a artistas. A arte-educadora com habilitação em artes plásticas pela UFPE, hoje crítica de arte, Clarissa Diniz logo percebeu, no seu tempo, “que o curso era super alienado diante do que acontecia na cidade. Eu achava surreal estudar Picasso, mas não estudar um artista da minha cidade” (DINIZ, 2016, *apud* B; Jandir; QUINTELLA, 2016). Atualizando³⁰ a colega eu diria que alguém trocou o *Picasso* por uma reprodução, um pôster barato de algum museu gringo, e este é o “estado da arte” (sic) no *Mercado da Notícia*³¹ (Furtado, 2013). Desta atual apatia, teremos várias gerações comprometidas pela inadequada formação de seus tutores que, por ineficiência.

Não sendo suficientemente ruim o contexto, no Brasil, o sistema de créditos e títulos, das produções acadêmicas e suas pontuações, na prática, vedam a integração de artistas (mesmo os de notório saber), aos quadros de professores das instituições públicas superiores de ensino. É grande a capacidade destes centros de ensino para se deixar afastar daquilo que deveria ser seu foco de interesse: a realidade do mundo lá fora. Em nome do “conhecimento científico”, cada vez mais se estuda recortes e teoriza-se sobre arte muito longe daqueles que criam, os desenhistas, ceramistas, pintores, escultores, fotógrafos, gráficos, gravuristas, etc. Talvez por isso, alguns se avexam em se auto afirmar *artistas*. Outra perda, pois os saberes se fazem no processo e se modificam por diálogo. Portanto, se faz urgente, além de óbvio, criarmos contextos de ensinagem com mecanismos para encontros com artistas dedicados as suas linguagens e processos, em seus saberes empíricos, teóricos e da *práxis*.

Pois há maneiras específicas de se ensinar cada uma das infinitas coisas no mundo e quando se conhece *algo novo*, também se aprende como se pensa sobre esse *algo novo*, como se organizam os saberes acerca dessa *coisa* que se está aprendendo. O certo é que cada interesse manifesto de Renato Valle, por uma técnica ou determinado assunto, implicou ao artista (frequentes) mergulhos espontâneos e conscientes em caldos variados de pesquisas. Renato Valle está essencialmente ligado à Universidade Federal de Pernambuco, onde o artista buscou construir seu saber a partir de fontes distintas, aprofundou seu olhar e apurou o gestual nas diversas

³⁰ Eu fui contemporâneo de Clarissa Diniz em uma primeira passagem minha pelo curso entre 2005 e 2006.

³¹ Referência ao filme *O Mercado de Notícias*, camuflando uma homenagem a Jorge Furtado (2013).

técnicas da linguagem e na formulação de pensamento crítico, para evolução de sua atuação enquanto artista, pesquisador e professor.

Tomamos estas páginas a narrar o que deve ser tomado por um corpo em uma complexa relação de múltiplas formações e validações de processos artísticos. Fruto de décadas da dedicação de um artista e da sua relação com uma instituição e seus entes e importantes ações de aprendizagem que foram produzidas com outros artistas, arte-educadores, artistas educadores. Certos de que o artista em questão, Renato Valle, criou didáticas e práticas educacionais, de mediação em arte com implicações pedagógicas institucionais, fruto do pensamento sobre suas pesquisas e práticas artísticas. Que, ao passar dos anos, através do contato em educação, estão a povoar outras cabeças de gestores e equipes em museus e instituições de cultura, nos campi universitários, nas escolas, e na formulação de políticas públicas.

Um artista que, através da sua obra, da pesquisa e da prática educativa, desempenhou seu ofício com a mesma relevância que tantos outros “professores ou cientistas, de notório reconhecimento, não pertencentes ao quadro da Universidade, e que tenham prestado relevantes serviços à instituição ou ao desenvolvimento do ensino, da ciência, da tecnologia ou da cultura” (UFPE, 2010, p. 1). Esta citação é um trecho do Art. 3º, da *Resolução Nº 03/2010*, da Universidade Federal de Pernambuco, que, trata dos requisitos para o título de *Professor Honoris Causa*.

O Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística jamais concedeu este título a alguém e a sua predecessora, a Escola de Belas Artes, 10 anos antes de extinta, em abril de 1966, fez sua mais recente titulação³². Os títulos honoríficos previstos no Estatuto da Universidade Federal de Pernambuco podem se dar por iniciativa do Reitor, do Conselho Coordenador de Ensino, Pesquisa e Extensão ou dos Conselhos Departamentais dos Centros. Este texto, bem como todo o documento que embasa esta produção acadêmica, se encontra à disposição para uma eventual outorga do título de *Professor Honoris Causa* ao artista-professor-pesquisador Renato Valle. O título, além de uma merecida homenagem ao artista, traria consigo uma possibilidade de legitimação de suas práticas pedagógicas, possibilitando, entre outras coisas, ampliar suas atuações na UFPE, com o reconhecimento devido.

³² O professor de piano, Manoel Augusto dos Santos, ligado ao Conservatório Pernambucano de Música

REFERENCIAS

de ALBUQUERQUE, Adriana Abreu. **O Processo Criativo no Salão de Artes Plásticas de Pernambuco**. Monografia Aperfeiçoamento/Especialização em Especialização no Ensino das Artes. Orientadora Maria do Carmo de Siqueira Nino. Universidade Federal de Pernambuco, 2005.

ANASTASIOU, Léa das Graças Camargos (org.). ALVES, Leonir Pessate. **Processos de ensinagem na universidade: pressupostos para as estratégias de trabalho em aula**. 10. Ed. Joinville, SC, Editora Univille, 2015.

ALBERTIM, Bruno. **Renato Valle e Christina Machado exibem seus incômodos com a crise política**. 2016. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-plasticas/noticia/2016/07/13/renato-valle-e-christina-machado-exibem-seus-incomodos-com-a-crise-politica-244276.php>. Acesso em: 17 nov. 2020

B., Aline; Jr., Jandir e QUINTELLA, Pollyana. "Achar que a arte é o único lugar do sensível é uma balela". Entrevista com Clarissa Diniz. Publicado na Revista Usina. Disponível em: <https://revistausina.com/2016/03/17/achar-que-a-arte-e-o-unico-lugar-do-sensivel-e-uma-balela-entrevista-com-clarissa-diniz/>. Acesso em 20 nov. 2020.

Barbosa, Ana Mae. **Artes plásticas no Nordeste**. In: Estudos Avançados, 11 (29), 241-255. São Paulo: USP, 1997. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8982>. Acesso em: 17 nov. 2020.

CAVALCANTI, A. E. L. N. **Renato Valle - considerações sobre a gênese e o pensamento histórico de sua obra**. In: VALLE, Renato. Diálogo. Catálogo da exposição. Recife: O Autor, 2009. 104p. il., fotos.

CAVALCANTI, A. E. L. N. **O artista o processo criativo e a mediação cultural**. In: 14º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas-ANPAP., 2005, Goiânia. Cultura visual e desafios da pesquisa em artes. Goiânia: ANPAP/ Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual - Faculdade de Artes visuais de Goiânia, 2005. v. 2. p. 302-311.

CAVALCANTI, A. E. L. N. **Construção de uma metodologia para mediação: uma experiência no Instituto de Arte Contemporânea da UFPE**. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de (Org.). Arte em pesquisa: especificidades. Ensino e Aprendizagem da Arte; Linguagens Visuais. Brasília: DF.: ANPAP, Editora do PPGA/UnB, 2004. v. 2. 432 p. (p.32-39).

DEVON, Marjorie. **Em minha rápida passagem por diversas regiões do Brasil**. In: DEVON, Marjorie. Projeto Tamarind. Livreto da exposição. Ed. fac-sim. Contém iconografia e informações sobre obras. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba. 1995. Disponível em <https://icaadocs.mfah.org/s/en/item/1110709>. Acesso em: 15 mai. 2020.

DINIZ, Clarissa. **Desenho, experimentação e religiosidade política na obra de Renato Valle**. In: Catálogo da exposição Cristos Anônimos - Religiosidade política na obra de Renato Valle. Realizada na Galeria Ronaldo White, SESC Garanhuns, de 13 de julho a 14 de setembro. 2012.

ESPAÇO DUMARESQ. **Projeto Dumaresq de Gravura**. Texto para a exposição Renato Valle / Litografias. Recife, outubro de 1997.

FARIAS, A. A. C. **Renato Valle - diálogo pelo desenho**. In: VALLE, Renato. Diálogo. Catálogo da exposição. Recife: O Autor, 2009. 104p. il., fotos.

FREIRE, Paulo. **Extensão ou comunicação?** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. 93 p.

GASPAR, Lúcia. **Movimento de Cultura Popular**. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. 2009. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>. Acesso em: 5 dez. 2020.

GASPAR, Lúcia. **Delano [Franklin]**. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. 2011. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>. Acesso em: 5 dez. 2020.

GASPAR, Lúcia. **João Câmara**. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php>. Acesso em: 5 dez. 2020.

GÓES, Kéthuly. **Guaianazes de alma nova**. Diário de Pernambuco. Recife, segunda-feira, 15 de novembro de 1993. Viver, p. D 1.

GRAVURAS A seco. Diário de Pernambuco, Recife, D, p. 2, 06 abr. 1995

GUAIANASES INAUGURA com José de Barros. Diário de Pernambuco, Recife, D, p. 2, 14 set. 1995

LEAL, Virgínia. **“É a mão que importa!”**. In: Catálogo EXPOSIÇÃO GUAIANASES - RESIDÊNCIA ARTÍSTICA - Ana Lisboa, Gil Vicente, Luciano Pinheiro, Rodrigo Braga, Sebastião Pedrosa. Editora Universitária-UFPE: Recife – 2011.

LEAL, Virgínia. **Cristos e Anticristos de Renato Valle**. In: VALLE, Renato. Relatório de execução do projeto Pesquisa em Suportes Tridimensionais, Recife-PE, 2012.

LEMOS, Beatriz. **Diários de votos e ex-votos e a brutalidade do desenho**. In: Catálogo da II Mostra do Programa de exposições 2015 – categoria exposição individual. De 23/08 a 25/10 de 2015. Centro Cultural São Paulo | Prefeitura de São Paulo | Secretaria de Cultura. 2015, p. 15.

LIMA, Ana Luisa. **Renato Valle: sobre política de excesso e a reinvenção do demasiado**. REVISTA TATUÍ, v. 8, p. 78-80, 2010. Disponível em: <http://www.revistatatui.com.br/edicao/revista-tatui-08/>. Acesso em 17 nov. 2020.

LIMA, Joana D'Arc de Souza. **Cartografias das Artes Plásticas no Recife dos anos 1980: Deslocamentos Poéticos Entre as Tradições e o Novo** – Recife, O autor, 2011. 497f.

LIMA, Joana D'Arc de Souza. **José de Barros: a vida, a arte, o estilo, a transgressão**. In: Cartema - Nº 5 - Ano 5 – p. 123-143 Dezembro de 2016

MACEDO, Tony Bernardino. LIMA, Beatriz Santos Silva de. TENÓRIO, Rafaela M. M. C. ARAÚJO, Ana Cláudia Gouveia. **Oficina Guaianases de Gravura: preservação e tecnologia a favor da memória**. In: Anais do XX Seminário Nacional de Bibliotecas Universitárias. Pg. 298-309.15 a 20 de abril, de 2018, no Bahia Othon Palace Hotel, em Salvador – BA

MATOS, Adriana Dória. **A Oficina Guaianases está viva: Ela foi absorvida pela UFPE e faz parte do curso de Teoria da Arte**. Jornal do Commercio, Recife, 7 março 1995. Caderno C.

MERCADO DE NOTÍCIAS, O. Direção e roteiro: Jorge Furtado. Produção Executiva: Nora Goulart. Elenco: Antônio Carlos Falcão, Eduardo Cardoso, Elisa Volpatto (et al). Entrevistados: Bob Fernandes, Cristiana Lôbo, Fernando Rodrigues (et al). Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília: dez. 2012 – jun. 2013. Disponível em: <http://www.omercadodenoticias.com.br/casos-jornalisticos/#picasso-do-inss>. Acessado em: 06 dez. 2020.

MEMORIAL IAC – Recife Antigo. Histórico (1996-1999). Recife; 2005. Disponível em: http://iacufpe2.blogspot.com/2005_12_10_archive.html. Acesso em: 20 nov. 2020.

MENDES, Amélia. SANTOS, Charlene. SANTIAGO, Pietro. **Preservação do acervo histórico da Oficina Guaianases de Gravuras**. In: Biblionline, João Pessoa, n. esp., p. 56-62, 2010. 56. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/biblio/issue/view/816>. Acesso em: 18 nov. 2020

MONTEIRO, Amanda Maria Vital Constantino. **A tridimensionalidade de Renato Valle**. Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2008.

MOURA, Diana. **Obras de cinco artistas renovam acervo da Oficina Guaianases de Gravura - EXPOSIÇÃO**. In: JC online. em 01/06/2011 às 6:10

NINO, Maria do Carmo. **Factualidades pictóricas. Texto para exposição “Figura, Paisagem e Natureza-morta” de Gil Vicente, Manoel Veiga, Renato Valle**. Sesc Casa Amarela, Recife-PE. 19/08 a 30/09 de 2011.

OTERO, Maria Mercedes; BORBA, Vildeane; SILVA, Neuman. **Digitalização da documentação histórica da Oficina Guaianases de Gravura: um relato de experiência**. 2010. Disponível em: https://www.gapcongressos.com.br/eventos/z0070/trabalhos/final_446.pdf. Acesso em: 20 nov. 2020.

PEDROSA, Sebastião. Departamento de teoria da arte - Universidade Federal de Pernambuco. **Oficina Guaianases** - Laboratório Oficina Guaianases de Gravura (LOGG). 05 nov. 2006. Recife, PE, Brasil disponível em: <http://teoriadearte.blogspot.com/2006/11/oficina-guaianases.html>. acesso em: 15 nov. 2020.

SOUZA, Suzana. **Renato Valle mergulha na inquietação entre arte, religiosidade e política em nova exposição**. In: PorAqui, publicado em 25/05/2017. Disponível em; <https://poraqui.com/setubal/renato-valle-mergulha-na-inquietacao-entre-arte-religiosidade-e-politica-em-nova-exposicao/> Acessado em: 16 nov. 2020.

Tamarind Institute. **Tamarind history**. In: Tamarind Institute - Fine Art Lithography Workshop and Gallery at The University of New Mexico: Disponível em: <https://tamarind.unm.edu/about/history/> acessado em 24 nov. 2020 (tradução do autor).

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO. Conselho Universitário. **Resolução Nº 03/2010**. Regulamenta a outorga dos títulos honoríficos previstos no Estatuto da Universidade Federal de Pernambuco. Recife: UFPE, 2010.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO. **Resolução Nº 01/1986**. Regulamenta a outorga dos títulos honoríficos. Recife: UFPE, 1986.

VALLE, Renato. **Histórico do projeto**. In: IAC – Depoimento. s/d.
VALLE, Renato. **Sem título**. In: MATOS, Adriana Dória; GUIMARAES, Marco Polo; TEJO, Cristiana. 45º e 46º Salões de Artes Plásticas de Pernambuco. 2005. (Editoração/Catálogo). P. 134-135.

VALLE, Renato. **Relatório de execução do projeto Pesquisa em Suportes Tridimensionais**, Recife-PE, 2012.

VALLE, Renato. **Projeto Pesquisa em Suportes Tridimensionais**. Formulário do Fundo de Cultura de Pernambuco – Funcultura. Recife-PE, 2009.

VALLE, Renato. **[Dúvidas.pdf]**. WhatsApp: [Conversa privada]. 20 nov. 2020. 09:28.

VALLE, Renato. **Histórias de Obsessão e Outras Histórias**. Laboratório Oficina Guaianases de Gravura / Departamento de Teoria da Artes e Expressão Artística da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. Recife: o autor, 2009

WILNER, Renata. **Cristos e anticristos** - Renato Valle. In: VALLE, Renato. Relatório de execução do projeto Pesquisa em Suportes Tridimensionais, Recife: Universidade Federal de Pernambuco. 2012.

WILNER, Renata. **Projeto Extensão Visual** - Relatório de atividade de extensão. PROExC - Pró Reitoria de Extensão e Cultura. Recife: Universidade Federal de Pernambuco. 2012.

XAVIER, Luciene Pontes. **O Ensino da arte no programa de formação do jovem artesão na Unidade Piedade do Movimento Pró-Criança**. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/15467>. Acessado em: 20 nov. 2020.

ZACCARA, Madalena. **Renato Valle** – o estranho encanto de uma obsessão. In: VALLE, Renato. Histórias de Obsessão e Outras Histórias. Laboratório Oficina Guaianases de Gravura / Departamento de Teoria da Artes e Expressão Artística da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE: 2009

P.S. Se a aula atrapalhar seu aprendizado, reinvente seu estudo. Se você não for o aluno, reaprenda a aprender e pare de atrapalhar com suas aulas.

**REFLEXÕES SOBRE PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM ROSÂNGELA
RENNÓ**

REFLECTIONS ON CREATION PROCESSES IN ROSÂNGELA RENNO

**REFLEXIONES SOBRE LOS PROCESOS DE CREACIÓN EN
ROSÂNGELA RENNO**

Mariana Leal de Souza¹

RESUMO: Este artigo tem como objetivo evidenciar aspectos das obras da artista visual Rosângela Rennó, criando diálogos entre o papel da fotografia contemporânea com processos de criação relacionados a arquivos de imagens, levantando questões sobre a utilização de método de pesquisa artística curatorial para desenvolvimento de obras e refletindo acerca do conceito de memória coletiva que comumente é usado nas obras da artista, tendo como guia bibliográfico ideias percorridas por Ricardo Basbaum (2013) e Maurice Halbwachs (1990).

Palavras chaves: Fotografia, Memória Coletiva, Curadoria, Processos de Criação.

¹ Mariana Leal de Souza, Graduada em Licenciatura de Artes Visuais pela UFPE (Universidade Federal de Pernambuco) e Fotógrafa independente. Contato: marilealdesouza@gmail.com. Artigo produzido em 2021.

ABSTRACT: This article aims to analyze works by the visual artist Rosângela Rennó, creating dialogues between the role of contemporary photography with creative processes related to archives, raising questions about the use of curatorial artistic research method for the development of works and reflecting on the concept of collective memory that is commonly used in the artist's works. Having as bibliographic guide ideas discussed by Ricardo Basbaum (2013) and Maurice Halbwachs (1990).

Keywords: Photography, collective memory, Curation, Creation processes.

RESUMEN: Este artículo tiene como objetivo analizar obras de la artista visual Rosângela Rennó, creando diálogos entre el papel de la fotografía contemporánea con los procesos creativos relacionados con los archivos, planteando interrogantes sobre el uso del método de investigación artística curatorial para el desarrollo de obras y reflexionando sobre el concepto de memoria colectiva que se utiliza habitualmente en las obras del artista. Teniendo como guía bibliográfica las ideas discutidas por Ricardo Basbaum (2013) y Maurice Halbwachs (1990).

Palabras clave: Fotografía, memoria colectiva, Curaduría, Procesos de creación.

REFLEXÕES SOBRE PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM ROSÂNGELA RENNÓ

Lembro de ter meu primeiro contato com alguma obra de Rosângela Rennó no meio do caminho do grande processo que é a graduação. Foi na época que comecei a me interessar mais pela fotografia e ainda estava descobrindo artistas que trabalhavam com a linguagem fotográfica e que me tocavam de alguma forma. Era uma aula da disciplina de Estética, onde a professora estava passando como atividade a escolha de algum artista da lista apresentada para desenvolver uma análise de suas obras. Entre as passadas de slides e apresentações curtas de cada artista disponibilizado pela professora, apareceu para a turma um dos trabalhos mais marcantes de Rosângela. A obra *Cicatriz* (1996) estampou o projetor da sala e o meu interesse foi praticamente automático. Não sabia nada sobre Rennó naquele momento e muito menos já tinha conhecimento de seus processos, mas o caráter estético analógico e o enquadramento focado em algo tão forte como cicatrizes corporais me fez, naquele momento em diante, alimentar minha vontade de saber os porquês da obra. Pesquisando pude chegar a um texto para uma revista escrito pela própria Rosângela sobre a obra *Cicatriz*:

Do ponto de vista conceitual que tinha como intenção [...] Numa segunda instância, a recontextualização e visibilidade de um conjunto de fotografias do museu (Museu penitenciário, local onde foi possível a descoberta das fotografias) daria o "tom da conversa" sobre anonimato, identidade, memória, disciplina e poder (RENNÓ, 1998, p. 3).



Fig. 1 - Série Cicatriz, s/título (braços com mãos), 1996.
tríptico - dim. 44 x 28" (cada)
fotografias p&b; em papel resinado, laminada, montada em PVC Sintra
Fonte: < <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/57/4> >

O "tom da conversa" dentro das obras da artista acaba por alcançar diversas esferas de questionamos, gerando reflexões desde o próprio dispositivo fotográfico e o seu papel num contexto contemporâneo, passando por levantar diálogos entre métodos curatoriais e modos de pesquisas artísticas, chegando a englobar até mesmo as possibilidades de resgate da memória com direcionamentos à memória coletiva e a cultura do apagamento.



Fig. 2 - Série Cicatriz, 1996

Fonte: < <http://acordacasa.com.br/wp-content/uploads/2013/12/Untitled-11.jpg> >

Já tendo alcançado o posto de doutora em Arte, Rosângela é mineira, nascida em Belo Horizonte, carrega também experiências da graduação em Artes Plásticas e Arquitetura, talvez venha daí sua ótima percepção em utilizar meios e objetos que ocupam o espaço expográfico de forma bem integrada com as fotografias. Em 1980 começa sua carreira como artista, onde desde já encontramos a recorrente utilização de “fotos-arquivos” para compor suas obras, como nas séries *Conto de Bruxas* (1988) e *Pequena Ecologia da Imagem* (1988), na qual são usadas fotos de álbuns de família onde a artista direciona o tema a questões familiares e do feminino (GONDIM, 2008, p.11).



Fig. 3 - Mulheres violentas (da série: Contos de bruxas) , 1988.
fotografia sobre papel
Fonte: < <https://mam.org.br/acervo/cm2006-272-renno-rosangela/> >

Em 1991, já pode-se notar a mudança nos temas apresentados em suas obras, onde o foco agora é revelar e pôr em vista o que já foi coberto e apagado dentro de um contexto social, criticar a cultura do esquecimento, trazendo reflexões sobre construção de identidade e manutenção das memórias. Na arte contemporânea é comum encontrarmos a necessidade de querer abarcar múltiplas questões através de uma óptica que transcende o objeto tradicional responsável pela produção de uma determinada linguagem. O artista contemporâneo está habilitado e autorizado a discutir, manifestar-se sobre, abrir caminhos e circular por territórios não necessariamente artísticos (RENNÓ, 1998). No caso da Fotografia, estamos pondo em xeque o dispositivo fotográfico e toda sua função dentro da classificação fotográfica.

Com novas formas e experiências, os objetivos da fotografia contemporânea caminham no sentido das hibridizações e da experiência visual, realocando métodos antigos e os ressignificando dentro de novos contextos. No caso da artista, podemos notar o distanciamento da função mais pura do dispositivo, pois Rosângela desafia a linguagem fotográfica ao reutilizar fotografias que, em primeira instância, não lhe pertencem.

Conseguimos também identificar nos trabalhos de Rennó aspectos que tangem a ficção e a realidade. O ficcional caminha por meio da atuação das edições e escolhas realizadas em suas produções, constituindo um traço que vai além do documental - aspecto esse que toca a realidade. Isso se dá devido aos sujeitos das fotografias - mesmo tendo seus corpos e feições postos em destaque - assumirem as histórias e sentimentos que o imaginário dos espectadores quiserem projetar em cima da obra.

Quem são essas pessoas? E porque elas estão inseridas na construção dessa obra? *Duas lições do realismo fantástico* (1991), uma das primeiras obras da artista no seu período de mudança de temas, conta com fotos que ocupam de forma explícita o ambiente expográfico, como se empurrasse o espectador a criar uma conexão com os sujeitos que estampam as fotos, onde a intenção é dar aqueles que foram esquecidos, um lugar de destaque que não tiveram a oportunidade de ter antes. Segundo o curador Moacir dos Anjos:

[...] Elaborar uma arqueologia e uma genealogia da fotografia, situando-a como parte integrante de um sistema de saberes e valores que ancora formas de poder em sociedade, definidas como difusas. Talvez a principal estratégia utilizada para tanto seja apresentar as fotografias que coleta em lugares distintos, e que escolhe por motivos variados, de uma maneira que cause estranhamento a quem as olhe, ainda que sejam conhecidas ou banais (ANJOS, 2006, p.1)



Fig. 4 - Duas lições do realismo fantástico , 1991.

Três fotografias p/b em papel resinado, encapsuladas, contendo nove retratos cada

Fonte: < <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/38/2> >

Ocupando posições antes estigmatizadas, Rennó entrega projetos experimentais quando a vemos se pondo como agente decisiva em todas as etapas de suas criações. Falo sobre conseguir fluir conscientemente de uma função para outra, indo de inicialmente observadora e uma profissional em garimpos a até a agente que incita discussões sociais e afetivas em qualquer lugar que suas obras estejam através da dupla direção de suas ações plásticas e discursivas, se encaixando assim no conceito de Artista-etc ² que Basbaum reflete sobre:

Produzir arte hoje é operar com vetores de um campo ampliado. Um campo que se abre ao entrecruzamento das diversas áreas do conhecimento, num panorama transdisciplinar, sem prejuízo de sua autonomia e especificidade enquanto prática da visualidade. (BASBAUM, 2013, p. 27)

²Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de “artista-artista”; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos “artista-etc” (BASBAUM, 2013, p. 8)

A partir dessa perspectiva é preciso relacionar o trabalho de Rosângela a conceitos de processos curatoriais, pois o lugar que ela se põe como artista vai além de uma simples reposição de fotografias. Em consonância com a necessidade de ocupar vários cargos, seu local de produção emerge dentro de um âmbito que as preferências da artista dão ao percurso das construções de suas obras, e o processo quando exposto eleva o grau de reconhecimento que o público pode ter com as imagens. Estabelecemos aqui que as criações de Rosângela são focadas no eu direcionado ao outro - espectador³ - Enxerga-se assim, o espaço de mediações que se constrói as noções dessa relação, configurando um dos maiores traços poéticos da artista. Essa preocupação em concretizar a relação de artista e público, pode ser equiparada ao conceito de artista curador (BASBAUM, 2013, p. 67).

Leva-se aqui em conta não o cunho teórico e a preparação prática de uma exposição ao pé da letra, mas sim, cria-se um paralelo e analogias entre o conceito de curadoria e um método aprofundado de pesquisa artística, onde as escolhas são a chave que abrem caminhos para o deslocamento de um sujeito, momento ou contexto que antes não era levado em conta, sendo assim, inevitável ignorar o poder de construção de narrativa do artista e também o lugar de responsabilidade em recontextualizar visualmente uma parte da história. Para Basbaum:

[...] Mais uma vez, fugindo de qualquer esquematismo, um olhar mais curioso deve trazer à tona trajetórias que traçam diversas outras espacialidades, em que o artista emerge em posições de hibridizações poéticas variadas e constrói inserções de identidade na deriva – em suas linhas de fuga – de carreirismos ligeiros e automatizados: isto se dá com certeza no traçado proposto por estes artistas-agenciadores que se organizam em polos de proposição e fomentação de atividades de arte contemporânea (BASBAUM, 2013, p.74).

³ O espectador se revela um personagem singularizado em contato direto com a obra, envolvido em um processo de fruição sensorial. (BASBAUM, 2013, p. 71)

A curadoria e as obras de Rosângela se entrelaçam devido aos processos de produção da artista. Em um texto produzido para a revista *Discursos Sediciosos*⁴ (n. 4, 1998), a artista relata que para chegar no produto visual final da série *Cicatriz*, teve que selecionar entre mais de 300 negativos em vidro, onde foi levado em conta também a condição de preservação do material. A artista conta também sobre o trabalho de catalogação que foi oferecido à instituição para a criação de um banco de dados estabelecendo um sistema de identificação.

Desse modo, Rennó acaba por estabelecer uma associação que atravessa o campo institucional e social - quando opta por garimpar e retirar fotografias de meios de grandes instituições ou veículos de imagens - não esquecendo do aspecto afetivo individual de cada sujeito que foi fotografado. Podemos notar fortemente essas questões em obras como *Atentado ao Poder* (1992). A obra assume um caráter corporal explícito, onde a artista traz a luz vívida de uma galeria fotos de corpos violentados. O resultado da consonância entre obra, expografia e título repercute de forma a potencializar o clima de enjoo social, talvez podendo até ser visto com intenção de construir um espetáculo da tragédia.

Contando com treze imagens de homens assassinados, as fotos exibidas na série foram retiradas das folhas de jornais famosos do Rio de Janeiro, mais especificamente, selecionadas uma foto por dia durante treze dias durante a mesma época em que a cidade abrigava a conferência RIO-92⁵. Os jornais de classe média alteraram seu perfil cotidiano no modo de noticiar a conferência, enquanto os jornais populares mantiveram seus padrões, indicando assim uma diferença da noticidade de eventos para uma parcela da população (HERKENHOFF, 1996, p. 19).

⁴ Revista sobre criminologia criada nos anos 90. Disponível em: <<https://www.revan.com.br/produto/discursos-sediciosos-n-19-20-627> >

⁵ Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento (Cnumad), realizada em junho de 1992 no Rio de Janeiro, marcou a forma como a humanidade encara sua relação com o planeta. Foi naquele momento que a comunidade política internacional admitiu claramente que era preciso conciliar o desenvolvimento socioeconômico com a utilização dos recursos da natureza. <<https://www12.senado.leg.br/hpsenado> >



Fig. 5 - Atentado ao Poder, 1992

15 fotografias p&b em papel resinado (fotos apropriadas de jornais), acrílico, parafusos e 2 lâmpadas fluorescentes, texto em adesivo aplicado sobre parede (The Earth Summit) 320x25x25 cm

Fonte: < <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/20/1> >

Numa sociedade complexa como a brasileira, com sua violenta história, formação étnica e rígida estrutura de classes, a cultura do século XX mantém um traço de busca de identidade nacional contra um passado colonial. Isso se reflete ainda hoje na produção artística. No conjunto de imagens, a perspectiva é a de aproximação do Outro do fotógrafo, a sua construção enquanto processo ético no interior da sociedade, marcada pelas diferenças sociais. Nessa dimensão, a fotografia seria também um espaço poético de retorno do reprimido (HERKENHOFF, 1996, p. 4).

Atentado ao Poder adquire um poder de manifestação vinculado às narrativas comumente encontradas em camadas sociais onde a violência é uma verdade vivenciada de modo coletivo e a nível nacional. A estética escolhida e que põe em grande local de evidência o título como indicação de um pensamento, nos traz índices sobre as memórias que são especificamente escolhidas para não serem lembradas e propositalmente descartadas. Encontramos aqui a situação do detrimento do local de visibilidade do sujeito e suas individualidades, dando lugar a

construção de um mal estar social que é posto de modo exacerbado pelos grandes veículos de notícia, reforçando assim um imaginário estereotipado das regiões que sediaram as ocorrências das mortes.

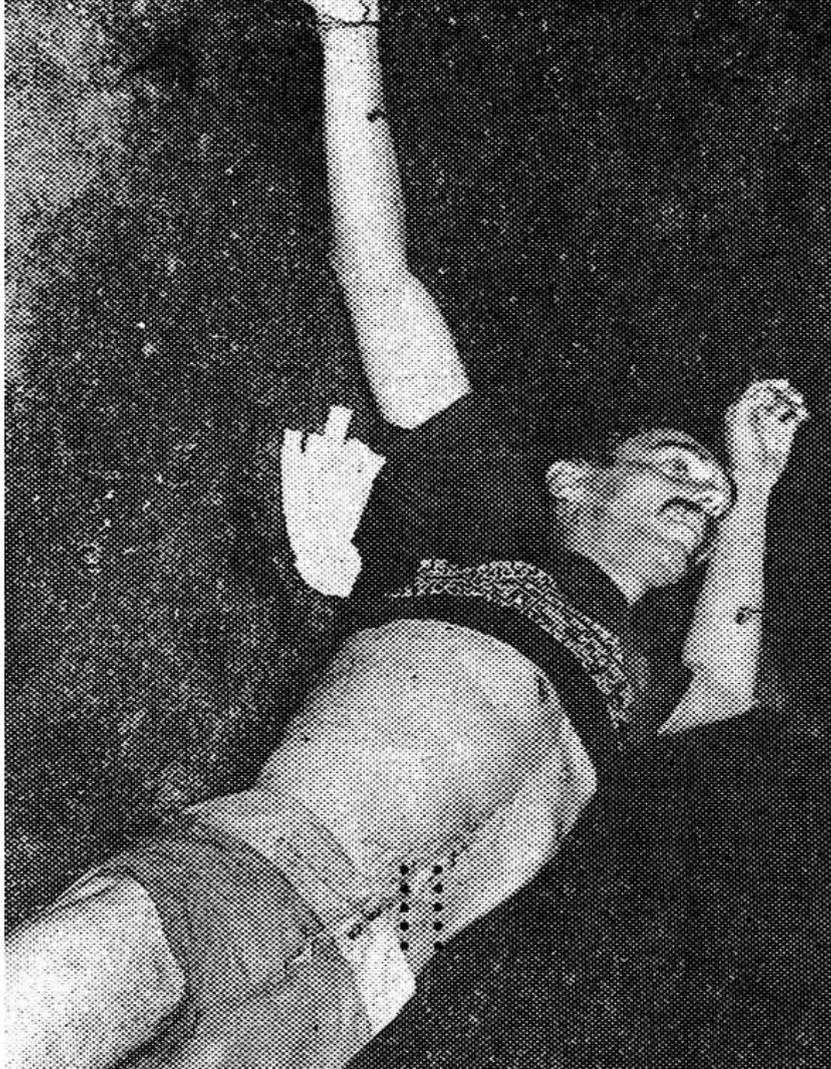


Fig. 6 - Atentado ao Poder, 1992

15 fotografias p&b em papel resinado (fotos apropriadas de jornais), acrílico, parafusos e 2 lâmpadas fluorescentes, texto em adesivo aplicado sobre parede (The Earth Summit) 320x25x25 cm

Fonte: < <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/20/2> >

Através desse ponto, podemos agregar as explorações da artista aos conceitos do público e do privado, tanto quando Rennó usa documentos de sujeitos muitas vezes anônimos e que carregam memórias individuais, quanto pelo poder desses mesmos documentos ativarem memórias ou símbolos específicos que acabam por atingir uma esfera maior, uma memória coletiva.

Para Maurice Halbwachs (1990) a memória significa reconstrução, tendo a capacidade de acontecer através de circunstâncias onde se existe referência em contextos sociais. A importância da memória coletiva transparece nas histórias que somadas a arquivos e documentos estimam a memória coletiva da sociedade.

Apresentando pontos que diferenciam duas nuances como a memória coletiva e a historiografia, Halbwachs se encarrega de analisar de que modo é possível existir uma memória. Questionamentos como a busca constante de lembranças e a diferenciação entre a dependência do individual ao coletivo na formulação de momentos.

A memória histórica ou historiografia se sustenta nos relatos oficiais e racionais dos acontecimentos da humanidade, se tornando o que conhecemos como documentos, que preocupa-se com a preservação desses documentos devido aos caminhos estarem ligados ao resgate de tradições e traços das sociedades de gerações passadas.

Porém, o significado de história em si não deve ser entendido como o mesmo que memória, pois para Halbwachs, a história só se inicia quando a memória se encerra, quando não se tem mais o apoio de um grupo, já que a memória precisa ser vivenciada, tanto de forma afetiva quanto física.

É importante ressaltar que as memórias históricas, coletivas e individuais coexistem numa relação quase simbiótica, são distintas mas frequentemente se sustentam uma nas outras na tentativa de confirmar e manter a manutenção das lembranças.

Consideremos agora a memória individual. Ela não está inteiramente isolada e fechada. Um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade. Mais ainda, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as idéias, que o indivíduo não inventou e que emprestou de seu meio (HALBWACHS, 1990, p. 36).

Nota-se em Rosângela Rennó a locomoção entre as memórias coletivas e individuais, quando por meio dos resgates das fotografias abandonadas, se estabelece o vínculo simultâneo entre o individual e o histórico, desencadeado pelas identificações que são estabelecidas nos espectadores das obras e os sujeitos vistos nas imagens. Enxerga-se nesse processo a capacidade de executar um movimento transitivo das fotografias, que depois de selecionadas e expostas pela artista deixam de ser apenas ocultas, individuais e íntimas para habitarem o imaginário e o baú de referências da memória coletiva, pois são encaixadas num contexto criado de uma temática específica que será abordada, deliberando um campo narrativo que disponibiliza liberdade para o que o público quiser se identificar. Essas identificações podem ser compreendidas como resultado da fruição em contato com as obras, não apenas sentimentos e ligações afetivas supostamente agradáveis e diretas, mas também reações relacionadas a repulsa, indignação ou nostalgia. A vivência física do período das fotos obtidas pelo processo de curadoria da artista não interfere na conexão que vai acontecer entre público e obra pois vai ocorrer “[...] a percepção em relação à memória individual pela memória histórica presente no público, e ambas se manifestam como condição de possibilidade da memória coletiva” (GONDIM, 2008, p. 54).

Considerações finais

Pela visão com foco nos trabalhos de Rosângela Rennó podemos absorver os modos de percepção e construção da linguagem fotográfica na Arte Contemporânea, rompendo fronteiras e desempenhando um processo de criação que subverte o tradicional uso do índice e do *index*, e que experimenta formular narrativas que misturam a ficção e a realidade, com os tons de subjetividade e concretude, trazendo assim outras maneiras de lidar com registros visuais. É possível expandir o campo da curadoria e abrir espaço para estudos, análise e seleção de objetos que serão pensados para a existência da obra em si, desafiando as classificações de artista e curador e os retirando de caixinhas separadas. Ainda, levanta-se junto a interrogações sobre poder de escolha, podendo comparar ao que leva um fotógrafo escolher certo tipo de enquadramento na hora de fotografar.

O sujeito e a capacidade de identificação com fotografias que podem remeter a signos que constituem sua identidade se contempla nas séries da artista, despertando pontos na memória que lhe dão capacidade de estruturar e mesclar de forma fluida suas referências individuais, coletivas e históricas, e os traduzindo em momentos de conexão com o que está em frente aos seus olhos.

Indo de encontro com outros artistas que trabalham com temáticas e usam estéticas comuns do futuro ou presente, a beleza de Rosângela Rennó está por baixo dos arquivos considerados mortos, conseguindo conceber investigações que dão ao passado um lugar de pódio e de apreciação quando trazido ao atual cenário das Artes, pondo a tona nossa capacidade de nos enxergar dentro do *outro*, as possibilidades de reflexões para se perceber como indivíduos dentro das esferas macros e micros, forçando também a exercitar o corpo presente de maneira afetiva, política e artística.

Referências:

ANJOS, Moacir dos. Mesmo diante da imagem mais nítida, o que não se conhece ainda em Rosângela Rennó, folder de exposição, Recife 2006. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/uploads/File/bibliografia/Moacir%20port.pdf> . Acesso em: 28 mar. 21

BASBAUM, Ricardo Roclaw, 1961. Manual do artista-etc. 1. ed. Rio de Janeiro, Azougue, 2013.

CARVALHO, Victa. Dispositivo e imagem: o papel da fotografia na arte contemporânea. Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0415-2.pdf> . Acesso em: 29 mar. 21.

GONDIM, Rosemary. A poética do não-dito em Rosângela Rennó. Recife, 2008. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/2995/1/arquivo1877_1.pdf . Acesso em: 03 mar. 2021.

HALBWACHS, Maurice. A memória Coletiva. São Paulo, Ed. Vértice, 1990.

HERKENHOFF, Paulo. Rennó ou a beleza e o dulçor. Edusp: São Paulo, 1996. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/uploads/File/bibliografia/PHerkenhoff96port.pdf> . Acesso em: 30 mar. 21.

RENNÓ, Rosângela. Cicatriz. Fotografias do Museu Penitenciário e textos do Arquivo Universal. Discursos sediciosos: Crime, direito e sociedade n. 4. Rio de Janeiro: Instituto Carioca de Criminologia, 1998. Disponível em: http://www.rosangelarenno.com.br/uploads/File/Cicatriz_RRenno.pdf . Acesso em: 25 fev. 21

RENNÓ, Rosângela. Rosângela Rennó. São Paulo. Disponível em: http://www.rosangelarenno.com.br/bem_vindo . Acesso em: mar. 2021.

RENNÓ, Rosângela. em: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10376/rosangela-renno> . Acesso em: 13 de Abr. 2021.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

LUAN DIEGO GOMES DE SANTANA

**Colonialidade e decolonialidade na mediação em museus: um estudo no
Instituto Ricardo Brennand**

RECIFE

2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
ARTES VISUAIS - LICENCIATURA
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

LUAN DIEGO GOMES DE SANTANA

**Colonialidade e decolonialidade na mediação em museus: um estudo no
Instituto Ricardo Brennand**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito
parcial para a obtenção do título
de Licenciado em Artes Visuais
da Universidade Federal de
Pernambuco. Orientação:
Prof^a.Dr^a. Renata Wilner

RECIFE

2021

LUAN DIEGO GOMES DE SANTANA

Colonialidade e decolonialidade na mediação em museus: um estudo no Instituto Ricardo Brennand

TCC apresentado ao Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, como requisito para a obtenção do título de Licenciatura em Artes Visuais.

Aprovado em: ____/____/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof^o. Dr. Renata Wilner (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Maria Betânia e Silva (UFPE)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Ms. Maria Juliana de Sá Oliveira (IFPE)
Instituto Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Prof^o. e orientadora Dr. Renata Wilner por aceitar este desafio de me guiar na conclusão deste trabalho em tempos de pandemia, em um semestre tão adverso.

Agradeço também a todos os colegas que participaram desta experiência no Instituto Ricardo Brennand e que responderam ao formulário de pesquisa para a realização deste trabalho, assim como à diretora do Setor Educativo Ruth Gabino por autorizar a realização da pesquisa de forma livre. E a todos que fizeram parte e que de alguma forma ajudaram ao longo da caminhada para a concretização deste momento tão importante.

RESUMO

Este trabalho apresenta uma pesquisa acerca das reverberações sobre o caráter colonizador nos museus tendo como local de estudo de caso o Instituto Ricardo Brennand. Abordo o desafio dentro do espaço de mediação, por parte dos mediadores, acerca de trabalhar temas que vão contra o que é proposto nestes espaços. A pesquisa centra interesse na forma com que os mediadores e instituições almejam desconstruir a narrativa eurocêntrica sobre as temáticas e estruturas intrínsecas em relação a suas propostas baseadas em resquícios do sistema colonial, através de uma escuta por meio de entrevistas a três mediadores do Instituto Ricardo Brennand (localizado na cidade do Recife, PE), que configuraram dados e relatos para análise. Por fim, elaboro sugestões para problematizar o acervo do IRB sob a perspectiva decolonial, com base em situações ocorridas em outros museus e espaços expositivos, a partir da crítica institucional.

Palavras-chave: Descolonização. Mediação. Museu. Arte educação.

ABSTRACT

This work studies a research about the reverberations about the colonizer character in museums, it's realized at the Instituct Ricardo Brennand. Approaches the challenge of mediators about work with themes that are against the institution preposition. However, this work researches the method of how the mediators and institutions crave deconstruct this eurocentric narrative about themes and structures intrinsic to their tenders, that reproduce remnants of the colonial system. The data for analysis were obtained through interviews with three mediators from the Ricardo Brennand Institute (located in the city of Recife, PE). Finally, I elaborate suggestions to problematize the IRB collection from a decolonial perspective, based on situations that occurred in other museums and exhibition spaces, based on institutional criticism.

Key words: Decolonization. Mediation. Museum. Art education.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
OLHAR COLONIAL E SUAS REVERBERAÇÕES SOCIAIS	11
VISÕES DIVERGENTES: RELATO SOBRE DESAFIOS NO ESPAÇO MUSEAL .	16
POSSIBILIDADES E PROBLEMATIZAÇÕES INSTITUCIONAIS EM UMA BUSCA DECOLONIAL	26
CONCLUSÃO	29
REFERÊNCIAS	30

INTRODUÇÃO

Ao começar o curso de Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco, umas das dúvidas era sobre em qual campo desta área iria atuar, devido à vasta possibilidade que o curso poderia me oferecer. Com o passar do tempo, houve oportunidades de experiências em diversas áreas disponíveis como, por exemplo, o ensino em escolas por meio de estágio, curadoria, mediação, entre outras. Em algumas, como curador, por exemplo na exposição *Eclesiastes* realizada no IAC no ano de 2017, tive bom êxito e estas experiências foram boas e interessantes como vivência. Já na experiência com mediação, muitos fatores positivos propiciaram que esta área da educação se tornasse relevante a ponto de pretender segui-la como profissão, apesar dos riscos e instabilidades inerentes ao exercício que o educador mediador tem de enfrentar. Primeiro, por ser uma profissão de pouca adesão por meio dos espaços artísticos em geral, e que também é conhecida por sua baixa estabilidade, assim como de remuneração insatisfatória. Além disso, as políticas de boa parte das instituições são de cunho cultural em adotar guias para que façam o acompanhamento em seus respectivos espaços, tornando o local duvidoso para quem almeja se estabelecer na profissão, pela falta de vagas efetivas, entre outros fatores que fazem questionar a decisão de ser mediador no âmbito museal.

Com o passar da graduação, obtive várias experiências no curso, as quais me fizeram entender mais o campo da mediação e a fortalecer alguns discursos e posicionamentos que tenho acerca da área, e construir uma visão melhor sobre educação em espaços museais.

Foi no curso, por meio da disciplina Estágio Curricular em Ensino das Artes Visuais 4, que tive a oportunidade do meu primeiro contato com o papel de mediador. Dadas as devidas coordenadas, após várias discussões sobre ações que deveríamos tomar no âmbito do estágio, as instruções foram ministradas pela professora Ana Elizabeth Lisboa, que tinha como foco a inserção dos estudantes no âmbito de museus e galerias e o desenvolvimento de trabalhos nesses respectivos lugares.

A partir deste primeiro contato, tive oportunidade de estagiar em diversos lugares, cada qual com seu sistema. Em meio a experiências e questionamentos, alguns corriqueiros e outros inusitados, sempre me despertava a curiosidade sobre algumas ênfases que alguns visitantes nos traziam de forma bem sucinta sobre o acervo, e a falta de representatividade transpassada pelo mesmo. Muitos desses

questionamentos, acredito eu, são frutos do crescimento das abordagens relacionadas a como a cultura de pertencimento tem se desenvolvido, não só na comunidade em geral, mas através dos meios midiáticos, principalmente os mais populares entre os jovens, como instagram e twitter e seus respectivos digital influencers. Assim como no ambiente escolar, onde cada vez mais os professores se vêem na boa obrigatoriedade de desenvolver diálogos sobre os assuntos como diversidade, das mais inúmeras formas. Desenvolvendo, portanto, em suas aulas, um senso crítico mais apurado por parte dos alunos, assuntos esses antes muitas vezes antes evitados para que não gerassem “constrangimento e polêmica”, devido ao tabu que ainda é discutir tais assuntos em sala de aula.

Tais abordagens, feitas dentro da sala de aula, só foram estabelecidas recentemente, em 2003, quando foi sancionada a Lei 10639 que alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da presença da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Africana" o que deu vazão para que debates como a descolonização viessem à tona. Em 2008, a Lei 11645 ampliou a abordagem para temáticas de história e cultura indígena e afro-brasileira, indicando as Artes como uma das áreas prioritárias.

Ao desenvolverem opinião através de informações pertinentes e reais, os alunos de escolas, em sua grande maioria adolescentes, começam a se perguntar acerca dos problemas sociais que os cercam no dia-a-dia e a fazerem questionamentos.

A pesquisa busca evidenciar como instituições museais, por mais que algumas vezes de forma involuntária, ainda baseiam seu funcionamento estrutural em resquícios do que pode se caracterizar como colonialidade, em um comportamento herdado pelos seus precursores e suas formas de pensar já ultrapassadas, tornando toda uma lógica do conhecimento acessível a um público específico e conseqüentemente inacessível a outra parcela, além da forma como constroem suas narrativas. A configuração dos espaços, discursos e metodologias que questionam a elitização do saber, lugares de fala e demandas sociais, tem ganhado força em meio a sociedade. Tais acontecimentos têm reverberado em instituições museais que tentam agora reformular todo um sistema organizacional, a fim de atender tais demandas.

Esta pesquisa foi feita no Instituto Ricardo Brennand localizado em Recife, Pernambuco. Um museu particular onde seu falecido proprietário se intitulava

coleccionador e amante das artes. Em tempos de normalidade, recebe um grande número de visitantes que varia entre 600 a 1000 por dia, tem arquitetura moderna em dois de seus três espaços sendo o terceiro um castelo no estilo neogótico e conta com um acervo diversificado desde armas e armaduras a quadros do séc XVIII.

Através de entrevistas realizadas com mediadores e ex-mediadores do Instituto Ricardo Brennand, questionamentos foram levantados por meio de entrevistas acerca das práticas decoloniais ligadas ao educativo e sua relação com o acervo.

Ao evidenciar novas metodologias e formas de pensar baseadas no termo “decolonialidade”, este estudo pretende questionar abordagens e gerar outras através delas, enfatizando autores do sul global e suas respectivas produções. Assim, destacando a mediação como forma de acesso ao que é mostrado, e como determinadas práticas estão sujeitas a aproximar ou até mesmo distanciar respectivos visitantes.

OLHAR COLONIAL E SUAS REVERBERAÇÕES SOCIAIS

Quando se fala em museu, logo pensamos em um lugar de estrutura impecável e rígida, não só em sua arquitetura, minuciosamente planejada, ou em seus funcionários aparentemente cultos, providos de saberes que vão muito além do que se espera de um reles mortal. É lugar de gente “grande”, que sabe o que vê e sabe o que diz, um ambiente de culto à intelectualidade e à “verdadeira cultura”. Pensamentos como esses permeiam o imaginário daqueles que se aventuram a visitar um museu, lugar do estranho, do fascinante, do inalcançável. Tais percepções sobre o espaço museal, e porque não, sobre arte, estão seguramente associadas, entre outras coisas, a resquícios que a colonialidade nos deixou de herança, mesmo que inconscientemente - formas de pensar e de agir as quais subverter parece ser a negação de todo o aprendizado até então. Mudar a forma como pensamos é tarefa árdua, que leva tempo e requer abertura. Desenvolver um diálogo de mudança em um sistema rígido parece ser quase impossível, quando se trata de museu, instituição essa que está estritamente ligada em sua história aos moldes coloniais. Poderia soar como algo inapropriado por mexer com estruturas organizacionais básicas, tempos atrás; porém na atualidade, e com a modernidade, a constante mudança é requisito primordial para que qualquer museu se mantenha vivo. Qualquer forma de comunicação próxima ao monólogo é descartada e caracterizada como ultrapassada.

No coração dos preconceitos e das expectativas de todo visitante está seu contexto pessoal — seu reservatório pessoal de conhecimento, atitudes e experiência, influenciado por expectativas a respeito das características físicas do museu, o que ele vai encontrar lá, o que poderá fazer e quem o acompanha nessa visita. Todos esses fatores se fundem para criar uma agenda para a visita. A evidência sugere que essa agenda é importante na determinação da natureza da experiência museal do visitante. (FALK; DIERKING, 1992, p. 25).

Apesar de, por muito tempo, instituições e espaços museais representarem um paradigma das classes sociais mais abastadas, no que diz respeito à ocupação de espaços artísticos, tanto como protagonistas ou coadjuvantes, esta narrativa tem se tornado ultrapassada, conforme movimentos sociais ascendem. Isto faz com que muitas instituições revisem todo o seu sistema museal, que antes atendia com êxito à expectativa de seus visitantes. São reformulados acervos, projetos curatoriais, projetos políticos, posicionamentos e todas as formas de comunicação com seu público. As instituições agora surgem com novas abordagens. Ressignificar estes

espaços não apenas trará novos visitantes, mas atualizará e transformará tais espaços em lugares de embates e discussões, a fim de que torne seu público crítico.

Dialogar parece ser inicialmente a peça chave no processo de mudança. Muito antes de mudanças curatoriais, de acervos ou posicionamentos institucionais, o diálogo poderá despertar o olhar crítico e ressignificar a relação museu/público, se atendo primordialmente ao patrimônio mais importante de um museu, seu público.

Na atualidade, movimentos reivindicatórios de direitos, como por exemplo o indígena e o afro-brasileiro, têm sido alvo de discussões, tanto sociais quanto políticas. Como demanda social, apresenta-se também o movimento de inclusão destes mesmos grupos em espaços museais, sua representatividade ou falta dela, embates culturais de como são apresentadas suas produções e até mesmo suas reverberações sociais a partir de diferentes óticas. Este movimento ao qual insere tais questionamentos nestes espaços, a fim de desestruturar moldes advindos da história colonial, dando ênfase à perspectiva nativa, abandonando o olhar antropológico, é conhecido como “decolonização museal”.

Se a descolonização se refere ao processo sócio-histórico e atualmente concluído de independência dos poderes coloniais, a decolonialidade é um projeto ético-político e epistêmico em andamento, que busca se desvincular de estruturas coloniais que persistiram ao longo da modernidade e que sustentam o eurocentrismo e os sistemas de discriminação. (MUÑIZ-REED, 2019, p.3)

O exercício do pensar a colonialidade requer uma reavaliação, sobre todos os conceitos estabelecidos como parâmetro de seguimento ou referência. Repensar, por mais que certos pensamentos estejam vinculados de forma visceral, e reeducar, não só acerca de teóricos advindos do norte, que tem sua devida importância, porém, com o surgimento deste giro colonial, agregar conhecimentos que tenham uma visão e foram concebidos pela população local.

A tentativa de inserir questionamentos no espaço museal sem uma devida abordagem pode sair como um “tiro pela culatra”, se não trabalhado da maneira correta. Polir uma inserção de modo a deixar explicitamente claro ao que se quer com a respectiva proposição é preciso, o que ocorre algumas vezes é a estereotipação do sujeito enquanto propositor da ação por se trabalhar de forma equivocada. Um

exemplo de equívoco é a substituição do “diorama”¹ pelo “quadro vivo”, ou seja, desenvolvimento de ação artística em tempo real, ocorrida em tempos recentes:

O diorama foi substituído pelo “quadro vivo”: em uma aposta pela “abertura e o contato cultural”, não era estranho encontrar, em mais de uma exposição de cultura ou arte popular, artesãos “exercendo seu ofício”, situados no mesmo nível museográfico de um objeto, isto é, fazendo parte da exposição, de modo que entre o visitante e “o outro” não havia nenhum contato além do olhar curioso do primeiro sobre o segundo, que ficava despojado de toda subjetividade. (COCOTLE, 2019, p.6)

Ainda que espaços de encontros, algumas vezes os museus também são desencadeadores de ausências. De certa forma estes museus nos angustiam em suas faltas de representação, mesmo registrando memórias de nossa humanidade. O abandono da ingenuidade para entrar em contato com estes objetos é preciso, e porventura que haja a apropriação deles. Abordagens de diversas formas são postas em prática, metodologias e atividades que buscam afirmar culturas latino-americanas - nativas, porém, parecem só alcançar superficialmente ou momentaneamente seus objetivos. Evidenciar determinado grupo não necessariamente faz ecoar sua voz. Muitas práticas, que em primeira vista se apresentam como uma abertura para difusão de culturas, são na verdade processos velados de estereotipação e folclorização destes grupos, caracterizando assim uma espécie de fetichismo museológico por parte das instituições.

Na Europa, a tradição dos museus como instituições que tanto refletem como servem uma elite cultural foi estabelecida há muito e, no essencial, mantém-se. O museu, o «gabinete de curiosidades», é o armazém dos tesouros da nação, fornecendo um espelho no qual se refletem as perspectivas e atitudes das culturas dominantes, e a prova material das proezas coloniais das culturas europeias em que os museus estão enraizados. As origens coloniais do museu permanecem uma influência sobre estas instituições e sobre a percepção pública sobre elas. Tomando o Louvre como exemplo, Giliane Tawadros observou que, «originalmente um bastião da soberania militar e imperial do Ocidente, o Louvre, no seu papel de museu contemporâneo, funciona como um bastião da soberania cultural e intelectual» (Tawadros, 1990: 31). Escritores australianos autóctones fizeram referências ao estado de «colonialismo científico» em que museus e antropólogos funcionam, asseverando que o colonialismo cultural continua a dominar as artes e cultura aborígenes (Fourmile, 1987: 60; Marrie, 1989). Fourmile afirma que a maior parte da propriedade intelectual (aborígene) atualmente nas coleções dos museus foi adquirida em circunstâncias coloniais. (SIMPSON, 1996: 1)

¹ “O diorama é uma modalidade de maquete da qual representa algum tipo de situação. Em outras palavras, é um espaço cênico de tamanho normalmente reduzido que serve para representar realidades diversas em três dimensões”. (Fonte: <https://conceitos.com/diorama/>).

A instituição museu foi inicialmente fundamentada no colonialismo, este ditou como se construiu sua coleção e também a formação do seu público, com o intuito de importar e evidenciar o pitoresco ou exótico em sua prática predatória. Muitas vezes adquiridas de formas questionáveis, como forma de conquista, tais feitos só eram possíveis de serem realizados por classes mais abastadas, o que reforçava um status social, que era também associado à intelectualidade. Com o passar do tempo, as mesmas qualificações se mantiveram, mas agora em perspectivas diferentes, por conta do desenvolvimento da prática, novas instituições surgiram. A essas coube determinada missão, deter e adquirir determinadas obras como forma de conquista, ao seu público agora não obrigatoriamente abastado, porém, claramente de classe social superior, na qual tem acesso facilitado à informação e conseqüentemente propulsor de mais intelectuais, foi mantido o status social.

Ao tornar-se limitada a uma elite detentora de conhecimento, proprietária do habitus e participante do campo, a arte promove-se cada vez mais complexa e de difícil compreensão para o público em geral. (BOURDIEU, 1989, p. 285-6)

Muitas dessas instituições apresentam seus sistemas de funcionamento, mesmo que inconscientemente, fundados em uma estrutura colonial. Os acervos tem em sua maioria obras de artistas brancos, homens, de origem europeia e estudos baseados em fontes eurocêntricas, em sua visão sobre o Sul do mundo. Isto vem dificultar a identificação do público latino-americano com obras e autores. Esta ausência de identificação reverberou por muito tempo no perfil dos visitantes que frequentavam estes espaços, sendo eles predominantemente de classe média ou alta, afirmando sua estrutura elitista, e ressaltando ainda mais a 'elite cultural'. Estes mesmos visitantes buscam referência no modelo eurocêntrico, equiparando-se e enaltecendo referenciais europeus em detrimento da cultura local, formando assim o chamado "complexo de vira-latas", já que o seu desejo é se distanciar de sua cultura local.

Pesquisas do grupo de estudos subalternos, de origem indiana, liderado pelo pesquisador Ranajit Guha, fazem críticas ao eurocentrismo e às dinâmicas gerais do colonialismo. Um dos grupos que reverberam a partir destes pensamentos é o Modernidade/Colonialidade que tem sua grande maioria de autores latino-americanos. Estes apresentam críticas similares aos estudos subalternos, tornando-se um movimento de resistência teórica e prática, política e epistemológica, com uma contraposição específica. Sua referência de estudo tem como base a experiência

processual colonial realizada na América Latina e não a indiana, defendendo a tese que cada experiência/processo colonizador varia de lugar para lugar.

Em linhas gerais, uma das principais críticas destes autores vai de encontro ao estudo da pós-colonialidade, não no gerar do conhecimento, mas no modo como ela é feita, problematizando a metodologia. Ao estarem produzindo estudos, a grande maioria dos autores tem embasamento em produções europeias, e ao desenvolverem trabalhos a partir destes autores, estariam eles replicando uma visão europeia dos fatos, uma crítica eurocêntrica do eurocentrismo.

O movimento decolonial não é desenvolvido a partir de um contraponto ao eurocentrismo, mas sim da busca por evidenciar elaborações originadas do sul-global. Para tal, são levados em conta saberes de fora da academia, construídos por reais representantes de suas respectivas culturas, quebrando paradigmas relacionais entre obra e o observador. É também a autovalorização da produção e estabelecimento de visões reverberantes que condizem com o processo decolonial.

Ao trabalhar tais visões em suas metodologias, instituições museais irão agora vislumbrar vertentes antes inexistentes em sua relação com o público. O público agora ressignificará tudo aquilo que antes foi apresentado, uma nova perspectiva crítica surgirá através destas novas abordagens, o movimento de reeducação do olhar sobre parâmetros e teóricos antes estabelecidos, agora, irá tornar-se apenas parte do que se é tido como conhecimento, e não uma totalidade.

Posicionar-se contra um sistema já estabelecido, e despertar novos horizontes, tem sido uma tarefa tanto quanto delicada, principalmente para os interlocutores que estão em constante contato com o público, e na forma mais direta, os mediadores. Desenvolver diálogos acerca de tais pensamentos requer em alguns momentos sutileza, pois decolonização, à primeira vista, por um olhar equivocados, parecerá ter cunho negacionista ou anulatório sobre perspectivas estabelecidas, principalmente sobre os estudantes escolares, aos quais a formação crítica ainda está em desenvolvimento, e que parâmetros aprendidos muitas vezes se estabelecem como absolutos. Para subverter tais ideias, inicialmente todo um mecanismo deve rever seus conceitos, desde políticas públicas, gestão geral, curadoria, educativo e até mesmo visitantes para que depois se desenvolva formas mais eficientes de debate.

VISÕES DIVERGENTES: RELATOS SOBRE DESAFIOS NO ESPAÇO MUSEAL

O Instituto Ricardo Brennand está situado no bairro da Várzea, na cidade de Recife, capital do estado de Pernambuco. O IRB possui a maior coleção particular de armas brancas no mundo, assim como um vasto acervo sobre o período holandês em tempos de Brasil colonial. É conhecido pelo grande número de estátuas e quadros de diversas épocas e segmentos, incluindo réplicas famosas como Davi e O Pensador. O espaço é situado dentre um terreno de mata atlântica do qual a família é proprietária, com arquitetura extravagante e convidativa ao público. Possui três núcleos de exposições: o primeiro, a galeria onde há quadros de artistas nacionais e internacionais assim como sua principal obra O Pensador de Rodin; o segundo espaço é a pinacoteca que abriga a vasta coleção sobre o período holandês; e o terceiro, o castelo, com um enorme número de armas brancas e armaduras que remetem à Idade Média. O Instituto leva o nome de seu falecido proprietário e idealizador, o colecionador Ricardo Coimbra de Almeida Brennand, bilionário e empresário.



(Foto: Divulgação/IRB)

Com o intuito de debater a decolonialidade no museu, foi realizado um questionário acerca de práticas e abordagens ocorridas em espaço museal aos mediadores do Instituto Ricardo Brennand. Nesses questionamentos, foram entrevistados funcionários e ex-funcionários do Setor Educativo. Contém também o meu relato de experiência, pois fiz parte do Educativo entre os anos de 2018 a 2019, como estagiário.

1- Quando perguntado sobre de que forma é feita a abordagem ao público os entrevistados disseram:

- Entrevistado E: “É feita de forma simples no geral, o que nos ajuda muito é saber o tema no qual eles irão trabalhar, assim de certa forma, mesmo que involuntariamente, nos adaptamos a linha de visão ao que eles se propuseram a fazer”.

- Entrevistado M: “normalmente recebia eles com o intuito de fazer uma abordagem que siga o pensamento da instituição, muitos professores que acompanham a turma já conhecem há muito tempo o Instituto e seria estranho mudar a abordagem do nada, além disso por conta do tempo não há espaço para uma abordagem mais planejada, pois o museu é enorme e visitar ele todo leva tempo”.

- Entrevistado A: “Sobre abordagens que dizem respeito a problematizações sociais, tenho a preocupação de enfatizar alguns pontos e mostrar alguns posicionamentos saindo um pouco do lugar de mediador, sobre a abordagem da instituição em si, explico qual o intuito do idealizador e assim eles têm maior entendimento sobre o que presenciam”.

A recepção e as abordagens ao público que acontecem no Instituto são realizadas de diversas maneiras por parte do Educativo no museu, tendo em vista que trabalham educadores principalmente das seguintes formações: Artes, Ciências Sociais, História, Letras e Museologia, variando entre profissionais com licenciatura ou bacharelado.

Dedicados exclusivamente a atender escolas, faculdades, ONGs ou grupos especiais, os mediadores têm uma agenda de acompanhamento de uma a duas instituições de ensino por dia. Em ocasiões especiais, realiza-se o acompanhamento de empresas ou amigos da família do proprietário, enquanto no período de férias podem acompanhar os visitantes espontâneos.

Cada escola tem seu tema previamente selecionado no momento do agendamento. Estes variam entre: absolutismo, Brasil holandês, cultura medieval, cultura afro e indígena e “conheça o IRB”, este último uma abordagem geral sobre o museu. Os educadores se dispõem a receber seus respectivos grupos, escolhendo preferencialmente os temas com que tem maior familiaridade, desenvolvendo uma abordagem própria sobre o assunto. O tempo de acompanhamento não é regado, mas sim estabelecido de educador para educador, que se adequa ao ritmo

apresentado pelos grupos.

Ao recepcionar os visitantes, os educadores realizam o primeiro contato com uma conversa que tem o intuito de verificar a bagagem de conhecimento da turma acerca do tema, o prévio saber. Em seguida, o grupo é questionado sobre suas expectativas: o que eles esperam ver e vivenciar no museu. A maior parte dos visitantes diz que espera ter contato com quadros e esculturas, o que é bem contemplado no acervo do Instituto. É entendível que, por causa das redes sociais, uma parte do elemento surpresa seja deixado para trás e apenas produções de cunho tradicional sejam consideradas como arte por grande parte do público. Por serem grupos de até 25 alunos, a comunicação por algumas vezes se mostra precária, sendo incumbido ao mediador o papel de confrontador, buscando que haja maior participação dos envolvidos. Ao visitarem os espaços com temáticas relacionadas ao mundo europeu, alunos costumam levantar dúvidas sobre valores, datas e histórias relacionadas às peças em exposição. É natural que o espaço gere esse tipo de questionamento, já que se apresenta como um local fora do convencional. O impacto é tão grande que os visitantes se questionam se ainda estão no Brasil, indicando um sentimento de menor valia em comparação com o exterior.

2- Quando perguntados sobre a problematização do acervo os entrevistados responderam:

- Entrevistado E: “É bem complicado problematizar o acervo quando quem o compôs foi seu patrão, temos liberdade sim para isso mas esta ação pode vir a gerar um desconforto se notada, então prefiro não ir adiante já que por conta de atitudes assim, colegas vieram a sofrer punição”.

- Entrevistado M: “Quando estava no Educativo, discutimos muito sobre o acervo e sobre as possibilidades ou não que ele tinha. Sabemos que ele tem caráter eurocêntrico mas que esse também era o desejo do Ricardo Brennand. Sobre a mensagem das obras, me aprofundava mais e assim tinha espaço para problematizar. Os visitantes sempre recepcionaram as críticas muito bem”.

- Entrevistado A: “Quando o visitante está aberto a discutir o acervo e a problematizá-lo dou a devolutiva no mesmo tom, estamos em um espaço de discussão e eu como estudante de Artes não posso me ater só a informações históricas, gosto muito de confrontar o acervo e a levantar questionamentos. Durante a visita, é possível observar a falta de olhar crítico ao que é apresentado no acervo.

O fator lúdico que as obras impõem, ofuscando problematizações, deve ser levado em consideração. Na maioria dos casos, a criticidade só é despertada caso o mediador se proponha a tal ação. Nesses momentos, os alunos demonstram maior propriedade sobre os assuntos, tornando nítido que abordam tais temas em sala de aula. São nessas circunstâncias que o trabalho de mediação entra em cena, decorrendo e potencializando falas a partir do que é trazido pelo visitante, movimento que possibilita a afirmação e incentivo à participação dos demais, formando uma cadeia de saberes em comum. Para estabelecer a comunicação, é preciso manter uma abordagem de fácil acesso, especialmente no que diz respeito à linguagem, tendo em vista que a maioria dos alunos tende a se distanciar quando são usadas terminologias que não são habituais no dia-a-dia. Quando questionados sobre o maior destaque das obras de autores europeus, os grupos demonstram consciência de que o que vem de fora é tido como objeto de maior valia, não apenas pela curadoria, mas por todo sistema museal não dando um valor aos artistas nacionais. Quando questionados sobre o porquê da valorização do que vem do exterior, muitos defendem sobre o maior reconhecimento destes em comparação aos do Brasil”.

Durante a visitação, é possível observar a falta de olhar crítico ao que é apresentado no acervo. O fator lúdico que as obras impõem, ofuscando problematizações, deve ser levado em consideração. Na maioria dos casos, a criticidade só é despertada caso o mediador se proponha a tal ação. Nesses momentos, os alunos demonstram maior propriedade sobre os assuntos, tornando nítido que abordam tais temas em sala de aula. São nessas circunstâncias que o trabalho de mediação entra em cena, decorrendo e potencializando falas a partir do que é trazido pelo visitante, movimento que possibilita a afirmação e incentivo à participação dos demais, formando uma cadeia de saberes em comum. Para estabelecer a comunicação, é preciso manter uma abordagem de fácil acesso, especialmente no que diz respeito à linguagem, tendo em vista que a maioria dos alunos tende a se distanciar quando são usadas terminologias que não são habituais no dia-a-dia. Quando questionados sobre o maior destaque das obras de autores europeus, os grupos demonstram consciência de que o que vem de fora é tido como objeto de maior valia, não apenas pela curadoria, mas por todo sistema museal não dando um valor aos artistas nacionais. Quando questionados sobre o porquê da valorização do que vem do exterior, muitos defendem sobre o maior reconhecimento destes em comparação aos do Brasil.

3- É notável um movimento de supervalorização da arte de cunho eurocêntrico por parte dos visitantes?

- Entrevistado E: “O fato do Instituto Ricardo Brennand – instituição de difícil acesso e com ingresso caro – ser a mais visitada no país, evidencia que o público tende a valorizar o contexto europeu”.

- Entrevistado M: “Com certeza, em todo tempo de trabalho não houve questionamentos sobre a pequena parcela de obras brasileiras por parte dos visitantes, eles parecem estar atrás do que se mostra ter mais fama e valorizam técnicas e poéticas que são iguais aos regionais, mas por serem nacionais não têm o mesmo valor”.

- Entrevistado A: “Sempre notei que eles davam atenção ao que era de fora, mas acho que é algo involuntário, já que poucos sabem ou lêem a nacionalidade do autor, talvez seja algo instintivo pela educação que tivemos e o tal ‘complexo de vira-lata”.

Questionados sobre exemplos nacionais de sucesso no meio artístico, os grupos demonstram dificuldade em citar nomes. Por mais que existam artistas nacionais em destaque em diversos segmentos, apenas uma pequena parcela da população tem conhecimento de suas produções, o que gera uma limitação desde o ponto inicial. Nesses momentos, abordar a decolonialidade em aspectos gerais e não apenas no campo da arte, parece ser a melhor forma de desenvolver questionamentos sobre o que é debatido. No entanto, é possível observar uma recusa acerca do aprofundamento do debate, por se distanciar do tema previamente combinado que o grupo se dispôs a abordar, com exceção dos grupos que se dispuseram à temática de culturas afro e indígenas.

A problematização do acervo, feita de forma coerente, não é motivo de receio por parte dos educadores ou dos visitantes. Essa abordagem costuma ocorrer quando é realizado o acompanhamento ao público espontâneo, já que estes grupos costumam ter números menores, de 2 a 3 pessoas. O público, que costuma se declarar como entusiasta da arte, permite ao mediador realizar conversas mais profundas sobre o acervo, tendo em vista que esses visitantes têm maior familiaridade com o que é apresentado.

O castelo São João é um dos principais locais em que os questionamentos costumam surgir. Nele, há uma enorme coleção de armas e armaduras, além de uma

série de quadros orientalistas que suscitam o nu feminino. Mostrando o acervo com embasamento histórico, os educadores apresentam desde o contexto no qual ele foi criado até o motivo da nudez dos quadros de tema orientalista. Em seguida, as questões implícitas às obras são abordadas, como o fetichismo ligado ao corpo feminino, a ostentação como meio de afirmação social e o machismo que compõem algumas peças, como um cinto de castidade. O castelo é um espaço potencial para geração de debates, mas não o maior deles.

A pinacoteca tem se mostrado o lugar de maior desafio para mediação, especificamente quando se deseja trabalhar a história a partir de uma perspectiva decolonial. Para que a visita se torne mais agradável, algumas vezes os mediadores precisam omitir informações consideradas pertinentes. Um dos destaques do Instituto é o acervo sobre o período holandês, que possui desde quadros dos artistas Frans Post e réplicas do Albert Eckhout a alegorias do Maurício de Nassau, temas que suscitam diretamente a dizimação de povos indígenas, assim como a escravatura. As obras fazem parte de um sistema que, historicamente, induz a visão amena a fim de velar os reais acontecimentos. Nelas, são vistas passagens onde indígenas e holandeses aparecem em clima de amizade ou a suposta recusa inicial do uso de escravos.

Se as observações forem realizadas de forma despreziosa, induzem o ouvinte a uma experiência mais leve no decorrer da visita. Quando é proposta uma fuga dessa perspectiva confortável, a receptividade tende a ser positiva, gerando o debate de novas informações sobre o colonialismo por uma perspectiva não europeia. A boa recepção do debate indica um movimento de repensar o que foi aprendido anteriormente, levando a reflexão sobre em quais circunstâncias e pontos de vista as informações foram passadas. Com a familiarização da temática, o trabalho dos mediadores com o público parece se estreitar.

4- Questionados sobre a autonomia para a elaboração de práticas educativas, os entrevistados disseram:

- Entrevistado E: “Quanto à estrutura não posso reclamar, umas das melhores na qual trabalhei, tenho apoio material em todos os aspectos. Já sobre a elaboração das práticas é um pouco complicado, sempre que propomos uma prática que vá além do normal, esta é bem revisada e quando permitida já é perdida sua essência do que foi proposto inicialmente, mas de qualquer forma nos dão abertura para realizarmos

novas ações, o que é muito importante e nos encoraja a continuar em frente.

- Entrevistado M: “Nunca tive a chance de propor algo, mas já presenciei proposições de colegas que tiveram bastante sucesso, é legal saber que podemos ir além do cotidiano. Não propus porque é muita pressão e se der errado ferrou, aff”.

- Entrevistado A: “Sempre fiz minhas mediações com diversas práticas para que não se tornasse maçante o trabalho, nunca tive repreensão por parte dos superiores sobre isso, porém costumo fazer o que já é pré-estabelecido, talvez eu já tenha entrado em uma zona de conforto, mas sempre que necessito fazer algo diferente, não tenho problemas”.

Deve-se salientar a autonomia por parte dos mediadores para a realização de práticas educacionais, desde a utilização dos espaços físicos, materiais ou a forma com que as metodologias são implementadas. Não existem relatos de interferência acerca de métodos trabalhados pelos educadores. A elaboração das mediações é estritamente individual e está em constante mutação. As abordagens que implicam em desconstruir o espaço museal são aceitas, desde que o nome da instituição não seja deturpado. Subverter o que está exposto a fim de uma formação mais crítica é um discurso rotineiro por parte dos mediadores. A alternância entre discursos institucionais e ideológicos acerca do acervo não é observada, o que encoraja o Educativo a ir além.

5- Há um movimento que revisa abordagens museais (metodologias do Educativo) por parte da instituição?

- Entrevistado E: “As práticas museais buscam sempre uma atualização, embora seja bastante comum haver certa postura conservadora por parte das administrações”.

- Entrevistado M: “De forma alguma, quando entramos é dado um tempo para que nos preparemos bem, mas nunca foi dita a metodologia que devêssemos usar, isso é até bem livre e cada um usa a que preferir, embora quase todos usem a mesma, a de exposição das obras e contexto histórico”.

- Entrevistado A: “Não, é dada uma breve orientação assim que entramos na instituição, sobre como devemos nos portar, mas nada ligado a uma metodologia específica”.

No que diz respeito às indicações acerca das abordagens museais, também não existem restrições sobre as mediações. Assim que se entra para o corpo dos educadores, é dado um certo período de tempo dedicado para que o mediador se

habitue ao espaço e estude sobre o acervo. Mas, nesse período, não é referido sobre a forma com que ele irá abordar qualquer temática específica. Apesar disso, é nítido o posicionamento de todos os educadores, de forma que a grande maioria desenvolve uma abordagem desconstrutiva acerca do acervo. Os relatos demonstram que há um posicionamento bastante conservador por parte da instituição, além de um grande receio que contrapontos acabem se encontrando, configurando assim uma falsa liberdade, indicando um aquietamento pelo lado hierárquico menor na instituição. No entanto, ações divergentes ainda são realizadas como forma de resistência.

6- Quais metodologias são usadas na tentativa de decolonização? (por exemplo trabalhar a temática afro/indígena no museu)

- Entrevistado E: “Práticas de mediação, eventos mensais e exposições com temáticas específicas”.

- Entrevistado M: “Nenhuma, o acervo parece exaltar o colonialismo e contar uma história em um viés eurocêntrico, não se reparando da história”.

- Entrevistado A: “Há algumas que enfocam temas afro e indígenas mas são ações especiais, não vejo muito esforço quanto a isso no dia-a-dia, parece mais que eles fazem algumas ações mais para agrado do público ou para seguir uma agenda”.

Quando questionados sobre práticas ligadas à tentativa de decolonização do espaço museal por parte do educativo, foram relatadas ações que evidenciam obras de temática afro. Propostas pelo Educativo e realizadas à parte, elas têm o objetivo de evidenciar as obras, que são apresentadas pelos educadores em uma espécie de mini seminário com o envolvimento do público daquele dia. Também são realizadas ações culturais como apresentações de grupos, porém com certa falta de interlocução entre o que é apresentado com o espaço museal. Nessas apresentações, é aparente o desenvolvimento do fetichismo museal tanto por parte da instituição, quanto por parte do público, recriando assim cenas “zoológicas”.

7- Quais as trajetórias possíveis para a decolonização de acervos de cunho eurocêntrico?

- Entrevistado E: “Mais atividades que envolvam tudo que se tem fora deste eixo, com implementações de ações e obras, e até mesmo uma breve revisão do discurso adotado pela instituição”.

- Entrevistado M: “Propor reflexões aos visitantes, evidenciando a visão

deturpada de determinados contextos ao longo do tempo e o quanto isso contribuiu para manter o status quo hegemônico europeu”.

- Entrevistado A: “É necessário mudança na abordagem do acervo, mas uma mudança que parta também da instituição, não podemos tentar mudar sem apoio de tal, a implementação de ações que visam a decolonização já é presente, porém o local em si não ajuda muito nessa tentativa de reparação social”.

Neste ponto, é nítida a tentativa de reparo social por parte da instituição, onde as propostas de formas de socialização que envolvam diferentes culturas são louváveis. Porém, a forma como o assunto é abordado ainda é um ponto em desenvolvimento, especialmente para um público branco, de classe média ou alta, que frequenta o espaço onde a mensagem parece não ter chegado como esperado em sua proposta.

Refletindo sobre a decolonização do acervo, alguns pontos podem ser avaliados. O primeiro deles diz respeito à curadoria e sistema organizacional. Inicialmente, é preciso refletir sobre o intuito no qual o museu foi criado e disponibiliza suas peças de uma forma que evidencia o período Holandês e armas brancas, enquanto obras que suscitam cultura afro ou indígena são posicionadas entre esquinas, dificultando a contemplação pelo posicionamento e quantidade. Com relação às obras brasileiras, o museu apresenta um número considerável de obras alocadas em sua galeria, local este onde raramente ocorrem ações de mediação por parte do Educativo.

O destaque para a coleção do Período Holandês comporta fontes históricas que enviesam o discurso para um olhar romântico do que foi o colonialismo, com ausência de obras que suscitam o que de fato se passou, forçando que o mediador se proponha a subverter o acervo a mera limitação da suposição, sem qualquer ajuda de recurso imagético. Sobre o castelo, as informações se limitam a nomenclaturas e datas, passando despercebida qualquer reflexão sobre onde, por quê, para quê ou qualquer outro intuito de problematização do arsenal em si.

Para as discussões do Educativo sobre as matrizes culturais afro e indígena que são propostas aos visitantes, os mediadores relatam a falta de recursos suficientes para realização de tal temática, além de precisarem incorporar temáticas distintas em uma mesma abordagem. A percepção é de que a instituição limita a cultura afro à escravidão e toda a cultura indígena à colonização.

O trabalho com o não existente em um espaço museal pode vir a ser uma

estratégia falha e subjetiva, apesar de não inviabilizar as problemáticas. A questão não parece estar no acervo, que possui valor histórico, gerando uma reflexão sobre a forma como ele é visto e discutido. As mudanças nas abordagens parecem ser o melhor caminho, tendo em vista que os mediadores não têm poder sobre as obras que vão aos espaços expositivos.

Questionar sobre práticas da mediação com os entrevistados assemelhou-se a uma sessão terapêutica. Apesar de acontecer nas entrelinhas, o debate foi de grande importância. Inicialmente, alguns não assimilaram o tema decolonialidade, mas no segundo momento, com o decorrer da entrevista, o entenderam e demonstraram domínio sobre ele.

POSSIBILIDADES E PROBLEMATIZAÇÕES INSTITUCIONAIS EM UMA BUSCA DECOLONIAL

Ao gerar o debate sobre decolonização museal, uma das maiores problemáticas a serem enfrentadas diz respeito à dificuldade de implementação de conceitos que abarquem tais práticas. Criada no século XIX, a instituição do museu parece ainda estar conectada aos ideais da época. Apesar da promoção do debate sobre conceitos que colocam a representação indígena ou afro em uma posição de exotividade, parece ser mais cômodo continuar com as velhas práticas, que se mostram institucionalmente viáveis e que não exigem senso crítico.

Durante a formação de educadores que serão possíveis agentes decolonizadores, a preocupação em refletir sobre tais problemáticas não parece ser prioridade. A questão persiste durante o preparo de outros funcionários que realizam a recepção e acompanhamento do público. Durante a formação, as instituições têm como prioridade ensinar formas de apresentar seus espaços rapidamente e em sua zona de conforto. Sob esse olhar, confrontar visitantes acerca de seu acervo é também confrontar a instituição, seus intuítos e abordagens. O efeito deste jogo de facilidades é refletido na forma como muitos educadores ainda visualizam tais práticas como diferentes, não por suas propostas, mas pela raridade com que elas acontecem e por destoar do que deveria ser tido como normal.

A descrença na instituição museal é presente nos dias atuais. A falta de identificação com narrativas apresentadas afasta de forma preocupante o público, principalmente os mais jovens, restando apenas aos mais velhos o papel de manutenção da prática da visitação. Para desenvolver a identificação do público, instaurar novas relações com o passado e elaborar novas perspectivas e abordagens, se faz necessário o comprometimento acerca da elaboração de práticas museais sobre temáticas decoloniais.

O acervo do Instituto Ricardo Brennand foi obtido ao longo de anos por meio de aquisições do seu falecido proprietário durante suas viagens pelo mundo, o bilionário Ricardo Coimbra de Almeida Brennand, que se declarava como um colecionador e amante da arte. Partindo desta perspectiva, é possível observar que não houve um projeto curatorial à disposição de como o museu apresenta a seleção das obras expostas, tendo em vista que os processos de elaboração do que viria a ser o Instituto foram concebidas pelo seu proprietário. Ao evidenciar tal informação,

entende-se que o Instituto não se trata de um museu comum, já que foi montado aos moldes de seu dono.

Que disponibilidade haveria, por parte das instituições, em favorecer mediações que buscam alterar as regras do jogo no qual as próprias instituições se sustentam, ou ainda, em favorecer mediações que em parte são contrárias às instituições; que em parte buscam desconstruí-las? E, em caso negativo, por que haveria tal indisponibilidade? (HONORATO, 2015, p.209)

Com relação ao empresariado que envolve o Instituto, é possível observar que em alguns momentos, conflitos de interesse refletem nas ações propostas pelo museu. É inconciliável estar a dispor de grandes corporações e ter um projeto que visa a decolonialidade. Auxiliando no sustento das instituições, as empresas são fundamentadas conectadas ao capitalismo, que está estritamente ligado ao sistema da colonialidade. Nesses casos, ser independente financeiramente pode ir além da questão financeira em si, significando a independência no discurso e forma de agir, não havendo a necessidade de atrelar imposições por parte de seus mantenedores.

Ao analisar a situação, também é preciso abordar a reparação histórica, especialmente por se tratar do estudo de uma instituição que foi construída às custas de um sistema de engenho e escravista. O movimento de reparação histórico-social tem se desenvolvido lentamente através de programas realizados no museu, com a parceria do Funcultura, que visam a comunidade em volta da instituição como público alvo, assim como a abertura de espaço para o debate sobre questões afro. Apesar de estar presente no discurso dos educadores, a temática não é abertamente debatida pela instituição, mas, costuma ser implementada nos eventos. No entanto, questões indígenas parecem estar distantes desta realidade, apesar de boa parte do acervo da instituição ter ligação com a colonialidade e fazer referência direta à cultura indígena. Proposições de trabalhos abordando esta temática são feitas raramente. Quando são feitas, as propostas são realizadas por agentes externos, que apesar de não representarem os povos indígenas, tentam subverter a filosofia colonialista da instituição, que se mostra extremamente conservadora tornando inimaginável até a realização de temáticas relacionadas ao queer.

Um dos bons exemplos fora do Brasil de locais onde o museu tem a integração com a sociedade bem desenvolvida é o museu Judaico em Berlim onde as propostas de debate acontecem mais corriqueiramente. Lá, a diretora Léontine Mejer-Van Mensch salienta que a proposta do local não é a coleção, mas sim a comunidade. A

proposta é que seja desenvolvida uma relação com os visitantes sobre a quem realmente pertencem as obras expostas. Os moradores do local possuem o poder de decidir quais obras serão expostas, formando assim uma curadoria comunitária. Uma das formas de integralização da comunidade/museu prevê que, durante a comemoração do ano novo judaico, uma trombeta, instrumento que está caracterizado como obra de arte no espaço expositivo, seja cedida pelo museu para a realização de festividades por três dias. Durante este tempo, o instrumento é descaracterizado como peça museal e reinserido na comunidade como objeto de culto. Após o término da celebração, a trombeta é devolvida ao museu e retoma seu status de obra de arte. Este exemplo mostra como a inclusão social desenvolvida por instituições onde o acesso, representação e participação da comunidade são trabalhados de forma ativa, tornando a integralização de todas as partes efetivas.

Uma das instituições mais antigas que parecem mais se desdobrar acerca dos segmentos decoloniais é a Pinacoteca de São Paulo. Esta instituição se dedica às artes visuais brasileiras desde sua fundação, em 1905, mas somente em 2019 incorporou ao seu acervo obras de arte brasileira produzidas por artistas indígenas, “colocando em debate a história da arte que o museu pretende contar e as que permaneceram invisíveis”, afirma o diretor-geral do Museu, Jochen Volz. Certamente ocorreu neste espaço a reformulação das abordagens e revisão do que era até então tido como arte brasileira. Este olhar para dentro e formular uma criticidade a partir do que se apresenta culminou em um enriquecimento da própria instituição e suas respectivas abordagens. Em plena pandemia, a Pinacoteca realizou a exposição “Véxoa: nós sabemos”; pela primeira vez uma exposição dedicada à produção indígena contemporânea naquele espaço, com curadoria da pesquisadora indígena Naine Terena.

CONCLUSÃO

Desenvolver estudos que abordam a temática decolonial deve ser uma prática fundamental para o debate, a colonialidade reverbera como comportamento em suas diversas formas sociais e formas de pensar a contraponto da decolonialidade que tenta por fim em seu discurso sobre a forma colonial velada em que desenvolvemos nossos pensamentos, familiarizando a instituição com o tema e mais especificamente seus mediadores que representam uma ligação entre o público e a instituição. Dominar o acervo é necessário e importante, mas debatê-lo de forma crítica e levar estas discussões para o produto final, a relação com o público, é primordial. Os incentivos midiáticos atuais auxiliam no aumento da conscientização da sociedade acerca de questões sobre o corpo negro, cultura afro, queer, demarcações territoriais, enfrentamentos indígenas e outras problemáticas que parecem ter potencial para ser discutido na instituição, mas que por falta de abordagens voltadas a esse olhar passam despercebidas.

Abarcar grupos sociais numa tentativa de incluí-los no itinerário das abordagens decoloniais aparenta ser um movimento recente por parte das instituições museais, que não discutem esse aspecto em seus acervos. Diversas vezes, o tema se faz presente mas nem sempre é desenvolvido de maneira satisfatória. Assim, a replicação da informação sem senso crítico apenas reforça a ótica europeia colonialista, de forma que instituições e educadores parecem travar um embate sobre a elaboração de ações ligadas ao questionamento da decolonialidade. Enquanto um lado aparenta acolher a perspectiva decolonial como uma nova abordagem, o outro parece negligenciar e receber tal abordagem como uma deturpação do que foi ensinado. É importante enfatizar que os estudos decoloniais de maneira alguma tem a pretensão de anular saberes antes desenvolvidos, apenas possuem o objetivo de somar uma nova perspectiva.

A decolonização museal tem se desenvolvido almejando reparar o aspecto sócio-histórico em muitas instituições, porém a forma com que é feita deve ser revista em suas abordagens a fim de não reforçar estereótipos e desenvolver senso crítico em seu público.

REFERÊNCIAS

ARCHIVO Virtual Sobre Arte y Educación, Tablero. 1 Vídeo (13 min). TABLERO - Cayo Honorato. Publicado Pelo Canal:Tablero, Archivo Virtual Sobre Arte y Educación. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lyAEJI2LR5E>>. Acesso em: 18/04/2021.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. Rev. Bras. Ciênc. Polít. [online]. 2013, n.11, pp.89-117.

BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Lisboa: Difel, 1989.

CLIFFORD, James. Colecionando Arte e Cultura. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília: IPHAN, 1994 P. 69-89. b).

COCOTLE, B.C. Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea. São Paulo. Masp. 2019.

FALK, J.; DIERKING, L. The museum experience. Washington: Whalesback Books, 1992.

FERRARI, Erica. A busca pelo acesso pleno aos direitos: quando o tratamento desigual entre os diferentes grupos sociais promove a inclusão e a reparação histórica. Forumpermanente.org. 11º Encontro Paulista de Museus, 2020.

HONORATO, Cayo. A mediação cultural em meio a controvérsias. Palíndromo, [S. I.], v. 11, n. 25, p. 99-113, 2019. DOI: 10.5965/2175234611252019099. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/13173>. Acesso em: 18 abril. 2021.

_____. Mediação Extrainstitucional. Museologia & Interdisciplinaridade, [S. I.], v. 3, n. 6, p. 205–220, 2015. DOI: 10.26512/museologia.v3i6.16737. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/16737>. Acesso em: 18 abril. 2021.

_____. Mediação cultural democrática | Cayo Honorato. Publicado Pelo Canal SiesEB São Paulo. 2018. São Paulo, SiesEB. 1 Vídeo (3min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7a9rxolZ5ho>>. Acesso em: 18/04/2021.

MATARASSO, Ferrari. Uma arte irrequieta. Lisboa Portugal , Fundação Calouste Gulbenkian, 2019.

MUÑIZ-REED, Ivan. Pensamentos sobre práticas curatoriais no giro decolonial. São Paulo. Masp, 2019. Disponível em: <<https://masp.org.br/uploads/temp/temp-oaZHEcCANVB14Q4TP69c.pdf>>. Acesso em: 18/04/2021.

MIGNOLO, Walter,D. A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir. São Paulo. Masp. 2019.

_____. Aiesthesis decolonial. Calle14, v. 14, n. 4, p. 10-25, 2010.

MÖRSCH, Carmen (Org.). Vol. 2. documenta 12 education II . between Criticam Practice and Visitor Services Results of a Research Project. Institute of Arte Education /Diaphanes, Zurich, Berlin, 2009, pp. 9-31.

MUSEU De Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. 1 Vídeo (2H 6min) MASP Seminário | Arte e descolonização. Publicado Pelo Canal: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3Khk8kQcVu4>>. Acesso em: 18/04/2021.

OLIVEIRA, L. F. O que é uma educação decolonial. *In*: OLIVEIRA, L. F. Educação e militância decolonial. RJ: Editora Selo Novo.2018 p. 95-102.

SIMPSON, Moira G. Making Representations: Museums in the post-colonial era. New York: Routledge, 1996.

WALSH, Catherine (Ed.). Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo I. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2013.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
GRADUAÇÃO
LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

CAMILA DE LIMA CANTIL



OS LARES QUE HABITO
A influência da memória na produção do autorretrato

Recife - PE - BRASIL

2021

OS LARES QUE HABITO

A influência da memória na produção do autorretrato

Camila de Lima Cantil

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Artes Visuais, do Centro de Artes e Comunicação, da Universidade Federal de Pernambuco.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Maria Betânia e Silva

Recife – PE – Brasil

2021

Camila de Lima Cantil

OS LARES QUE HABITO

A influência da memória na produção do autorretrato

Comissão Avaliadora

Profª. Drª. Maria Betânia e Silva (Orientadora/UFPE)

Profª.Ms.Annaline Curado Piccolo - UFSC

Prof.Dr. Eduardo Romero Lopes Barbosa - UFPE

Agradecimentos

A Deus, primeiramente, pois essa pesquisa só existe porque graças a ele eu consegui chegar até aqui nesse curso, arrisquei contrariar as estatísticas. De onde venho, a gente não costuma imaginar entrar na universidade pública. Nunca foi um sonho pra mim, porque nunca imaginei ser capaz de entrar e olha eu aqui! Sou grata a essa oportunidade e por toda força, suporte e amparo que Ele tem me dado até aqui. Agradeço também a todas as pessoas que Ele colocou no meu caminho e que ajudaram, de alguma forma nessa jornada e, conseqüentemente, para que realizasse essa pesquisa. À minha família, por toda ajuda e suporte. Minha mãe, em especial, pois se fui forte, muitas vezes é porque a tive como espelho. Ao professor e amigo Eduardo Romero, pelas aulas de cianotipia, pelo apoio durante o projeto de extensão, pela paciência e dedicação para tornar o projeto uma realidade, em meio ao cenário da pandemia. Agradeço, inclusive, a todos os/as integrantes da equipe, pelo suporte, apoio mútuo, conversas e trocas. Nossas reuniões eram sempre leves. À Betânia, minha orientadora, pelo incentivo, pela enorme paciência, dedicação e respeito ao meu tempo de fazer as coisas, fosse de escrever, de produzir artisticamente; pelo saber, compartilhado desde a disciplina de *Memória e Narrativa*, que inspiraram a ideia da minha pesquisa. À Annaline, que segundo meu caderninho na época da disciplina de *Metodologia do ensino* — Ops! — da disciplina “Roda”: “foi como um furacão que me devastou por dentro, de uma forma boa, me mostrou que a gente tem que defender o que a gente acredita, que às vezes, é no ‘vaiquedalismo’, ou seja ‘vai que dá’, que mesmo que apareça um ‘pato’ no caminho é possível fazer o ‘pato’ nadar na correnteza”. Agradeço por você ter sido fluidez na rigidez do CAC. Por último, e não menos importante, quero agradecer ao parceiro, amigo, amante, noivo, que Deus me deu aqui em Recife, Rosalvo. Agradeço pelo apoio na organização do texto e, sobretudo, por tudo que já fez por mim, pois muito do que enfrentei foi porque o tive comigo, principalmente na pandemia, pois fazer essa pesquisa nesse período, não foi fácil. Ele viu as minhas lágrimas, minhas dores, diversas crises de ansiedade e esteve ao meu lado em todas elas, para me trazer de volta, com paciência, amor e cuidado. Agradeço por todo esse amor, que me ajudou a superar vários problemas e até traumas, inclusive alguns dos revelados nesta pesquisa, te amo. Por tudo isso e muito mais, agradeço, de todo o coração, a todos os envolvidos direta ou indiretamente nesta pesquisa.

Resumo

Todo autorretrato precisa ter um rosto? E todo autorretrato é uma autobiografia? Essas perguntas me motivaram a investigar as possibilidades de construção poética no campo da autorrepresentação e assim, focar o olhar nas contribuições da memória na produção do autorretrato, para investigar estas contribuições dentro do meu processo criativo autoral. Procurando respostas a esses questionamentos tenho como objetivo geral investigar as minhas memórias e suas contribuições dentro do meu processo criativo autoral da produção de autorretratos. Para este fim, a pesquisa busca, num primeiro momento: investigar os processos que tecem a construção do conceito de autorretrato, para compreender suas mudanças ao longo da história da arte e que contribuem para a sua expansão de sentido; num segundo momento: investigar a influência da memória na produção do autorretrato e no processo de autonarrativa, para num terceiro momento e, finalmente: analisar as minhas próprias produções e relacionar ao conteúdo estudado. Investigar as memórias de si, neste estudo, envolve: a coleta sobre textos e diálogos de autores em consonância ao tema proposto, sobretudo o autorretrato e a memória, bem como a narrativa de si/autobiografia, para depois abrir minha “Caixa de Pandora”, digamos assim, me referindo ao acervo pessoal e mapear as memórias registradas em rascunhos, cartas, diários, cadernos, relatos, fotografias, entre outras fontes necessárias, para a partir desse material coletado: identificar elementos da memória que contribuem para minha produção artística, de 2016 até 2020. Em última instância envolve: desenvolver novos autorretratos, que tragam a narrativa de si, podendo versar sobre diferentes técnicas. Os principais autores em que apoio este estudo são: Kalinka Serafim (2019), a respeito do autorretrato e da autorrepresentação; Georges Gusdorf (2013), Teresa Ferreira (2019), Alessandra Querido (2012) e Rodrigo Ordine (2018), com reflexões que aproximam o autorretrato da autobiografia e Joel Candau (2018) e Henri Bergson (2018), com relação a memória.

Palavras-chave: Memória, Autorretrato, Autobiografia, Processo criativo, Artes Visuais.

Abstract

Does every self-portrait have to have a face? And is every self-portrait an autobiography? These questions motivated me to investigate how possibilities of poetic construction in the field of self-representation and, thus, focus on the contributions of memory in the production of self-portrait, to investigate these contributions within my authorial creative process. Searching for answers to these questions, I have the general objective of investigating how my memories and their contributions within my authorial creative process of producing self-portraits. To this end, my research seeks, at first: to investigate the processes that weave the construction of the concept of self-portrait, to understand its changes throughout the history of art and that contribute to its expansion of meaning, in a second moment: to investigate the parameter of memory in the production of the self-portrait and in the self-narrative process, for a third moment and, finally: analyze how my own productions and relate to the studied content. Investigating self-memories, in this study, involves: collecting texts and dialogues from authors in line with the proposed theme, especially on self-portrait and memory, as well as on a narrative of self / autobiography, to later open my “Caixa de Pandora ”, so to speak, referring to my personal collection and mapping as memories in drafts, letters, diaries, notebooks, reports, photographs, among other necessary sources, from this collected material: to identify elements of memory that contribute to my artistic production, from 2016 to the present; ultimately it involves: developing new self-portraits that bring the narrative to itself, being able to deal with different techniques. The main authors I support in this study are: Kalinka Serafim (2019), regarding self-portrait and self-representation; Georges Gusdorf (2013), Teresa Ferreira (2019), Alessandra Querido (2012) and Rodrigo Ordine (2018), with reflections that bring the self-portrait closer to the autobiography and Joel Candau (2018) and Henri Bergson (2018), regarding memory.

Keywords: Memory, self-portrait, autobiography, creative process, visual arts.

Territórios

DESBRAVANDO O QUE ME HABITA -----	7
1. NOS TERRITÓRIOS DO AUTORRETRATO -----	10
1.1 Retrato -----	11
1.2 Autorretrato e Autorrepresentação -----	13
1.3 Autorretrato - um caminhar na história da arte -----	15
1.4 A conquista da subjetividade -----	21
2. TECENDO MAPAS DA MEMÓRIA -----	35
2.1 A escrita do "eu" -----	37
2.2 Quantos "eus" cabem dentro de mim? -----	41
3. O MAR DO MEU "EU" -----	46
3.1 Território das lembranças -----	47
3.2 A caixa de Pandora -----	72
3.3 A técnica -----	80
4. Porto das considerações finais -----	81
5. As leituras que me habitaram nesse caminhar-----	84

Desbravando o que me habita

Meu lar é o lugar que habito ou que me habita? Esse lar sempre esteve lá ou foi construído? E por quem ou pelo quê? Por mim? Por outros à minha volta? Pelos lugares que andei? Os livros que li?

Diante dessas indagações surgiu o projeto *Os lares que habito*, no qual senti a necessidade de fazer desenhos de autorretrato que representassem a ideia do “eu como meu próprio lar”, o lar que me habita. Assim sendo, passei por um processo de auto-investigação para descobrir e revelar no papel coisas intrínsecas a mim, mesmo aquelas que eu não pudesse evitar. Afinal, sei que todos somos construídos por interferências internas, externas e até inconscientes para nós e seja para o bem ou para o mal, elas nos influenciam de algum modo.

Percebi que todos os autorretratos tinham por característica uma persona que me representava, mas sem rosto, ou quando o tinha, feito numa proposta imaginária subjetiva, mesclado a imagens simbólicas que me remetiam a algumas lembranças. Compunha esses elementos no desenho numa proposta que se assemelhasse ao estilo surrealista, uma influência do movimento ao qual sempre fui apaixonada desde muito nova e não poderia escolher um referência histórica melhor, para ajudar a me autorrepresentar em imagem nesse caminhar.

Será que uma foto, um desenho, ou mesmo uma pintura realista é capaz de realmente retratar quem eu sou? Muitas pessoas julgam pela aparência, julgam “o livro pela capa”, como diz a expressão. Acredito que o rosto pode contar histórias, mas se elas não forem contadas de alguma forma, se não forem narradas, como saberemos quais são essas histórias? Assim, sem saber das narrativas podemos tirar conclusões precipitadas uns dos outros. Certa vez escrevi: “Sem rosto, sem nome, qual a identidade da alma?”. Quando escrevi essa frase pensava justamente que o meu rosto não diz quem eu sou, minha face pode enganar, afinal quantas não foram as vezes em que sorri por fora, chorando por dentro. Nesse sentido, me perguntava, todo autorretrato precisa ter um rosto?

Dali em diante passei a observar que a relação com minhas memórias está muito presente no meu imaginário e em meus desenhos. Mesmo uma frase, um texto que escrevi, um rascunho que fiz no caderno, até aqueles feitos de forma despretensiosa, mostram a influência da memória em minhas produções e essa construção recorrente de autorretratos não realistas, subjetivos. Neles eu estava construindo uma narrativa das minhas memórias sem saber que era narrativa, pois os símbolos vinham a minha mente, mas eu não sabia quantas histórias estavam contidas nestes símbolos. A imagem também comunica e acredito que os elementos e símbolos

ali representados comunicam muito mais de quem sou do que meu rosto, eu diria até retratos mais fiéis. Diante dessas reflexões também me perguntava, todo autorretrato é uma autobiografia?

Se no processo até aqui a memória tem sido o combustível do imaginário nos meus tímidos rascunhos, pesquisar sobre sua influência nessas produções artísticas é fundamental. Neste sentido, para tentar responder às minhas perguntas, tenho como objetivo geral investigar as minhas memórias e suas contribuições dentro do meu processo criativo autoral da produção de autorretratos.

Como objetivos específicos, minha pesquisa busca, num primeiro momento: investigar os processos que tecem a construção do conceito de autorretrato, para compreender suas mudanças ao longo da história da arte e que contribuem para a sua expansão de sentido. Num segundo momento: investigar a influência da memória na produção do autorretrato e no processo de autonarrativa, para num terceiro momento e, finalmente: analisar as minhas próprias produções e relacionar ao conteúdo estudado.

Investigar as memórias de si, neste estudo, envolve: a coleta sobre textos e diálogos de autores em consonância ao tema proposto, sobretudo o autorretrato e a memória, bem como a narrativa de si/autobiografia, para depois abrir minha “Caixa de Pandora”, digamos assim, me referindo ao acervo pessoal e mapear as memórias registradas em rascunhos, cartas, diários, cadernos, relatos, fotografias, entre outras fontes necessárias, para a partir desse material coletado: identificar elementos da memória que contribuem para a minha produção artística, de 2016 até 2021. Em última instância envolve: desenvolver novos autorretratos durante a pesquisa, que tragam a narrativa de si, podendo versar sobre diferentes técnicas.

Essas temáticas têm sido abordadas em diversos campos de estudo acadêmico, no entanto, no campo da arte temos ainda uma produção a ser melhor explorada, quando falamos do autorretrato relacionado a memória de si¹. Por esta razão, esta pesquisa se mostra relevante para o campo da arte e para a sociedade, porque pode fomentar mais estudos sobre o assunto proposto, ampliar a noção de autorretrato e contribuir tanto com o processo de formação do sujeito, como para o processo criativo de outros artistas e interessados em Arte, em geral, a partir da relação entre memória e autorretrato.

¹ Utilizando o banco de dados Scielo foram pesquisadas como palavras-chave os termos “memória e imaginário”, localizando 20 resultados, utilizando como critérios de inclusão artigos publicados nos últimos cinco anos, nas áreas temáticas de Linguística, Letras e Artes; Ciências Sociais Aplicadas e Ciências Humanas. Depois pesquisando pelo termo “escrita de si”, foi possível localizar 77 resultados. Em ambos os casos, não foram encontradas pesquisas que estabelecem relação com o autorretrato.

O texto está estruturado como um mapa, organizado em capítulos intitulados como territórios desse mapa, a desvendar primeiramente *Os territórios do Autorretrato*, que traz pensamentos de autores e referências artísticas, que mostram a diferença dos conceitos de autorretrato e autorrepresentação; a mudança do conceito de autorrepresentação na história da arte, desde os primórdios à contemporaneidade; a conquista da subjetividade na autorrepresentação e algumas impressões pessoais sobre a influência da memória em algumas das obras estudadas, estabelecendo relações com as minhas produções. O segundo capítulo *Tecendo Mapas da Memória*, traz reflexões e pensamentos de autores sobre a escrita do “eu”, ou podemos dizer a autobiografia, Memória e Identidade, também trazendo reflexões pessoais relacionadas às minhas produções. Assim, vamos adentrar o terceiro capítulo: *O Mar do Meu “eu”* e adentrar a “Caixa de Pandora” das lembranças e de caminhos e processos trilhados, onde terão registros do material coletado sobre as minhas memórias, que influenciaram no plantio de processos artísticos anteriores, bem como também vou compartilhar o período de plantio em novos territórios de produção de autorretratos.

A pesquisa desenha um estudo de natureza qualitativa, que utiliza elementos da autobiografia, pois dispõe de objetos de estudo que envolvem subjetividade, bem como reflexões pessoais.

Quanto à escrita, esta se dará de forma híbrida. Enquanto pesquisava sobre o contexto histórico por trás do autorretrato, me senti, por muitas vezes, presa, literalmente amarrada, a uma forma de falar acadêmica, a uma estrutura um pouco mais rígida. Algumas vezes consegui me soltar um pouco e escrever de uma forma mais pessoal e/ou poética, mas na maior parte do capítulo sobre autorretrato fiquei um pouco “travada”. Para desviar disso, uma ideia que me ocorreu ao longo da pesquisa foi trabalhar da mesma forma que o próprio conceito de autorretrato: assim como ele foi se modificando ao longo da história da arte, podendo ser desconstruído, resolvi experimentar esse desconstruir na minha própria escrita também, deixando ela ganhar um corpo mais fluido gradativamente e isto ficará mais evidente no último capítulo. O que vai resultar disso, nem eu sei, mas vou deixar acontecer no processo. Deixa o rio correr e no processo as descobertas vão sendo registradas.

Entre o tempo da germinação até a colheita há muito o que se refletir e escrever. Durante estes capítulos me dediquei a desvelar sobre outros navegantes que perpassam pelo território do autorretrato em seus mapas, os quais foram e são de grande inspiração para esta navegante aqui. Navegante de mim. No mais, espero que ao adentrar estas páginas o(a)s leitores(as) também se sintam navegantes em uma leitura prazerosa e proveitosa.

NOS TERRITÓRIOS DO AUTORRETRATO

O conceito de autorretrato, tal como o conhecemos hoje, passou por várias mudanças ao longo do tempo e com isso ganhou infinitas possibilidades de experimentação, algo que desejo explorar em minha produção artística. No entanto é necessário voltarmos um pouco no tempo e mergulhar na história do autorretrato e, primeiramente, compreender um pouco do seu predecessor, o retrato.

Retrato

Na pintura o retrato conquistou sua autonomia enquanto gênero artístico no século XIV, mas já havia registros de retratos anteriormente, como na Antiguidade Clássica e no Egito por exemplo, embora estes retratos podiam ter diferentes finalidades tanto no que tange a religião, como as celebrações e funerais. (Enciclopédia Itaú Cultural, 2021).

Na Idade Média não existia a noção de retrato tal como conhecemos hoje, pois não havia nem mesmo a necessidade de criar uma imagem fidedigna a quem estivesse sendo retratado/a. Segundo Gombrich, na Idade Média “os artistas utilizavam qualquer imagem convencional de homem ou mulher e escreviam junto a esta o nome de quem iriam representar” (GOMBRICH, 2013, p. 160).

Já no século XIV os artistas tinham a preocupação de pintar imagens fiéis à sua natureza, terreno propício para o desenvolvimento do retrato naturalista como temática. Este gênero se difundiu nos estudos das escolas de arte e também foi amplamente utilizado na época para registrar/documentar pessoas importantes e ou influentes da sociedade, era uma forma de eternizar a figura dessas pessoas, de mostrar seu poder, sua posição social. Entre essas pessoas figuraram reis, imperadores e comerciantes ricos, por exemplo. Por esta razão, muitos artistas trabalharam sob encomenda para o que chamamos aqui “a elite da época”, ou seja, ter um retrato da família em casa não era algo acessível a toda a sociedade.

Mas afinal, qual o significado do retrato?

O retrato é uma representação que o/a artista faz de uma figura individual ou de um grupo e o termo vem do latim *retrahere*, que significa “copiar”, está relacionado com a ideia de *mimese*, de imitação². Neste sentido, podemos compreender o motivo do retrato ter, à princípio, como referencial uma imagem verossímil de quem está sendo representado/a. Entretanto, havia

² AUTORRETRATO, Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.

também entre os artistas a preocupação de fazer com que seus retratos trouxessem algo além das características físicas do indivíduo, que exprimissem também sua essência, sua singularidade (RAUEN; MOMOLI, 2015).

Partindo desse ponto, o autorretrato, enquanto seu subgênero, se traduz no retrato que o/a artista faz de si mesmo/a, ou seja, sua forma de se autorrepresentar. Porém, Kalinka Serafim, autora da dissertação *Autorretrato e Autorrepresentação: Variações sobre um tema*, diz que esses conceitos são diferentes (SERAFIM, 2019). Segundo ela:

Autorrepresentação e autorretrato são conceitos distintos. Todo autorretrato é uma autorrepresentação, porém nem toda autorrepresentação é um autorretrato. Representar-se a partir da própria imagem refletida no espelho é a mais tradicional forma de registrar o “eu”. Porém, o espelho, item indispensável para tantos artistas que se autorretrataram, deixa de ser um item obrigatório na autorrepresentação, já que o ato não implica, necessariamente, no registro do rosto. (SERAFIM, 2019, p.9)

Como assim autorrepresentação e autorretrato não são a mesma coisa?

Socorro! Fiquei me sentindo confusa com a afirmação dela, porque inclusive achei essa reflexão similar a uma hipótese que eu tinha com relação a autobiografia, achava que nem todo autorretrato era uma autobiografia, mas que toda autobiografia era um autorretrato, e que isso dependeria do tipo de autorretrato. Se fosse algo realista, por exemplo, apenas uma imagem do rosto, eu não via necessariamente uma autobiografia ali, mas dependendo de como esse autorretrato fosse composto, os elementos, a narrativa de si que pudesse trazer, mesmo sem mostrar imagem alguma inclusive, podem ser só palavras, isso seria uma autobiografia para mim. Mas, como eu disse, isso eram hipóteses e questionamentos pessoais, em que busquei maior compreensão através deste trabalho. Penso que talvez a visão que eu tivesse sobre autobiografia fosse algo próximo do que ela chama de autorrepresentação, nesse sentido ela estaria dizendo exatamente o oposto do que afirmava.

Parei para analisar, durante a pesquisa que em minha afirmação ficavam lacunas: eu dizia que nem todo autorretrato era uma autobiografia, quando não traz elementos mais profundos característicos da vida da pessoa, por exemplo trazendo apenas uma imagem direta, óbvia da aparência da mesma. Porém, mesmo essa aparência pode revelar traços, pistas biográficas. Por exemplo, há o fator de no rosto carregarmos traços biográficos da família do nosso pai, da nossa mãe; até um simples penteado, ou roupas típicas, podem ser biográficos do ponto de vista de revelarem características da década de 50, 60, 70, por exemplo; podem trazer pistas de um período histórico que aquela pessoa viveu, “ou não” (me pego refutando a mim mesma novamente). Uma fotografia, por exemplo, pode ser ilusória também. Em filmes e séries

de época vemos pessoas que simulam um momento histórico que não viveram. Então nesse sentido, eu estaria tão errada ao dizer que nem todo autorretrato é uma autobiografia?

Espera aí que percebi que se tratam então de não dois, mas três conceitos diferentes, vamos por partes então, começando pelos dois primeiros.

Autorretrato e Autorrepresentação

Há quem diga que os primeiros “autorretratos” a existirem na história são algumas das pinturas rupestres, como as da caverna de Lascaux (NAPOLI, 2016). Esta é uma afirmação que Napoli faz em seu trabalho de conclusão de curso, embora esse pensamento não seja um consenso. Napoli traz em sua pesquisa linhas muito pontuais e precisas sobre o autorretrato, do ponto de vista histórico até a contemporaneidade. No entanto, é importante refletir um pouco mais a respeito, pois vejo a necessidade de problematizar essa noção da origem histórica. Fico pensando se este pensamento não poderia gerar uma afirmação prematura. Pensando nisso resolvi tomar como referência alguns pontos levantados por Gombrich em seu livro *A história da arte*, para tentar chegarmos a um fio condutor comum.

O autor diz primeiramente que para os povos “primitivos”³ “as imagens têm como objetivo protegê-los de outros poderes que, para eles, são tão reais quanto as forças da natureza. Pinturas e estátuas, em outras palavras, têm uma função mágica” (GOMBRICH, 2013, p. 38). O autor também salienta:

Será impossível compreender esses estranhos primórdios da arte se não tentarmos penetrar a mente dos povos primitivos e descobrir que tipo de experiência os leva a pensar nas imagens não como algo agradável de ver, mas com objetos eminentemente utilitários (GOMBRICH, 2013, p. 38).

Quando Gombrich faz esta afirmação está nos dizendo que devemos transportar nossa mente para esse contexto primitivo, de uma noção das coisas totalmente diferente, de um contexto em que se acreditava em uma função mágica do que hoje vemos como arte. O significado e a interpretação que uma imagem poderia ter para eles, poderia ser totalmente divergente da nossa. O autor continua:

A explicação mais provável para essas pinturas rupestres é que se trata das mais antigas relíquias da crença universal no poder das imagens; em outras palavras, ao que parece, esses caçadores primitivos imaginavam que se

³ Esse termo é no sentido de estas pessoas estarem mais próximas da origem do mundo, segundo Gombrich (2013).

fizessem uma imagem de suas presas - e talvez se a golpeassem com suas lanças e machados de pedra -, os animais reais também sucumbiriam ao seu poder (GOMBRICH, 2013, p. 38).

Neste caso Gombrich toma como exemplo as pinturas de animais nas cavernas, porém independente do exemplo, da mesma forma que o autor supõe a respeito dessas imagens gravadas nas paredes da caverna, posso também supor que no caso das marcas de mãos, fossem algo com uma intencionalidade semelhante, até mesmo por exemplo, de pensar que aquilo era uma forma de mantê-los protegidos de alguma maneira, seja de quaisquer ameaças e não como forma de autorretratar-se.

Se o autorretrato enquanto subgênero do retrato é a representação que o indivíduo faz de si mesmo, penso que então há uma intencionalidade por trás desse fazer, do ato de autorretratar-se. Nesse caráter, como posso afirmar categoricamente que aquela mão nas cavernas configura um autorretrato? Como posso afirmar que foi feita com este intuito? Pode até ser que o seja, mas pode ser que não, pode ser que nem tenha sido a mão da mesma pessoa que fez a pintura, usando a mão de outra como molde, nós não temos como verificar. Esse “poderia ser” é o que a meu ver impede a afirmação categórica, pois até o momento não obtivemos algo que nos permitisse ter essa certeza.

E agora voltando a reflexão de Serafim, penso que essas imagens nas cavernas podem ser consideradas formas de autorrepresentação, porque são representativas de algum modo do período que viveram, de costumes que tinham, mas não necessariamente isso as coloca como um autorretrato, inclusive destaco que a própria autora menciona essas pinturas em sua pesquisa, tomando o cuidado de utilizar o termo autorrepresentação e não autorretrato, para se referir às primeiras formas de autorrepresentação na história (SERAFIM, 2019).

Desse ponto de vista concordo com Serafim, pensando que de fato esses dois conceitos devem ser vistos como coisas distintas, reforçando que nem tudo que é autorrepresentativo de alguém se configura necessariamente como autorretrato. Isto não significa que estes conceitos não possam se cruzar.

Ao longo da história da arte como veremos adiante, eles foram se mesclando e se tornando uma coisa só muitas vezes e poderemos ver exemplos contemporâneos de produções que, embora representativas do/a artista, ou seja autorrepresentativas, não são consideradas autorretratos. Inclusive o seu texto defende que na verdade todo o trabalho do artista é autorrepresentativo, no sentido que:

a obra de um artista pode sempre ser considerada uma autorrepresentação pois o criador se coloca nela, mesmo sem demonstrar figurativamente o

autorretrato. A obra representa o autor do projeto na ideia, na invenção e na elaboração da mesma (MARCONDES, apud SERAFIM, 2019, p.10).

Se pararmos para analisar, há obras que justamente trazem a essência do/a artista que a fez, algo de característico dele/a, o que a meu ver, tem uma relação identitária também. Essa característica eu pude perceber na prática em uma das minhas produções realizadas durante o trilhar desta pesquisa, um trabalho em que senti trazer algo identitário meu, o que configura uma forma de autorrepresentação, posso dizer um trabalho autobiográfico, porque tem uma relação narrativa com aspectos de um momento que vivi, mas que de fato não o pensei como um autorretrato. Essa proposta se chama *Uma xícara de angústia* e estará no capítulo *O mar do meu “eu”*.

Mais adiante retomarei essa reflexão sobre identidade e autobiografia, mas primeiramente decidi mergulhar na origem do autorretrato para entender as mudanças em suas formas de representação ao longo da história.

Autorretrato - um caminhar na história da arte

Em que momento surgiram os primeiros autorretratos?

Bom, a verdade é que não há um ponto de partida exato. Alguns estudos podem apontar que há indícios de autorretratos na Antiguidade Clássica e no Egito, porém segundo Pint, havia pouca informação acerca dos autorretratos e muitos textos a respeito só foram descobertos muitos anos depois (PINT, 2020).

Segundo Napoli, temos indícios de autorretratos no período medieval, em iluminuras de manuscritos datados desde o século X (NAPOLI, 2016), inclusive a autora nos mostra em seu artigo uma imagem de uma iluminura do século XII, feita pelo padre “Rufillus de Weissenau, que retrata um homem ruivo com um rosto longo e magro sentado em uma cadeira de cavalete, embaixo de sua própria inicial ‘R’, no qual o artista retratado termina de pintar a ‘cauda’ da letra (HALL, apud NAPOLI, 2016, p. 3).”

Aqui já podemos notar que havia uma intencionalidade de se autorretratar nas imagens dos manuscritos, mas há dois pontos a se observar: há um pensamento de que naquela época o que eles estavam fazendo era visto como um trabalho de artesãos a serviço da igreja e não como artistas propriamente ditos (NAPOLI, 2016).

Segundo Gombrich, provavelmente o primeiro autorretrato feito por um artista é uma escultura que data do séc. XIV:

[...] aqui não há margem para dúvidas: trata-se de verdadeiros retratos, pois a série inclui bustos de contemporâneos - inclusive um do próprio artista, Peter Parler, o Moço (1330-99), com toda a probabilidade o primeiro autorretrato verdadeiro de um artista de que temos notícia” (GOMBRICH, 2013, p. 161)

É importante ressaltar que essa observação, olhar e análise parte de um austríaco que aos 27 anos foi viver na Inglaterra, Gombrich. Portanto, chamamos a atenção para esta narrativa da história da arte que serviu também de base para o estudo que temos sobre o tema. Como mencionado anteriormente, com relação aos retratos, não havia ainda uma preocupação em fazer uma imagem fidedigna na Idade Média (figura 1), o que é o oposto dos retratos do século XIV, como podemos ver na imagem.



Figura 1: À esquerda: (detalhe) *Autorretrato iluminando a letra “R”* (1170-1200), Padre Rufillus de Weissenau, tinta e cor sobre pergaminho, Coligny: Fondation Martin Bodmer (Fonte: Fondation Martin Bodmer, Cod. 127 (Fol. 244r)⁴. À direita: *O Moço*, Autorretrato (1379-86), Peter Parler, esculpido em pedra, Praga: Catedral de São Vito (Fonte: prabook.com)⁵.

Uma das coisas que contribuiu para o desenvolvimento do retrato e autorretrato naturalísticos foi o surgimento da tinta à óleo pelas mãos de Jan Van Eyck, inclusive o próprio artista também retratou a si mesmo como veremos mais adiante. Outro fator que contribuiu, posteriormente, foi o aperfeiçoamento do espelho, que antes era convexo e passou a ser feito de forma plana, sendo uma das ferramentas mais utilizadas por artistas de várias gerações.

É no século XV, no contexto do Renascimento que o autorretrato, agora naturalístico, começa a ser mais difundido, dentro de pinturas convencionais, ou mesmo nos retratos tradicionais, nos quais o artista se colocava dentro da obra como um personagem da cena retratada, muitas vezes em cenas religiosas e/ou históricas (SERAFIM, 2019) e até aquele

⁴ Disponível em: <https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/fmb/cb-0127> Acesso em 16/04/2021.

⁵ Disponível em: <https://prabook.com/web/peter.parler/3744800> > Acesso em 18/04/2021.

momento ainda era frequente ver trabalhos em que artistas não assinavam os quadros (PINT, 2020). Pergunto-me se estes primeiros registros de autorretratos não seriam uma assinatura em forma de imagem?

Bom, então, vamos recapitular: numa primeira possibilidade os artistas se autorrepresentavam como um personagem na cena retratada. Alguns exemplos de artistas que se autorretrataram dessa forma foram: o pintor italiano Sandro Botticelli, com a obra *A Adoração dos Reis Magos* (1475), que revela o artista como um personagem da composição de uma cena bíblica (Figura 2). Outro exemplo, já do Barroco, foi Diego Velázquez, com a obra *Las meninas* (1656), que obteve grande fama com esse quadro, pois a imagem que retrata a família real parece um efeito de espelho, as pessoas retratadas voltam o olhar para o espectador, inclusive o próprio artista (Figura 2).

Em uma segunda possibilidade os artistas se retratam como um elemento oculto na cena, só podendo ser notado ao analisar milimetricamente a imagem. Um exemplo, já mencionado é Jan Van Eyck, com a sua famosa obra *Giovanni Arnolfini e sua Esposa* (1434), nesta o artista aparece de forma oculta, só podendo ser notada a sua presença no quadro, analisando um pequeno detalhe no reflexo do espelho (Figura 2) e uma frase escrita acima deste item, que afirma sua autoria.

Tal característica sutil em se “auto ocultar” nas obras perdurou ainda até o século XVII, com artistas como Clara Peeters. Nesta situação envolvia uma questão política, a limitação que mulheres artistas possuíam na época, pois era proibido que elas estudassem com os homens nos ateliês de pintura. Até então, as mulheres não podiam pintar todo tipo de gênero artístico, inclusive não podiam frequentar aulas de modelo vivo. Um dos gêneros que era permitido a elas pintarem, era o gênero de natureza-morta e a artista ficou conhecida justamente por esse tipo de trabalho. No entanto, estudos mostram que ao observar minuciosamente seus quadros, perceberam que haviam autorretratos escondidos nos reflexos de objetos da cena, como jarros, castiçais, entre outros objetos (GOUVEIA, 2019). Podemos notar essa característica na obra *Natureza-morta com flores, taça de prata dourada, amêndoas, frutos secos, doces, pãezinhos, vinho e taça de peltre* (1611) (Figura 2).



Figura 2: Montagem (leitura da esquerda para a direita, apresentando sempre o detalhe da pintura original). No canto superior à esquerda: *A Adoração dos Reis Magos* (1475), de Sandro Botticelli e detalhe do rosto do pintor ao lado, Florença: Galleria degli Uffizi (Fonte: Meisterdrucke)⁶. À direita superior: *Giovanni Arnolfini e sua Esposa* (1434) de Jan van Eyck, com detalhe do reflexo do artista no espelho ao lado, carvalho. Londres: National Gallery (Fonte: Arteref, 2020)⁷. No canto inferior à esquerda: *Las Meninas* (1656) de Diego Velázquez, com o detalhe do autorretrato do pintor ao lado, Madrid: Museo del Prado (Fonte: Arteeblog, 2016)⁸. À direita inferior: *Natureza-morta com flores, taça de prata dourada, amêndoas, frutos secos, doces, pãezinhos, vinho e taça de peltre* (1611), de Clara Peeters, com detalhe do reflexo da artista no utensílio da mesa, Madrid: Museo del Prado (Fonte: Mazé Leite, 2016)⁹.

Voltando ao século XV, pela primeira vez na história da pintura começaram a surgir autorretratos frontais, tendo Albrecht Dürer como precursor. No contexto do Renascimento voltava-se ao pensamento do homem como centro do universo e Albrecht neste sentido, foi desafiador dos padrões, pois dos seus vários autorretratos o mais famoso, que data de 1500, se retrata de frente, algo dentre outras características, que só eram comuns à representações da imagem de Cristo da época (SERAFIM, 2019), conforme podemos comparar a obra *Cristo abençoando*, de Hans Memling (1481). Outro fator importante sobre ele é que, diferentemente de outros artistas, ele sempre assinava seus quadros.

⁶ Disponível em: <<https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Sandro-Botticelli/354823/A-Adora%C3%A7%C3%A3o-dos-Magos,-detalhe-de-auto-retrato-e-os-da-fam%C3%ADlia-Medici.-Ver-painel-395.html>> Acesso em 18/04/2021.

⁷ Disponível em: <<https://arteref.com/arte-do-dia/o-retrato-de-arnolfini-o-maior-enigma-de-jan-van-eyck/>> Acesso em 18/04/2021.

⁸ Disponível em: <<https://www.arteeblog.com/2016/04/analise-de-las-meninas-de-diego.html>> Acesso em 18/04/2021.

⁹ Disponível em: <<https://artemazeh.blogspot.com/search/label/Clara%20Peeters>> Acesso em 18/04/2021.

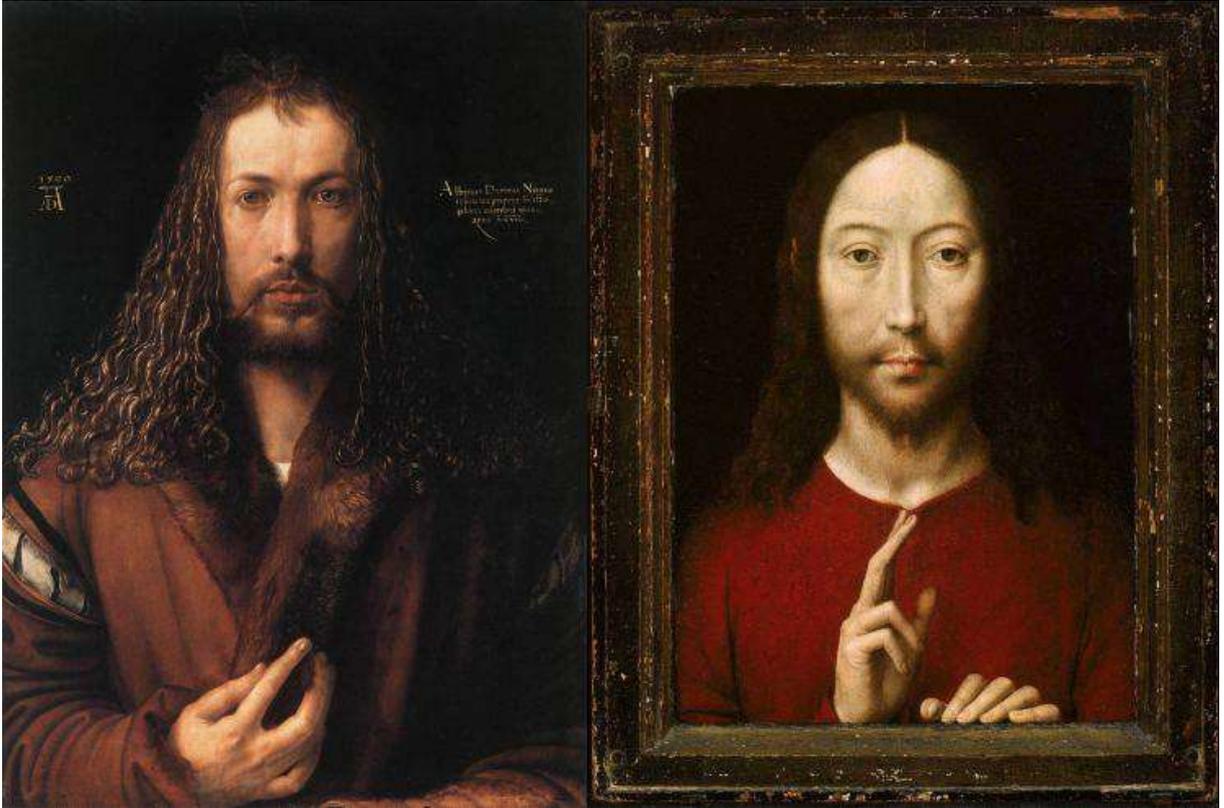


Figura 3: Montagem. À esquerda: *Autorretrato com Peliça* (1500), de Albrecht Dürer (Fonte: WARBURG, Banco comparativo de imagens)¹⁰. À direita: *Cristo abençoando* (1481), Hans Memling (Fonte: WARBURG, Banco comparativo de imagens)¹¹.

A autorrepresentação influenciou cada vez mais artistas dali em diante, como por exemplo, Rembrandt van Rijn, que pintou cerca de 100 autorretratos, desde a juventude até a sua velhice e trouxe a eles uma característica a mais, uma maior expressividade facial, algo que também passou a ser foco de estudo de outros artistas posteriores, como podemos ver em alguns trabalhos de Francisco de Goya, já no século XVIII e Gustave Courbet no século XIX, porém ainda em Goya já começamos a ver algo mais inovador, destacando uma de suas séries de gravuras, que tem o seu autorretrato na folha de rosto (Figura 4), chamando atenção para o fato de que neste o artista nem encara o espectador, como se desviasse o olhar, o que era incomum no autorretrato. Logo, a postura de representação também passa a criar outras nuances.

¹⁰ Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/419>> Acesso em 09/03/2021.

¹¹ Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/499>> Acesso em 09/03/2021.



Figura 4: Montagem. À esquerda: *Autorretrato de chapéu, com os olhos arregalados* (1630), Rembrandt van Rijn, água-forte e buril (Fonte: meisterdruck)¹²; Centro: *Autorretrato em Folha de rosto de Os Caprichos* (1799), Francisco de Goya, água forte e água tinta (Fonte: Isabel Napoli, 2016)¹³; À direita: *O desespero* (Autorretrato) (1843-1845), Gustave Courbet óleo sobre tela (Fonte: Margaret Imbroisi, 2017)¹⁴.

Além da expressividade facial há outro elemento marcante que gostaria de destacar a partir de Goya:

Goya acreditava que os artistas à época estavam convencidos de que os erros e vícios humanos poderiam ser objetos da pintura, assim como retratados na série. Esse tipo de pensamento já traria novas ideias para o campo da arte, que provavelmente seriam o embrião do pensamento modernista, no âmbito do autorretrato. A partir do momento em que a arte se torna muito mais subjetiva que objetiva, os artistas fariam as coisas à sua maneira e retratariam o que tem vontade, e com isso o autorretrato ganha força como gênero pictórico e como forma de expressão subjetiva (HALL, 2014, apud NAPOLI, 2016, p. 13).

Então, a ideia de autorretrato começa a mostrar os primeiros sinais de mudança que viriam pela frente, a possibilidade de se expressar subjetivamente, e isto é algo que pode revelar imagens que caminham desde a simplicidade até a maior complexidade. Antes o autorretrato representava principalmente o que se via externamente e, a partir de então, ele começaria a revelar o/a artista na sua interioridade, daqui para frente o que sente poderá ser manifestado das formas mais subjetivas possíveis, das pinceladas à composição da imagem como um todo. No século XIX artistas como Vincent Van Gogh, representante do pós-impressionismo e Edvard Munch, do expressionismo, confirmam isso, pois trouxeram novos olhares e principalmente sentimento ao autorretrato como nunca antes visto.

¹² Disponível em: <<https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Rembrandt-van-Rijn/377496/Auto-retrato-com-boina-e-olhos-arregalados,-1630.html>> Acesso em 18/04/2021.

¹³ Disponível em: <<https://monografias.brasilecola.uol.com.br/arte-cultura/o-autorretrato-na-arte-contemporanea.htm>> Acesso em 06/03/2021.

¹⁴ Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/desespero-ou-autorretrato-gustave-courbet/>> Acesso em 18/04/2021.

A conquista da subjetividade

Van Gogh pintava o retrato das pessoas como ele as sentia e não como as via (FOLHA, 2007). Se esse desejo, e acredito que era uma necessidade também, valia para os retratos, imagine o quão penoso poderia ser retratar a si próprio, um artista que sentiu demais e com muita intensidade, o que se reflete na grande quantidade de autorretratos que ele fez, até de forma obsessiva, chegando a pintar vários em questão de dias.

Vincent foi um artista que sofreu muito ao longo da vida, que passou por transtornos mentais a ponto de cortar a própria orelha e praticamente ninguém, com exceção do seu irmão mais novo, o compreendia, e a quem dirigia suas cartas (FOLHA, 2007). No *Autorretrato com a Orelha Cortada* (1987) seu semblante é nitidamente de tristeza (Figura 5).

Não sei se é coincidência, mas percebo que em alguns trabalhos suas pinceladas se tornavam mais intensas, mais pesadas. Neste sentido, acredito que de alguma forma elas são autorrepresentativas, demonstrando a intensidade dos sentimentos que ele nutria por dentro. Retomando Kalinka Serafim ao dizer que: “todo autorretrato é uma autorrepresentação, mas nem toda autorrepresentação é um autorretrato (SERAFIM, 2019)”, podemos ver que há obras de Van Gogh que são autorrepresentativas nas suas pinceladas, mas que não são autorretratos, como por exemplo o quadro *Campo de trigo com corvos* (1890). Vejo pinceladas bem demarcadas que passam uma ideia de peso, não somente de intensidade das pinceladas, mas de um ar pesado que transmite, intrinsecamente, um sentimento de sobrecarga; abro o parênteses: esse quadro foi um dos últimos que ele pintou antes do seu suicídio. Alguns biógrafos afirmam que “ao pintar essa tela, o artista revelou sentir-se sem saída na vida, só tendo a morte como fuga de sua angústia” (RIBEIRO, 2000, p. 24).

É importante salientar que é no século XIX que ocorre o surgimento da fotografia e esta trouxe a possibilidade de representar o real de uma forma mais fiel e assim os artistas precisaram se adaptar e pensar formas de trazer um caráter moderno às artes plásticas, através de uma ênfase à novas formas de representação, que deram espaço também a uma maior expressividade subjetiva (FOLHA, 2007). Segundo Oliveira: “A autorrepresentação acompanha os parâmetros da vida social – e não poderia ser diferente –, refletindo as necessidades de cada um de nós em diferentes tempos da história” (OLIVEIRA, 2015, p. 120).

Ou seja, se agora posso começar a quebrar certos padrões de representação no autorretrato, experimentando algo um pouco mais libertador, digamos assim, há uma relação direta com a necessidade da época. Sendo assim, as formas de autorrepresentação acompanham

esse contexto histórico, social e cultural em que se insere também. Por esta razão, autorretratos do séc. XII são totalmente diferentes daqueles do século XV, que são diferentes de outros do século XIX, XX e assim sucessivamente.

Até o século XV o que era valorizado era o belo clássico, já em Goya como citado anteriormente, ou em outros artistas posteriores, o grotesco viria a ganhar cada vez mais espaço. Uma imagem não precisa mais ser bonita, ou harmônica. A desarmonia, o feio também podem ter o seu espaço (ECO, 2015), principalmente como aliados da subjetividade e, na contemporaneidade isso viria a ter um papel fundamental.

O ponto em que quero chegar é que a partir deste momento, dessa necessidade da época, os/as artistas se permitem novas formas de construção, ou melhor dizendo, de desconstrução do autorretrato, em que este permite uma imagem muito mais expressiva e subjetiva. A expressão salta aos nossos olhos, a imagem extrapola o campo da autorrepresentação, que não se restringe mais, como nos séculos anteriores, a retratar apenas aspectos físicos do/a artista. Inclusive as imagens não precisam mais ter um aspecto naturalista.

Relembremos aquelas imagens não fidedignas da Idade Média, só que com uma proposta mais sincera à subjetividade do/a proponente, por vezes de caráter até deformativo, é uma característica que se difunde sobretudo no expressionismo e que é gritante, literalmente, nos trabalhos de Edvard Munch.

Após pesquisar um pouco da vida do artista, percebi que várias das suas obras expressam momentos e sentimentos da vida dele, inclusive no famoso quadro *O grito* (1893), embora não sejam nomeadas como autorretratos, essa relação está nas “entrelinhas”. Segundo Ferreira: “Munch criou um estilo peculiar que visava expressar, para além de qualquer técnica e/ou movimento artístico, o seu ‘estado de alma’ ”(FERREIRA, M. 2014, p. 158).

Esse “estado de alma” é uma colocação com a qual muito me identifico, porque ano passado dei início a uma série de fotografias que representavam o meu estado de “ser/estar”, dentro do contexto da pandemia, como mostrarei mais adiante. Mas, não é só a frase que me tocou, a forma como Munch se retratou também. Eu já conhecia um pouco do seu trabalho, mas nunca me aprofundei e enquanto fui lendo sobre a vida dele e percebendo os elementos que dizem respeito às lembranças da vida dele nas obras, houve um momento em que chorei. Senti um pouco da dor dele.

É importante destacar que para além de expressar sentimentos e subjetividade, há sobretudo em Munch, uma influência direta das suas memórias nas suas produções.

Um artista que viveu cercado pela morte, literalmente: aos 5 anos perdeu a mãe para tuberculose, aos 15 a sua irmã predileta, depois o pai, depois um irmão, depois uma irmã acabou

sendo internada num sanatório (FERREIRA, M. 2014). É muita coisa para uma pessoa só assimilar, enquanto escrevo me emociono de novo... e porque...



Transtorno mental é algo que está presente no histórico da minha família, inclusive de pessoas bem próximas. Munch vivia temendo que a morte, que o circundava, pudesse buscá-lo a qualquer momento. Eu no meio do transtorno mental que me circunda e aos meus, também vivo com medo. Já tive medo de ter que visitar a minha própria mãe num hospício quando eu era mais nova, nas primeiras crises de esquizofrenia. Eu era tão jovem, não sabia como lidar. Quando li a respeito de Munch ter ido visitar a irmã no sanatório e ela não tê-lo reconhecido, dopada de remédios, as lágrimas escorriam do meu rosto, como agora, porque eu lembrei de mim mesma, pensando no medo que eu tinha da minha mãe precisar ser internada num hospício e justamente temia que se a dopassem de remédios, ela ficasse pior e chegasse e não me reconhecer. Era meu maior medo. Agradeço a Deus por não ter acontecido. Minha mãe hoje vive uma vida normal, apesar de pequenas crises isoladas, elas não me deixam mais apavorada como antes.

É por esse relato que compartilho da dor que Munch sofreu de certa forma. Quando olho agora para imagem *O grito*, eu vejo um autorretrato, o mais sincero que ele podia ser, mas tenho ciência disso porque li sobre a sua vida, então percebo que aqui o autorretrato não precisa se declarar como um autorretrato, não precisa deixar óbvio, reafirmo: ele pode deixar nas entrelinhas...

No caso desta obra específica de Munch, o que reforça a ideia de ser um autorretrato é o que ele escreveu em seu diário, em que descreve:

Estava a passear cá fora com dois amigos, e o Sol começava a pôr-se – de repente o céu ficou vermelho, cor de sangue – Parei, sentia-me exausto e apoiiei-me a uma cerca – havia sangue e línguas de fogo por cima do fiorde azul-escuro e da cidade – os meus amigos continuaram a andar e eu ali fiquei,

de pé, a tremer de medo – e senti um grito infindável a atravessar a Natureza (MUNCH; apud BISCHOFF, apud FERREIRA, M. 2014, p.170).



Figura 5: Montagem: À esquerda superior: *Autorretrato com a orelha cortada* (1893), Vincent Van Gogh, óleo sobre tela (Fonte: BBC NEWS)¹⁵; À esquerda inferior: *Campo de trigo com corvos* (1890), Vincent Van Gogh, óleo sobre tela (Fonte: Erika Pessanha, 2017/arteref.com)¹⁶; *O grito* (1883), Edvard Munch, tinta a óleo, têmpera e giz pastel sobre cartão (Fonte: arteref.com)¹⁷.

Houve quem criticasse as obras de Munch por achar aquilo um absurdo (FERREIRA, M. 2018), mas aquilo representava uma quebra nas formas de autorrepresentação até aquele momento e, encontrou adeptos em outros movimentos, como veremos mais à frente.

Uma artista que não poderia deixar de citar nessa pesquisa é Frida Kahlo, artista mexicana cuja obra me chega de tal forma, ou como diria Larrosa¹⁸, me passa, me atravessa, como uma bala certa no peito. Ela não somente me acerta como me desmembra, tocada pela

¹⁵ Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-46731221>> Acesso em 18/04/2021.

¹⁶ Disponível em: <<https://arteref.com/arte/uma-descricao-de-campo-de-trigo-com-corvos/>> Acesso em 19/04/2021.

¹⁷ Disponível em: <<https://arteref.com/arte-no-mundo/por-que-o-grito-de-munch-tinha-o-ceu-vermelho-saiba-aqui/>> Acesso em 19/04/2021.

¹⁸ Jorge Larrosa, *Experiência e Alteridade em Educação*. Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, v.19, n2, jul./dez. 2011.

sua essência. Transmite uma força visceral em cores, dores e símbolos. Sua obra é um encontro entre memória e narrativa.

Frida é considerada por alguns estudiosos como pertencente ao movimento surrealista. O surrealismo foi um movimento artístico que surgiu na França na década de 1920 (FARIAS et al, 2014), tendo à frente do movimento: André Breton, que em 1924 publicou o Manifesto Surrealista (ARGAN, 1992), em que se trazia uma nova forma de pensar a arte, inspirada nos estudos sobre o inconsciente de Sigmund Freud, criador da psicanálise. Segundo Argan:

Tal como na teoria e na terapia psicanalíticas, na arte é de extrema importância a experiência onírica, na qual coisas que se afiguram distintas e não-relacionadas para a consciência revelam-se interligadas por relações tanto mais sólidas quanto mais lógicas e incriticáveis (ARGAN, 1992, p. 360).

Então, como podemos ver o surrealismo buscava fugir à lógica e trazer um aspecto onírico nas suas produções, cuja matéria base era o inconsciente, o sonho. Porém, Frida não se considerava surrealista, pois segundo ela, o que ela pintava não tinha como origem os seus sonhos, o inconsciente, e sim a sua vida (KETTENMANN, 2015).

Nunca vi alguém pintar a dor de uma forma, ao mesmo tempo, tão visceral, sensível, forte e delicada. As suas memórias, embora dolorosas, também eram seu combustível para criação artística, por isso me identifico muito, pois vi nela uma forma de externar as minhas dores também, através da arte, isso poderá ser observado no terceiro capítulo.

Podemos ver essas características pontuadas em diversas das suas obras, que expressam seus traumas, como por exemplo, *A Coluna Partida* (1944), em que retrata simbolicamente a sua própria coluna, que havia passado por uma cirurgia recentemente (KETTENMANN, 2015), uma dentre várias que precisou fazer ao longo da vida. Na imagem ela utiliza uma espécie de cinta em volta do tronco, elemento que ela de fato precisou utilizar. Suas cirurgias foram consequência do acidente de bondinho que sofreu aos 18 anos, o que a deixou muito debilitada por meses, mas que também serviu de gatilho para que se aventurasse no autorretrato (Figura 6).

Frida também teve uma relação intensa, porém turbulenta com seu marido Diego Rivera, chegando a se divorciar e casar com ele de novo. Essa relação conturbada também foi evidenciada em algumas produções, como por exemplo em *Doas Fridas* (1939), pintada pouco depois do seu divórcio. Segundo Kettenmann:

nos mostra duas personalidades diferentes, foi acabado pouco tempo depois do divórcio e evoca as emoções que rodearam a separação e a crise matrimonial. A parte da sua pessoa que foi respeitada e amada por Diego

Rivera, a Frida mexicana com o vestido *tehuana*, tem na mão um amuleto com a fotografia do marido enquanto criança; [...] Ao lado dela, está sentado o seu alter ego, uma Frida mais europeia, com um vestido branco de renda. Os corações das duas mulheres estão à vista, ligados apenas por uma frágil artéria. As duas pontas das suas outras artérias estão separadas. Com a perda do seu amado, porém, a Frida europeia perdeu parte de si. Vemos sangue a pingar da recém-cortada artéria, que apenas se tenta estancar com uma tesoura de cirurgião. A Frida rejeitada corre o perigo de se esvair até a morte (KETTENMANN, 2015, 54).



Figura 6: Montagem. À esquerda: *A Coluna Partida* (1944), óleo sobre tela (Fonte: Deise Dilkin)¹⁹; À direita: *Duas Fridas* (1939), óleo sobre tela (Fonte: Deise Dilkin)²⁰.

Elementos simbólicos foram amplamente utilizados por ela para representar suas memórias e suas dores, psicológicas e físicas. Uma característica da qual também faço uso, acredito que por isso sinto uma forte identificação com seu trabalho. Na verdade, embora Frida não se considerasse surrealista, foi assim que ela me foi apresentada nas aulas de arte da escola, e sempre fui apaixonada pelo movimento surrealista, do qual busco inspiração até hoje. Eu não vivi ao lado dela, não a conheci pessoalmente, mas de alguma forma, sinto uma conexão entre nós duas, um diálogo entre nossas formas de autorrepresentação.

¹⁹ Disponível em: <<https://fridakahlo.com.br/quem-foi-frida-kahlo/frida-kahlo-e-suas-principais-obras>> Acesso em 18/04/2021.

²⁰ Disponível em: <<https://fridakahlo.com.br/quem-foi-frida-kahlo/frida-kahlo-e-suas-principais-obras>> Acesso em 18/04/2021.

Vimos até aqui muitos artistas representantes da pintura, do retrato e autorretrato. Eram frequentemente associados à pintura e à escultura, porém como mencionei anteriormente, no século XIX tivemos a invenção da fotografia, o que trouxe contribuições muito relevantes para o campo do autorretrato. Em muitas de minhas produções utilizo essa linguagem para me expressar, e através dela percebo aspectos únicos e significativos para o campo do autorretrato.

Claude Cahun, foi uma artista que experimentou trazer outras versões de si na fotografia, Como assim? O que se via na imagem não era uma única identidade dela, mas múltiplas identidades (SERAFIM, 2019), talvez até personagens eu diria. Segundo Serafim, a artista:

desafiou convenções ao explorar o corpo feminino e sua subjetividade em seus experimentos fotográficos. Cahun quebrou os padrões de gênero de sua época em relação a representação do corpo feminino, rompendo fronteiras racionais através da criação de suas imagens. Enquanto artistas do sexo masculino retratavam a figura feminina de forma erotizada, artistas mulheres, como Cahun, buscavam outra vertente para exprimir a visão que tinham de si mesmas. Seu trabalho inicial faz referência a cartazes de circo, cartões postais, tickets de teatro. A artista apresentou personalidades mutantes em suas imagens, ou seja, uma identidade não fixa (SERAFIM, 2019, p.16).

Essa característica de revelar não uma, mas várias identidades, de forma até teatral e exagerada, é algo que influencia outros/as artistas posteriores também, até na contemporaneidade, como veremos mais adiante. Quando Claude utiliza a própria imagem contrapondo estereótipos atribuídos ao corpo feminino, ela não está mais representando somente a si, mas todo um coletivo de mulheres, é como se assumisse um papel em prol de um discurso coletivo. Um corpo que fala. Um corpo que causa. Um corpo que se move. Percebe que o autorretrato não está mais limitado à imagem do rosto? O corpo também se expressa e essa é uma das características que procuro utilizar em meus processos de autorrepresentação na fotografia.

Outra artista surrealista que também mostra um diferencial na forma de se autorretratar é Dora Maar, que evidencia as características da fuga à lógica e o aspecto onírico, utilizando principalmente como recurso às técnicas de fotomontagem, colagem, fotograma²¹, por exemplo, que traziam uma espécie de “efeitos especiais” às imagens, digamos assim²². Podemos observar isso em seu *Autorretrato de 1930* (Figura 7).

²¹ Tipo de fotografia em que uma figura/objeto é colocada sobre uma superfície emulsionada por um químico fotossensível e exposta a radiação U.V., produzindo a imagem em negativo da figura/objeto.

²² Segundo Óscar Nates, Doutor em Ciências da Documentação pela Universidade Complutense de Madrid e Mestre em Narrativa e Produção Digital pela Universidad Panamericana (Cidade do México), onde é Pesquisador em Tempo Integral e Professor da Cátedra Avançada de Fotografia e Professor de Pós-Graduação em Narrativa e Novos Tecnologias.

Infelizmente ela não teve o reconhecimento que merecia. Para alguns ela só é lembrada como a musa de Picasso, ou como a sua amante (NATES, 2019), mas isso é reduzir demais a artista, pois produziu trabalhos incríveis tanto se tratando de propostas autorais, como propostas comerciais de moda, arquitetura, publicidade, retratos e nus da época (AMAO et al, 2019). Com isto trouxe contribuições muito significativas no campo de experimentação da fotografia, que continua influenciando artistas da contemporaneidade. Suas fotomontagens criam a ideia de duplas exposições, feitas de forma analógica. Gosto muito de fotos em dupla exposição e há alguns trabalhos meus que lembram essa proposta também.

A próxima referência que trago é a que me fez experimentar o autorretrato na fotografia pela primeira vez, enquanto processo criativo. Lembro como se fosse ontem, ano de 2017, a professora de fotografia passou o documentário *Finding Vivian Maier*²³, eu fiquei encantada. Há algum tempo eu sentia uma vontade de me fotografar dentro dos ônibus do transporte coletivo, eu ficava observando o meu próprio reflexo nos vidros, como ele se distorcia, se fragmentava, se mesclava a camadas de outros reflexos, me sentia seduzida por aquela imagem que distorcia a realidade, que me distorcia. Entretanto, no início eu sempre acabava hesitando, por receio que os outros pudessem me achar egocêntrica por querer tirar fotos minhas dentro do ônibus. Quando vi o documentário, foi um “tapa na minha cara”.

Vivian, era uma misteriosa fotógrafa de rua, ao mesmo tempo babá, que dentre outras imagens, produziu uma série de autorretratos a partir de reflexos em espelhos e vidros, em vários locais por onde ela passava. Aquilo me deu a coragem que eu precisava. Percebi que não se trata de egocentrismo. Em Vivian podemos observar um trabalho que mescla fotografia de rua e autorretrato num único registro (OLIVEIRA; DE ALMEIDA ITO, 2017). Um não deixa de ser o que é em favor do outro, se complementam.

Mas, o que destaco principalmente nas imagens dos reflexos obtidos por Vivian é que são geradoras de formas que parecem distorcer a realidade. O seu autorretrato à frente, por exemplo, pode se mesclar a outra no fundo e criar uma imagem que até lembra algumas imagens surrealistas também, já que explora o uso do reflexo, compondo imagens que brincam com a lógica da realidade (Figura 7).

²³ *Encontrando Vivian Maier*, documentário dirigido e produzido por John Maloof e Charlie Siskel em 2013.



Figura 7: Montagem. À esquerda: Self-portrait as Elle in Barbe Bleu (1929), Claude Cahun, fotografia (Fonte: jeudepaume.org)²⁴; Centro: *Autorretrato* (1930), Dora Maar, fotografia (Fonte: oscarenfotos.com)²⁵; À direita: *Autorretrato* (1954), Vivian Maier, fotografia (Fonte: vivanmaier.com)²⁶.

Brincar com a lógica da realidade é outra possibilidade que ganhamos dentro do autorretrato na fotografia, que tem influenciado outros artistas, inclusive a mim mesma. Compartilho desse lugar interno de observação, que lança um olhar mais atento pela cidade que trafega, um caminhar silencioso, mas cuidadoso, para tentar registrar um recorte da cidade aos meus olhos e ao mesmo tempo, documentar os meus próprios rastros nessa passagem, reflexos que são como pegadas nesse caminhar, que afirmam “eu estive aqui”. São dois lados da moeda que se sobrepõem.

À essa altura você já deve ter notado o quanto o autorretrato já mudou até aqui. Se no século XV este estava preso a uma imagem fidedigna, clara e objetiva, na modernidade começou a virar do avesso e na contemporaneidade é que finalmente, abraça infinitas possibilidades de construção, de desconstrução, ou até de deformação. Essa possibilidade de deformação na autorrepresentação pode ser observada nos trabalhos de Francis Bacon, por exemplo.

²⁴Disponível em: <<http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1635>> Acesso em 18/04/2021.

²⁵ Disponível em: <<https://oscarenfotos.com/2019/05/15/dora-maar-fotografia-surrealista/>> Acesso em: 16/03/2021.

²⁶ Disponível em: <<http://www.vivanmaier.com/>> Acesso em 10/03/2021.



Figura 8: Montagem. *Autorretratos de Francis Bacon* desenvolvidos em 1976, 1972 e 1969 (Fonte: dissertação de Kalinka Serafim)²⁷.

Podemos ver imagens que são completamente retorcidas e disformes. A autorrepresentação vai tecendo um caráter cada vez mais polissêmico:

Gilles Deleuze em diálogo com a obra do pintor irlandês Francis Bacon, quando afirma que “na arte, tanto na pintura como na música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. [...] A tarefa da pintura se define como a intenção de fazer visíveis forças que não o são [...] A extraordinária agitação dessas cabeças não advém de um movimento que a série supostamente recomporia, mas antes pelas forças de pressão, de dilatação, de contração, de esmagamento, de alongamento que se exercem sobre a cabeça imóvel” (DELEUZE, apud OLIVEIRA, 2015, p. 117).

Tomando esta citação como reflexão de Deleuze acerca do trabalho de Francis, penso que a arte autorrepresentativa vai trazer muito desses aspectos de captação de forças que não são visíveis, ou seja além de trazer expressividade, subjetividade, também capta as forças do seu proponente e arrisco complementar, que assim como capta também ressoa. Se conecta de forma íntima com o indivíduo espectador. A arte tem se tornado cada vez menos contemplativa e mais reflexiva.

Na atualidade vemos “n” formas de autorrepresentação com “n” tipos de materiais e suportes que podem ser utilizados, um reflexo do caráter híbrido que a arte contemporânea possui (Fundação Joaquim Nabuco, 2008). No vídeo *Quem tem medo de arte contemporânea*²⁸ vemos que o/a artista é quem inventa sua técnica e poética, envolto no seu processo artístico.

²⁷ Disponível em: <<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/41596>> Acesso em 20/10/2020.

²⁸ Filme produzido pela Fundação Joaquim Nabuco que relata a visão de vários artistas sobre a arte contemporânea. Com comentários do crítico de arte Fernando Cocchiarale. Direção: Isabela Cribari e Cecília Araujo. Produção: Cristian Jerônimo e Leonardo Asfora. Ano: 2008.

Vejo que dentro desses processos podemos ver autorretratos que utilizam apenas o texto e não imagem, como no trabalho de Jorge Macchi um artista que se utiliza de fragmentos de jornais, que seriam descartados. O artista ressignifica esses jornais através da colagem, para construção do seu *Autorretrato* (2003) (Figura 7), como uma versão de si em texto (SERAFIM, 2019). Lembra quando disse na introdução que o autorretrato nem precisa ser imagem? Jorge mostra que, de fato, o autorretrato pode aparecer em forma de texto, de palavras, neste caso tiradas de um outro contexto e ressignificadas, ou podemos pensar também, que não necessariamente ele abandona a imagem, mas que através do texto, no processo de ressignificação, ele cria uma imagem poética de si.

No seio dessas produções contemporâneas quero também destacar a fotoperformance, que é amplamente utilizada no campo da autorrepresentação e uma das propostas com as quais me identifico.

Segundo Lemos: “A fotoperformance acontece quando o ato performativo é realizado unicamente para a fotografia e através dela, ou seja, a ação se transforma em obra de arte por meio da imagem fotográfica (LEMOS, 2019, p. 6).

Em Claude Cahun vimos o que já se aproximava da fotoperformance e na contemporaneidade podemos analisar no trabalho de Nino Cais, como essa proposta pode ser ainda mais explorada e gerar novos questionamentos.

Nino Cais é um artista paulista contemporâneo que através da fotografia revela a sua própria imagem, utilizando objetos de uso doméstico dele, sem quase nunca revelar o seu rosto. Seu processo apresenta características do autorretrato e da fotoperformance, inclusive conheci o seu trabalho na primeira vez que visitei a *Pinacoteca*, em São Paulo. Havia uma fotografia sua inserida lá, pela equipe do museu, colocada na exposição coletiva como um autorretrato (Figura 9). No entanto, no vídeo do projeto *Interrompendo Artistas*²⁹, de Kátia Maciel, para o qual ele foi convidado, Nino afirma que ao ser questionado pelas pessoas se essas fotos são autorretratos, ele afirma que não, por não terem sido tiradas por ele (CAIS, 2012). Neste sentido, estas obras se qualificariam dentro do pensamento de Serafim, se tratando de autorrepresentações, mas que para o artista não são autorretratos.

Porém, esse pensamento já me trouxe outras inquietações: o autorretrato fotográfico, no contexto polissêmico, com tantas possibilidades da contemporaneidade, deixa de ser

²⁹ Projeto *Interrompendo Artistas*: Nino Cais na 30ª Bienal de São Paulo. Curso de Kátia Maciel (Arquivo de vídeo), Escola de Comunicação — Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Lei de Incentivo à Cultura, Ministério da Cultura, Governo Federal. 2012.

autorretrato por não ter sido capturado pelo/a artista, mesmo tendo sido pensado, planejado por ele e trazendo a sua própria imagem evidenciada na fotografia? Acho questionável, uma vez que a representação e a visão que está sendo passada não é a do fotógrafo, mas a do artista que se posiciona em frente à câmera, mostrando seu rosto ou não. Uma vez que o autorretrato envolve também um processo de autoreflexão, penso que quem passou por este processo foi Nino, na escolha de cada elemento que compõe suas imagens e não o fotógrafo.

Percebe como na contemporaneidade a arte vai deixando mais perguntas do que respostas?

Para além dessa inquietação, outra característica que me atrai no trabalho de Nino e com a qual me identifico é a ocultação do rosto. Lembra daquela pergunta “todo autorretrato precisa revelar um rosto?” Até aqui pudemos observar que o rosto antes naturalista, chegou a ser desconstruído e até deformado em algumas produções, mas há ainda a possibilidade de ocultá-lo de vez ou mesmo “(des)rostificá-lo”, como mencionado por Vieira (2018). O artista traz elementos do seu cotidiano, tendo como um de seus objetivos transmitir subjetividade através do seu corpo, sem que o rosto interfira na leitura da imagem. Segundo Vieira:

Como ele não queria que o espectador interpretasse as imagens pelas feições, se é um rosto alegre ou nostálgico, interessou-se por desidentificar seu rosto, passando, então, a “vedá-lo” e a “camuflá-lo”, para que a identificação das feições diminuísse. Segundo o artista, seu interesse é entender o que chama de “corpo-massa” (um corpo humano que pode ser qualquer corpo), e fazer com que o espectador acesse a imagem pelo todo, sem gerar discussões acerca das feições do rosto (VIEIRA, 2018, p.134).

Outra artista que traz contribuições importantes para a arte contemporânea e a fotografia, é Danny Bittencourt³⁰. Atualmente, sua pesquisa investiga práticas relacionadas à fotografia híbrida, onde ela mescla técnicas e materiais na fotografia, de acordo com o significado emocional que isso remete a ela (BITTENCOURT, 2021). Danny tem sido uma referência na área da fotografia muito significativa para mim, pois sinto uma conexão com a forma como ela pensa a imagem, como reflete sobre ela. Segundo Danny:

a obra, depois de pronta, já não pertence mais somente ao artista. Depois de exposta, a obra é do mundo. A imagem contemporânea atua na desconstrução e desconforto, não provoca serenidade, mas convoca para reflexão, através de ausências, rompimentos, incompletudes e impermanências. Ela precisa do atrito para existir. (BITTENCOURT, 2021, p. 12).

³⁰ Artista visual, fotógrafa, escritora e educadora, Danny produz e desenvolve uma pesquisa sobre a fotografia *fine art*.

Essas características para Danny estão presentes na fotografia contemporânea e aparecem muito claramente em seus autorretratos, como por exemplo, a sensação de ausência, que pode ser notada em muitas de suas imagens, numa linguagem sutil e delicada, mas ao mesmo tempo, forte. Para construir essa atmosfera a artista explora por vezes o movimento, o desfoque no rosto, para transmitir a ideia de ausência, muitas vezes trazendo a ausência do seu próprio rosto, tal como Nino.

Ela também faz uso de materiais inusitados como terra, por exemplo. Ela já chegou a enterrar uma foto e refotografá-la depois de alguns meses, pois isso dizia respeito a um sentimento de solidão, de um estado em que ela se encontrava naquele momento (BITTENCOURT, 2021).



Figura 9: Montagem. À esquerda: *Autorretrato* de Jorge Macchi (2003) (Fonte: christies.com)³¹; Centro: *Sem título*, Nino Cais (2009) (Fonte: Beta Germano)³²; À direita: *Enquanto Existo* (Autorretrato), Danny Bittencourt (2020) (Fonte: @dannybittencourt)³³.

Em uma das séries que produzi durante esta pesquisa, busquei experimentar o movimento e o desfoque para construção de uma narrativa melancólica também. Assim como Danny busquei evidenciar um sentimento específico, que por acaso, pelo menos um deles, sei que temos em comum: a ansiedade. Por isso, Danny foi uma das principais referências para me ajudar a

³¹ Disponível em: <<https://www.christies.com/lot/lot-jorge-macchi-argentinian-b-1963-autorretrato-5499002/?from=salessummary&intObjectID=5499002&lid=1>> Acesso em 18/04/2021.

³² Disponível em: <<https://www.artequaeacontece.com.br/coletiva-no-paco-das-artes-discute-mecanismos-de-vigilancia-tecnologica-e-as-possibilidades-de-desaparecimento-como-resistencia/>> Acesso em: 18/04/2021.

³³ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CBwFWFlgMJf/>> Acesso em 18/04/2021.

transmitir o sentimento que eu queria passar. Além disso, ela também me influenciou a experimentar outros materiais que eu já tinha vontade de experimentar: o bordado. Esteticamente, quando realizada sobre uma fotografia, o bordado me traz um sentimento de nostalgia muito grande, de afeto, e falarei disso com mais detalhes no capítulo *O mar do meu “eu”*.

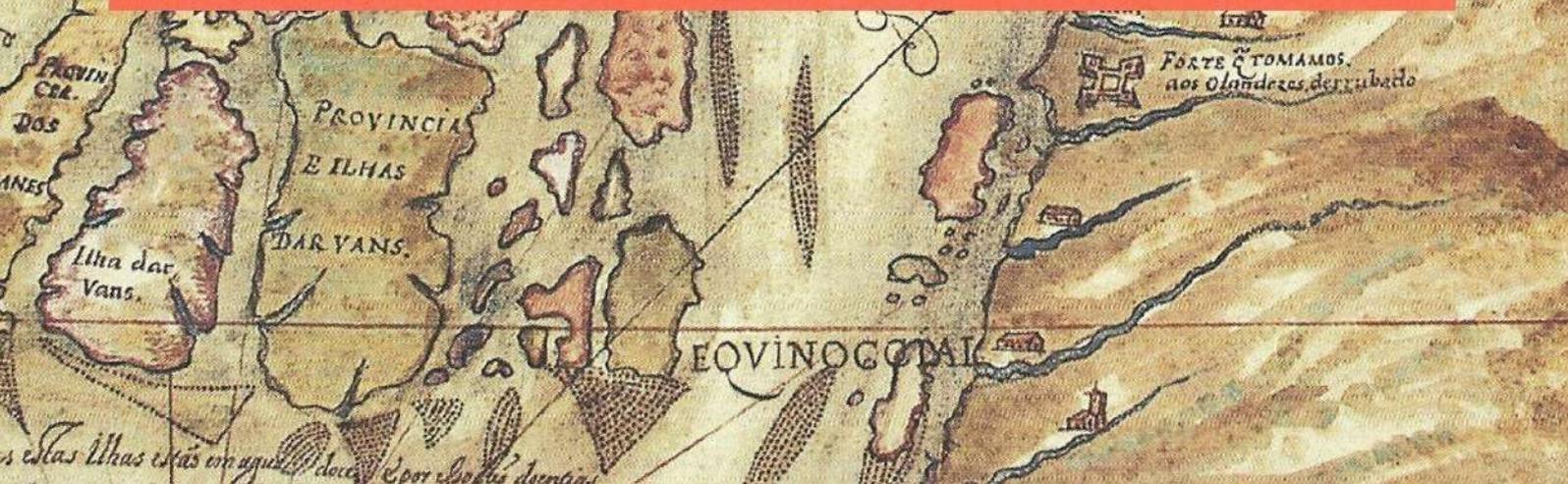
Aqui chegamos em um ponto chave, o que artistas como Danny, Frida, Munch, Van Gogh, Rembrandt, têm em comum? Se analisarmos em conjunto suas produções, podemos observar que muitas delas representam momentos de suas vidas, constroem uma narrativa, uma crônica visual. Sendo assim, não seriam autobiográficas? Esbarramos nessa pedra novamente. Então, voltamos à pergunta: todo autorretrato é uma autobiografia? É uma questão que será aprofundada no próximo capítulo.

TECENDO MAPAS DA MEMÓRIA



ALGO DO R. ADO
Nomes, por se a terra de
vicia

"A escrita consolida esta sombra que sou, dá-lhe consistência, permanência, apesar do passar do tempo. Conto a mim mesmo a lenda da minha vida, minha parte do mundo, minha parte da verdade, não da verdade segundo o mundo, mas da verdade segundo mim. Jornada de sonho, substituída pela história de vida (GEORGES GUSDORF, 1991)."



Estas Ilhas estão em aguas doces e por isso de terra

A escrita do “eu”

“A autobiografia deve ser assim interpretada como uma “caixa de ressonância” que repercute no presente, orquestrando as notas do passado e do futuro (Georges Gusdorf)”

Primeiramente, gostaria de compartilhar a visão que tenho sobre autobiografia e depois trazer algumas reflexões de teóricos sobre o tema. Para mim a autobiografia é um tipo de narrativa de si, ou seja há uma relação de contar/narrar a própria história de vida ou trazer recortes dela, momentos dessa história de vida. Assim como na autobiografia há trabalhos de artistas como os já mencionados: Frida, Van Gogh ou Danny Bittencourt, que trazem uma relação autobiográfica em suas obras, pois evocam momentos, situações e sentimentos vividos por estes em algum momento de suas vidas, conseqüentemente também há uma relação direta com a memória de si. Primeiramente, escolhi me ater a escrita autonarrativa/ autobiográfica e depois trazer algumas reflexões sobre a memória.

Há alguns pensadores que concordam com essa relação de proximidade e semelhança entre o autorretrato e a autobiografia, como por exemplo: Alessandra Querido, Teresa Ferreira e Rodrigo Ordine. No campo da memória há alguns autores que atribuem conceitos diferentes à memória. Neste estudo vou me ater a alguns pontos abordados por Gusdorf, na pesquisa de Hervot; e Joel Candau e Henri Bergson, através da pesquisa de Marianna Souza.

Segundo Ferreira, até o momento não há um consenso sobre o que é de fato autobiografia, porque há discordâncias sobre alguns aspectos, porém alguns teóricos que ela aborda, trazem reflexões pontuais a respeito e que penso serem relevantes para a discussão, como por exemplo, a visão de Philippe Lejeune e Georges Gusdorf.

Segundo Ferreira, Lejeune elaborou um conceito sobre autobiografia que gira em torno de uma relação que ele chama de *pacto autobiográfico*, em que este se dá através de um pacto entre o autor (ao mesmo tempo narrador e personagem) e o leitor. Na sua visão inicial, a autobiografia é um texto retrospectivo em prosa que deve conter o factual, a verdade e trazer a ideia de referencialidade (FERREIRA, T. 2019), ou no caso a autorreferencialidade. Ele também não considera o autorretrato como uma forma de autobiografia, por não se dar de forma escrita (ORDINE, 2018). O que a meu ver é questionável, porque uma narrativa não se dá apenas na escrita, a imagem pode conter uma narrativa visual, então o pensamento de Lejeune me parece muito reducionista.

Outro ponto a ser questionado é essa necessidade do “factual”, criticada por Gusdorf, Ferreira e Ordine. Este último ressalta que, para elaborar esse conceito inicial, Lejeune desenvolveu 3 estudos ao longo da vida, mas que foi contestado, por ter elaborado o conceito primeiro, para depois fazer o *corpus* de análise (ORDINE, 2018).

Georges Gusdorf, tem uma visão mais abrangente, menos fechada diria, com a qual me identifico em vários pontos, a começar pelo termo, ele prefere “‘escritas do eu’ (‘écritures du moi’), na qual engloba autobiografias, diários, autorretratos, cartas, entrevistas e fragmentos de vários tipos (GUSDORF 1991a: 171, apud FERREIRA, T. 2019, p. 68).

Gusdorf questiona o factual, apontado por Lejeune, dizendo que “a verdade autobiográfica não é precisa nem rigorosa, situando-se entre a realidade e a imaginação (GUSDORF, 1991b: 475, apud FERREIRA, T. 2019, p. 69)”. O próprio Lejeune acabou reformulando o conceito de pacto autobiográfico “propondo que o mais relevante para a sua existência é a expressão de uma intenção de sinceridade, (LEJEUNE, 1998: 125, apud FERREIRA, T. 2019, p. 69)”.

Alegando que há uma relação ficcional na autobiografia, como também no autorretrato, Alessandra Querido analisa obras de Frida Kahlo, enquanto autorretrato e Carolina Maria de Jesus, enquanto autobiografia, e observa características comuns presentes em ambas obras, como por exemplo essa relação ficcional: “tendo em vista que a própria autorrepresentação já é, por si só, uma interpretação de fatos, a autobiografia é, como afirma Bourdieu, uma ilusão ou uma autoficção [...] (QUERIDO, 2012, p. 881)”.

Gusdorf, Querido, Ordine e Ferreira trazem reflexões que me levam a defender que tanto no exercício da autobiografia como no autorretrato o indivíduo acaba fazendo um recorte do que ele quer representar, nunca temos a cobertura do todo dessa narrativa. O(a) autor(a) escolhe pontos do que considera de maior significância e esboça ali. Neste aspecto, há um exercício de auto reflexão: que partes do meu eu quero mostrar? Que partes da minha vida? De que forma quero me autorrepresentar?

Esse processo, para mim, envolve uma idealização do/a proponente, seja no campo do autorretrato ou da autobiografia. É uma idealização porque sou eu (autor/criador/artista) quem está construindo essa narrativa, falo sobre mim, partindo do meu ponto de vista, que seria diferente do ponto de vista de outra pessoa, então sim, há uma relação ficcional, porque essa construção parte do que registrei em minha memória de minha própria história, do meu ponto de vista, da minha auto reflexão, narrativa e linguagem.

Nesta colocação há três elementos que quero destacar: a relação do ponto de vista, a relação das escolhas e a linguagem.

Souza cita o livro *Matéria e Memória* de Henri Bergson, em que o autor defende a memória do ponto de vista individual (SOUZA, 2014), afinal se pararmos para analisar dentro de um exemplo: mesmo que um grupo viva uma mesma experiência, cada um vai ter um ponto de vista único sobre aquela experiência. Por esta razão, acredito que esse ponto de vista vai influenciar na construção da autonarrativa.

Bergson também defende que há dois tipos de memória, uma que aprendemos como um hábito, como por exemplo: escovar os dentes; a outra em forma de lembranças de um acontecimento, o que Bergson chama de “imagens-lembranças” (BERGSON, apud SOUZA, 2014). Segundo o autor, a imagem é “uma existência situada a meio caminho entre a ‘coisa’ e a ‘representação’” (BERGSON, 2006, p.2, apud SOUZA, 2014, p. 102), ou seja, a imagem não é a experiência vivida, mas também não é a representação material dela, está nesse “entre”. E, quando temos uma lembrança, a nossa mente seleciona imagens da experiência vivida, já armazenadas nas gavetas da memória.

Com base nessa reflexão, penso que esse é o processo que antecede a autobiografia, que reorganiza essas lembranças, fazendo uma curadoria daquilo que é mais significativo para o sujeito, daí podemos notar vários processos de escolhas. Segundo Souza:

Ao narrar-se, o sujeito mobiliza seu arsenal de experiências; põe em ação tudo o que o constitui para construir uma narrativa de si e consolidar um novo Eu. Essa narração reorganiza as experiências e os significados, fazendo surgir um Eu ancorado nessa nova ordem (SOUZA, 2014, p. 91).

Essa relação de escolhas se dá em mais de uma instância, pois a partir desse primeiro processo de curadoria eu posso escolher representar/materializar a minha memória. Mas afinal, o que é a memória?

Segundo Gusdorf a memória é “uma espécie de retrato do que somos, composto com as características do que éramos (GUSDORF, 1951, p.256, apud HERVOT, 2013, 104)”. Souza nos diz que “a memória é vista como a faculdade humana responsável pela conservação do passado, das experiências vividas” (SOUZA, 2014, p.98). Ou seja, em ambas visões a memória sempre tem uma relação com o passado e com seus referentes identitários.

O processo de representação é o nível que Joel Candau chama de metamemória: “Trata-se da representação que cada indivíduo faz de sua própria memória, o conhecimento que tem dela, e de outro lado, o que diz dela, dimensões que remetem ao modo de afiliação de um indivíduo ao seu passado (CANDAU, 2011, p. 23, apud SOUZA, 2014, p. 103).” Neste sentido,

eu relaciono a ideia de representação ao terceiro elemento que pontuei anteriormente: a linguagem. A escolha da linguagem, ou mesmo da poética que será utilizada para construção da narrativa está ligada a relação que se tem com a memória, conseqüentemente se busca representar os sentimentos e sensações que aquela memória evoca no indivíduo. Quando observamos as obras de Frida, por exemplo, podemos sentir que elas transmitem, sobretudo, o sentimento de dor. Para Querido todos os elementos da composição de seus quadros são pensados e colocados ali de forma a dar ênfase ao que ela sentia (QUERIDO, 2012).

A meu ver, a forma de linguagem é um dos pontos chaves no processo de idealização para construção da autonarrativa, pois segundo Hervot, na visão de Gusdorf “a verdade autêntica é a dos sentimentos que perpassa pela linguagem poética (GUSDORF, 1991b, p.462, apud HERVOT, 2013, p. 102)”. O pensamento de Gusdorf leva em conta a potência da linguagem poética, inclusive ele afirma: “pois há circunstâncias em que a poesia é mais verdadeira do que a verdade (GUSDORF, 1991b, p.462, apud HERVOT, 2013, p. 102).”

Lembra do que descrevi sobre sentir que meus autorretratos eram mais sinceros quando não mostravam o rosto? Acredito que é sobre isso. É minha forma particular de linguagem, para evidenciar os sentimentos que sinto com relação a episódios de maior significância vividos. Assim como Gusdorf acredito que a escrita do “eu” ocorre numa relação entre o real e o imaginário:

Para ele, não existe uma verdade absoluta visto que a recuperação de uma vida nunca tem fim e pode ser retomada, reconsiderada e reinterpretada por meio da imaginação que inventa e preenche as lacunas deixadas pela memória. Por essa razão, a necessidade do homem de recorrer à imaginação, quer no presente ou no passado, para lançar-se além dos limites que a realidade lhe permite. Ele pondera que o recurso à imaginação não provoca um desvio do sentido verdadeiro de uma vida, mas apenas o complementa e o eleva a um grau de plenitude (GUSDORF, 1991b, p.4751, apud HERVOT, 2013, p, 103).

É por isso que tanto o autorretrato como a autobiografia podem se utilizar da imaginação para construção da sua narrativa, que parte da vivência original, conservada pela memória, podendo dar ênfase ao sentimento que se quer transmitir. Segundo Querido:

Na verdade, para analisarmos uma obra autobiográfica, temos que levar em consideração que o próprio (re)escrever a vida já é uma releitura e, assim sendo, passível de novas versões. Além disso, a própria vida é uma série de identificações (QUERIDO, 2012, p. 882).

Neste sentido, percebo que a autobiografia se revela como uma forma de autorrepresentação também e como vimos anteriormente, nem toda autorrepresentação é um autorretrato, mas nada impede que esses distintos conceitos possam se entrecruzar.

A autora não poderia ter colocado de uma forma melhor. Acredito que essas possíveis versões de si abarcam tanto a narrativa escrita como a narrativa visual, ambas têm como ponto de origem, as suas vivências. O simples contar/narrar também já é uma releitura da vivência original.

Essa vivência pensemos como um material bruto (GUSDORF, apud HERVOT, 2013), em que a partir dela a mente reorganiza nossas lembranças e conserva na memória. A memória é como um baú, ou gaveta, em que guardamos aquilo com o qual temos mais afeto, independente se nos afeta de forma positiva ou negativa, a nossa mente faz essa curadoria e guarda ali. No ato de relembra essas lembranças muitas vezes recordamos alguns detalhes, esquecendo de outros, então ao narrar podemos contar a mesma história de formas diferentes, dando mais ênfase a um detalhe, em detrimento de outro, pois a memória é seletiva. Da mesma forma, na hora da representação eu posso representar a mesma memória de formas diferentes.

No terceiro capítulo você vai perceber que há imagens de desenhos, ilustrações que falam de uma mesma temática em comum, ou até se baseiam em uma mesma vivência, mas trazendo recortes diferentes. Por esta razão, exploro em meus autorretratos, elementos simbólicos, relacionados e selecionados pela minha memória.

Para além desses conceitos percebo que há também uma relação de identidade nessas escolhas para se chegar à poética pessoal, que perpassa a produção autonarrativa, o que veremos com mais detalhe no próximo subcapítulo.

Quantos “eus” cabem dentro de mim?

O mar também faz parte de territórios e este não é diferente, é o território do meu “eu”, do meu lugar mais secreto e mais temido por mim mesma de adentrar. Por que é tão difícil falar de si?

Uma pausa...

(respiro fundo)

Vamos lá!

Sou mar porque como diz Liliane Prata: “o ser humano carrega um oceano de possibilidades nessa dança entre seu multiverso interior e o multiverso lá fora” (PRATA, 2019,

p. 16). Meu “eu” é habitado por muitos “eus”, pois já visitei e fui visitada diversas vezes por esses outros.

Segundo a autora: “o ‘eu’ é constituído pelo ‘outro’: não somos seres isolados do mundo, mas visitados pelo mundo (PRATA, 2019, p. 29)”. Esses outros que me habitam deixaram algumas marcas em mim, marcas que contribuem no meu processo contínuo de construção e de desconstrução.

Segundo Candau a identidade sempre acontece “no quadro de uma relação dialógica com o ‘Outro’” (CANDAU, apud SOUZA, 2014, p. 91). Tal pensamento dialoga e reforça o que mencionei anteriormente na introdução, quando disse que todos somos construídos de interferências internas, externas e até inconscientes para nós. Seja para o bem ou para o mal, elas nos influenciam de algum modo.

O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem. A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” – entre o mundo pessoal e o mundo público. [...] A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica) ‘sutura’ o sujeito à estrutura (HALL, 2006, p. 11-12, apud SOUZA, 2014, p. 92).

Gosto muito da expressão utilizada por Stuart Hall: “sutura”, acredito que ela exemplifica bem o que estou colocando aqui. O meu “eu” é tecido numa sutura que envolve muitas peças, muitas partes de mim e para além disso, muitos tipos de “outro”. Há o “outro” da minha casa, o “outro” do meu círculo de amigo/as, o “outro” do meu círculo familiar, outros, “outras”, pessoas, lugares, momentos, culturas, livros, músicas, poesias e tantas coisas mais que me habitam; embora nem sempre perceba como se dá esse processo.

Para elucidar esse pensamento utilizo a própria Liliane novamente, pois ela nos dá um exemplo muito interessante sobre quando escreveu seu livro:

Sim, escrevi este livro, tive a ideia, estamos de acordo quanto a isso. Mas até que ponto as minhas ideias são tão minhas assim, se estou no mundo? [...] Tenho ideias porque li, ouvi, vi, senti; porque, enfim, troquei com os outros, fui visitada por eles ao mesmo tempo que os visitava (PRATA, 2019, p. 24-25).

Percebo nas suas palavras que também sou constantemente visitada por outros enquanto os visito, o que me lembra um trecho de um poema que escrevi: “Quem você carrega contigo? Quem carrega você consigo?”

Cada um desses outros tem relações com outros “outros”, ou seja, posso receber influências externas, das quais nem perceba de onde vem sua origem. Nesse sentido, meu “eu”

pode ser constituído de relações que extravasam o contexto afetivo, familiar, cultural, geográfico, intermediático.

É como também escrevi certa vez em uma de minhas reflexões: “dentro de mim habitam muitos ‘eus’”. Por isso uma das perguntas que Liliane nos lança é tão pertinente: “Quantos vocês habitam aí dentro do seu corpo? (PRATA, 2019, p. 17)”. Todos esses outros fazem parte de quem fui, sou, ou vier a ser, fazem parte da minha identidade e a identidade é mutável.

Um exemplo dessa mutabilidade da identidade é a influência que a globalização exerce sobre nós, intervindo diretamente sobre diferentes culturas, como abordado por Souza:

Com a globalização as identidades são expostas ao contato com outras culturas nacionais, outras ideologias, pois as produções culturais não se restringem a um único espaço. Assim, a interação entre culturas produz identidades abertas, desprendidas dos referentes tradicionais de espaço e tempo, vez que essas demarcações são dissolvidas (SOUZA, 2014, p.95).

A autora reforça esse pensamento utilizando Canclini para afirmar o caráter híbrido da identidade, ao dizer que “hoje a identidade, [...], é poliglota, multiétnica, migrante, feita com elementos mesclados de várias culturas (CANCLINI, apud SOUZA, 2014, p. 95)”. A autora também menciona Hall ao dizer que a identidade “permanece sempre incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre ‘sendo formada’. [...] Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento (HALL, apud SOUZA, p. 96)”.

Como processo em andamento gosto muito de pensar nessa relação de identidade híbrida, pois é essa característica que permite pensar minha produção artística como algo híbrido também, acompanhando essa mutabilidade do meu “eu”.

Parafraseando Raul Seixas, eu costumo dizer que sou uma *metamorfose ambulante*, com meus processos também não é diferente. Ora me identifico mais com o desenho, ora com a fotografia, ora penso em misturar ambos, experimentar linhas e agulhas no plano bidimensional, experimentar o colar, o rasgar, o poetizar. Penso que meu próprio criar também seja essa “metamorfose ambulante”, nunca sei o que vai surgir, posso imaginar, devanear, mas num instante repensar e fazer tudo diferente de como imaginei.

Adentrar o terreno da minha produção artística é como o “mar do meu eu”, também é passível de mutabilidade, de hibridismo e de processos inacabados, incompletos. Nesta pesquisa busquei investigar as minhas relações identitárias, ancoradas sobretudo em minhas memórias, que influenciam meu processo artístico e falarei sobre isso no próximo capítulo.

O MAPA DA MINHA VIDA

Territórios ocupados
terras devastadas
Lugares ainda não
descobertos
ainda não mapeados.
Lugares por onde passei
pessoas que conheci
e o que fez e passou a
fazer parte de mim,
da minha história
e a história de outros
lugares
e pessoas que passei a
fazer parte
um pedacinho do mundo
no mundo de alguns...

Quem já se foi, mas
sempre estará aqui...
Quem acabou de chegar,
mas é como se sempre
tivesse existido...
Quem ainda há de chegar...
Um nascimento
feto gerado
ali é tecido mais um fio
um dos ramos de uma
história
história que é de quem?
Tua?
Minha?

Mãe... Pai...
Irmãos... Avós... Tios,
Primos...
Família de sangue
Família adotiva
Família de amigos.

Nossas histórias
não são nossas
são a herança...
legado de nossos pais
e dos pais...
de nossos pais

Quem você carrega contigo?
Quem carrega você consigo?

Dois rios
São Paulo... Recife...
E a corrente de marcas
cravadas em mim.
Cicatrizes da vida
emaranhado de nós
e fios tecidos.

Tramações
Ramificações
passa um fio abaixo...
outro no alto
e uma nova vida tecida,
uma nova costura,
mais um pedaço de mapa,
mais um pedaço de linha...
de vida.
O mapa da minha vida
é só uma pequena partícula
do mapa de outras vidas
que carrego em mim.

Qual o código passado
através do sangue?
Mais que uma
informação genética,
Quais outros laços
carregamos no sangue?
Vidas inteiras pra
desvendar...
de outras vidas...
outras datas
outras memórias...
outros pequenos pedaços
traços, lapsos...
Uma sensação familiar de
algo que fez pela primeira
vez,
é procurar perceber as
pistas!

Não é palpável...
Porque está além do que
meu corpo e minhas mãos
podem tocar.
Não pode ser medido,
porque é maior do que eu e
todos os outros "eus" que
sou
Não é um tempo linear
porque visita e revisita
diversas gavetas do tempo
Não é físico,
porque está além do
material concreto.
Não é uma invenção
porque é bordado com
sangue em minhas veias.

O mapa da minha vida
não leva a um baú de moedas
de ouro...
atravessa o tempo e o espaço
pra levar à territórios
desconhecidos,
doravante esquecidos...
O mapa da minha vida..
minha história
leva a outras vidas...
outras histórias...

Costurado e recosturado
faz do meu mapa remodelado
coletivo, mas incompleto
....
E quando digo que sou
outros
é porque reconheço que
estes outros
são muitos... antes e
depois de mim...
O mapa da minha vida..
minha história
leva a outras vidas...
outras histórias...
outros mapas...
de antes e depois de mim..

Não tem um fim
ou um começo,
porque ele sempre termina
e recomeça a cada novo
organismo gerado.

(Mila Cantil)

O MAR DO MEU “EU”

O Território das Lembranças

Recife, 28/03/2021

Sábado a noite estou aqui pensando em como falar de coisas tão pessoais por dentro dos meus ~~et~~ autorretratos. Fiquei dias pensando em como falar e não saía nada em frente a tela do computador. Resolvi então pegar meu caderno que sempre me acompanha e ver o que acontecia.

Hoje me debrucei sobre um material que fiz havia separado quando fui visitar minha família em São Paulo ano passado. trouxe algumas fotos soltas, álbuns, cartas, cadernos meus antigos e cartões que encontrei nas coisas da minha mãe. Vasculhei por essas coisas tentando encontrar registros de coisas que influenciaram ou possam ter influenciado minha produção artística de alguma forma, ou mesmo que ainda podem vir a influenciar. Encontrei cartões para minha mãe que mexeram comigo pela sensação de nostalgia, que saudade de ler cartões, cartas e é totalmente diferente dessa relação atual que temos com as videochamadas. Por um lado, sei que é prático, mas é na escrita que muitas vezes transparecem os sentimentos mais sinceros e, ao ler as cartas da minha mãe pensei nessa relação que tenho com a escrita, é algo que me acompanha desde criança, quando ganhei um diário do meu pai e a escrita é uma das grandes influenciadoras do meu processo.

Há algumas imagens autorepresentativas que surgiram primeiro do momento da escrita, a "libertação pela palavra", a palavra que vem de dentro e se materializa.

Espero que a sua filha
seja assim como seu marido.
Forte abraço a todos e
uma garota feliz, que
eu sou uma garota e
a comparei com o seu
errado, nunca diga
pois eu morro
por uma mulher.

Luiza.

Desejo de tudo o meu
coração, que este ano novo
venha cheio de alegria para
você. Luiza.

Da sua amiga, Valúcia.

Cartões
cartão
São os
da



MAIS UM ANINHO;

MAIS UM BOM MOTIVO

"Luiza"
Espero que esta
data se repita por
muitos anos com cada vez mais
seus desejos, e nunca desista de
 lutar pelos seus ideais.
Que a sua família
na esperança divina de
pois Jesus Te ama
também.

Luiza não te ad
estremamos que possa ser
em seu casamento com
muitos beijos
de "E"

Luiza medite nesse
verso do Cântico e
saiba que pode passar
muitos anos mas a
Nostra amizade não
ca será esquecida.
Lá sempre de mim
sempre como fui pra
você, pois tudo que
fui pra você e o que
você foi pra mim.
A amizade não se
desfaz com a distância
Se amo

A Rita

S. Paulo 11.02.86.

RPC

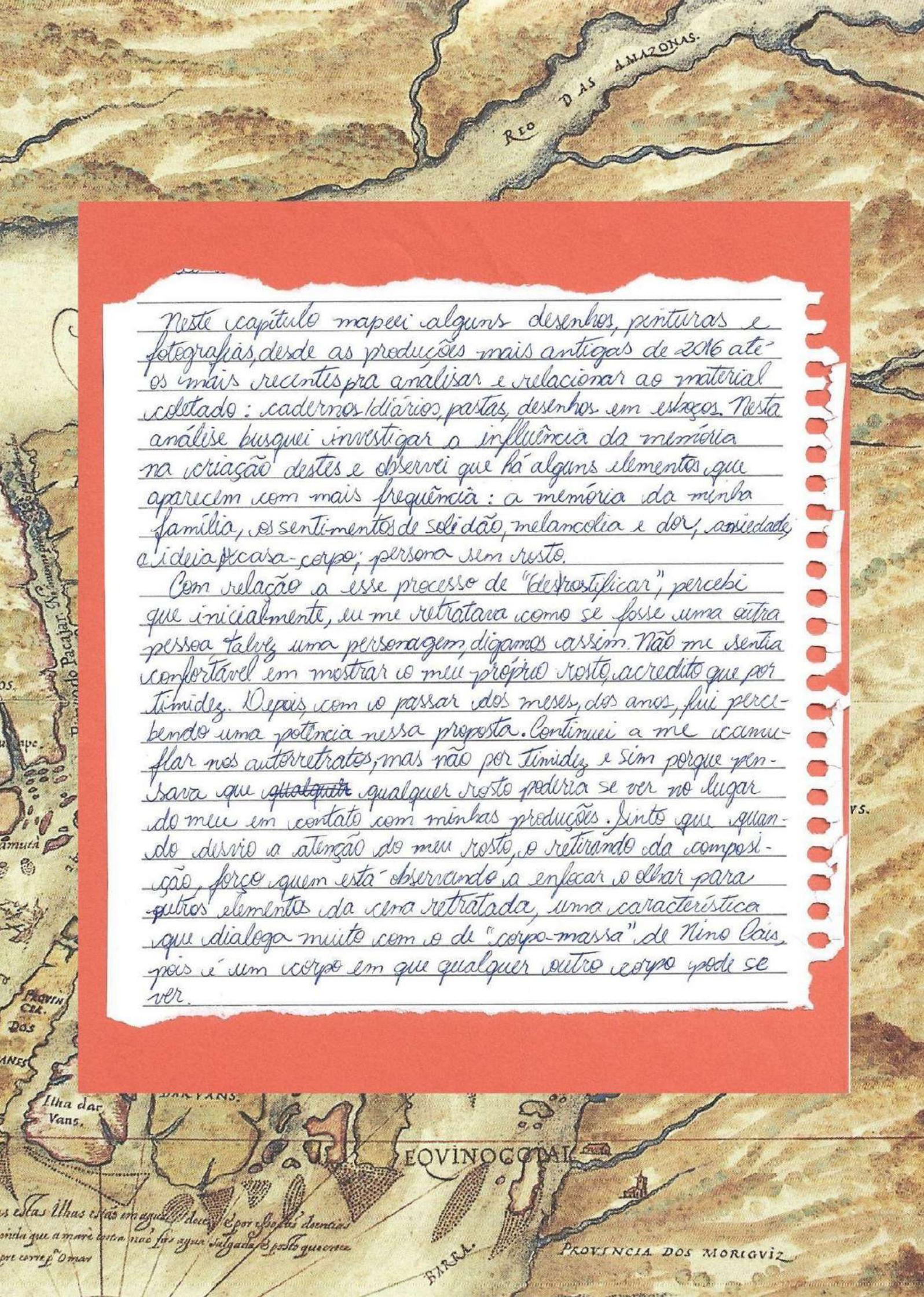
De
SELO
amizade

Luiza seja feliz
e que Deus te abençoe
e te guarde todos
os dias de sua vida

FE LI ER SA DE

BRASIL
M. 5000-29
 Mensagem
Isolada 40B

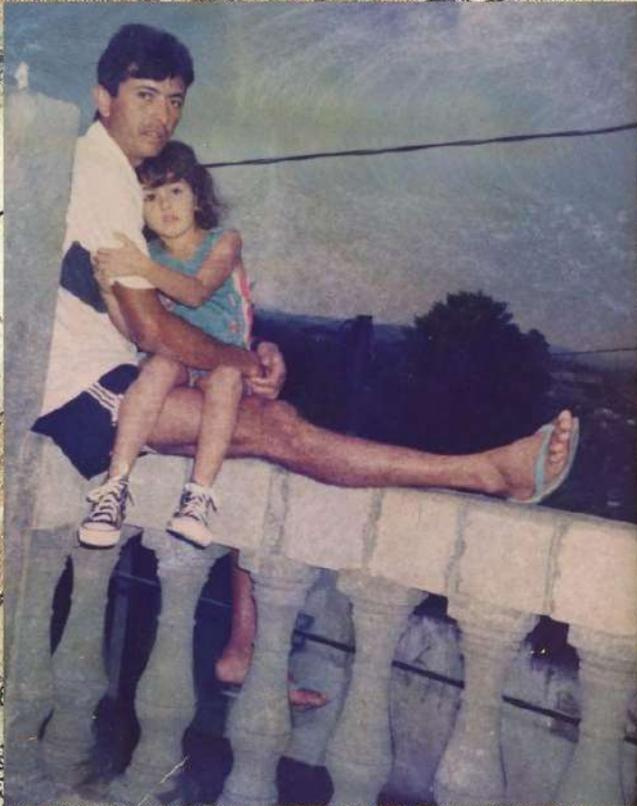
Figura 10: Fotomontagem. Cartas, cartões de natal, aniversário, postal, pertencentes à minha mãe (década de 80); foto da minha mãe (década de 70). Acervo Pessoal.



Neste capítulo mapeei alguns desenhos, pinturas e fotografias, desde as produções mais antigas de 2016 até as mais recentes, pra analisar e relacionar ao material coletado: cadernos, diários, pastas, desenhos em esboços. Nesta análise busquei investigar a influência da memória na criação destes e observei que há alguns elementos que aparecem com mais frequência: a memória da minha família, os sentimentos de solidão, melancolia e dor, ansiedade, a ideia de cara-corpo; persona sem rosto.

Com relação a esse processo de "desrostificar", percebi que inicialmente, eu me retratava como se fosse uma outra pessoa, talvez, uma personagem, digamos assim. Não me sentia confortável em mostrar o meu próprio rosto, acredito que por timidez. Depois, com o passar dos meses, dos anos, fui percebendo uma potência nessa proposta. Continuei a me camuflar nos autorretratos, mas não por timidez e sim porque pensava que ~~qualquer~~ qualquer rosto poderia se ver no lugar do meu em contato com minhas produções. Junto que quando desvio a atenção do meu rosto, o retirando da composição, força quem está observando a enfocar o olhar para outros elementos da cena retratada, uma característica que dialoga muito com o de "corpo-massa" de Nino Ochs, pois é um corpo em que qualquer outro corpo pode se ver.

Eu fui uma adolescente que guardava muito rancor, eram brigas atrás de brigas...



Não se preocupe,
eu vou deixar de ser
um estorvo pra você,
estou saindo da sua vida,
mas não se esqueça,
que eu sou o seu produto
e graças a você,
nesse momento
eu só consigo sentir ódio e
mais raiva.
Parabéns!
Veja o que me tornei, eu
sou o fruto da sua
arrogância [...] e
você me matou,
você é culpado!

Quando dia 10/01/2001
foi um dia e tanto
meu pai quando chegou
do trabalho já estava
bravo ontem até disse
que não queria que eu
e minhas irmãs dor-
micamos a mais de dez
horas porque se não
teria batido em mim
e nas minhas irmãs
então eu e minha irmã
fingimos que estávamos
dormindo com uma
lenha que parou de ardecer
em casa. Até hoje.

Sobre cicatrizes:

Estes relatos vem da memória
de uma dor que eu não sei
nem descrever...

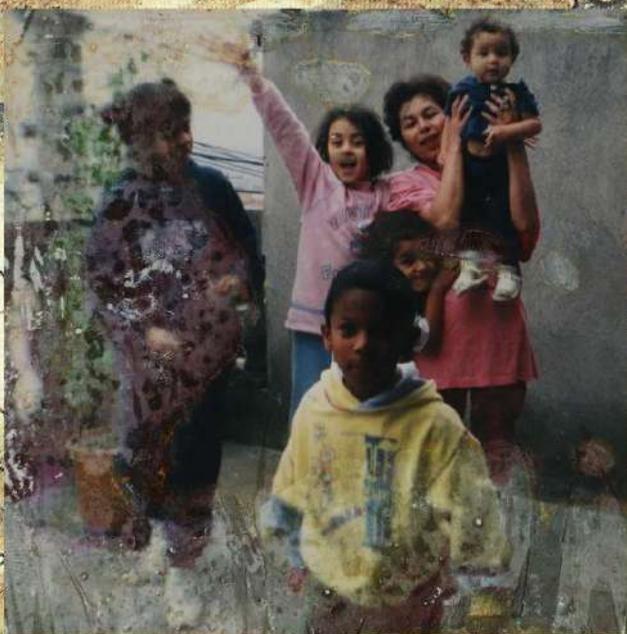
[fôlego]

Só consigo dizer que...
bem... Ele me batia...
às vezes de cinta,
às vezes com aquele chinelo
pesado... às vezes com as
palavras
O fato é que doía bastante
Até hoje a lembrança dói...

Figura 11: Fotomontagem. À esquerda: Foto do meu pai comigo na infância (por volta de 1994); relato da página do meu antigo diário (2001). À direita superior: transcrição de um trecho do meu caderno na adolescência (por volta de 2005-2006). À direita inferior: comentário pessoal. Todos se referem a meu pai. Acervo Pessoal.

"Se o vento te levou, o tempo é sua morada" (Francisco El hombre)

Crescemos juntos...



Se a saudade tivesse nome...



Camila Cantil is with Ed Douglas De Lima Silva.

September 26, 2014 · 🌐

Era um vez um menino brincalhão.. brincava tanto q quando falava serio ninguem acreditava...era uma vez um menino sorridente..com seu riso a tds contagiava...era lindo esse menino..seu carisma e sua alegria ainda ecoam por aqui..pobre menino..a vida lhe foi tirada..o menino parou d sorrir..o menino parou d brincar...e parece q o mundo inteiro chora sua perda hj... parece mentira.. ao final das coisas percebemos q a vida é só uma dádiva emprestada.. volte a sorrir meu garoto..volte a brincar..

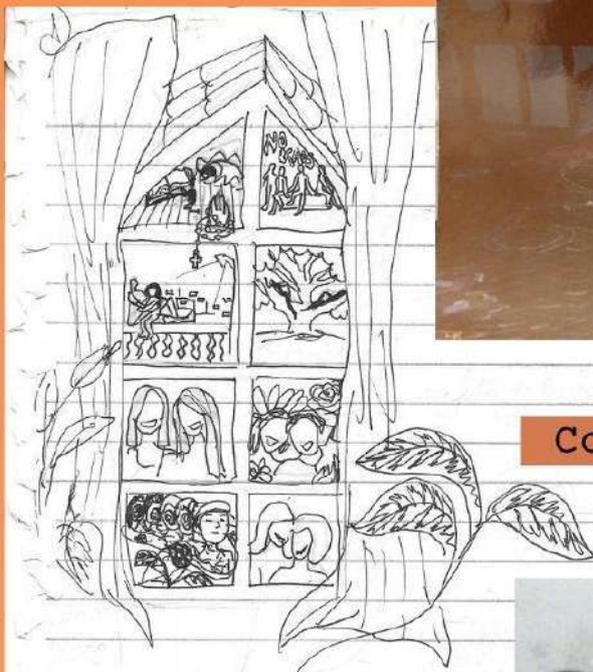
saiba que sua luz nunca morrerá e vc sempre estará em nossos corações te amo e te amarei por td vida menino.. meu primo querido..amado de td familia..vc deixara saudades...que Deus o tenha e nos de forças nessa hora

Lembro de ter pego raiva de crisântemos, elas me lembram cemitério.

Figura 12: Potomontagem. À esquerda: Foto com minha mãe, irmãs e alguns dos primos, no quintal da minha mãe (1998); Foto do meu primo Douglas (década de 2010); Relato da minha despedida para ele após sua morte, via facebook (2014). Acervo pessoal.

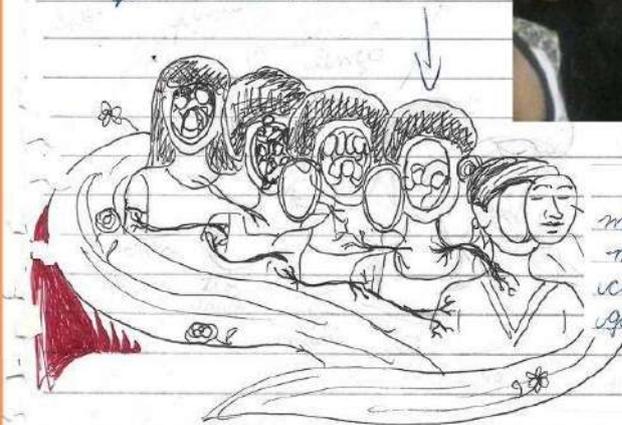
"Eu sou mar, enquanto você é céu e tudo que há em ti reflete em mim [...], mas esse mesmo céu e esse mesmo mar abrigam um ao outro e mesmo distantes não se separam, não se apagam, nem se ofuscam, mas se encontram na sua imensidão..."

(Camila Cantil, 2018)



Com elas ninguém pode!

‘Sou minha mãe
minha avó
minhas tias
& filhas de Maria



A cada dificuldade que passo aqui longe de SP, me reconheço nela, eu costumo dizer que sou minha mãe de hoje, não negando que ela existe, mas reconhecendo o quanto dela existe em mim; nos pequenos gestos, nos hábitos característicos, nos detalhes.

FONOM

Figura 13: Fotomontagem. Rascunhos de autorretratos do meu caderno (2020); Escritos à mão: Transcrição de trechos de um texto que escrevi, pensando nas mulheres da minha família (2019); À direita: foto da minha mãe comigo (1991); foto (da esquerda para a direita): tia Laura, minha mãe, tia Cida, tia Dalva e minha vó. (década de 2010). Acervo pessoal.

mais do que irmãs, sobreviventes sobreviventes na vida, ou melhor, nos matrimônios e na vida.

Nunca foram um sexo frágil, prepararam insetos todos os dias. Sempre, pelo contrário, foram a força em quem eu me espelhava. Livraram essa família nas costas, trabalho além do braçal. Passaram fome, necessidades diversas. Tiraram do seu para não faltar para os filhos. Trabalharam duro com a enxada. Perderam maridos ou por eles foram injusticadas. Perderam irmãos. Houve quem perdesse o filho. Alguns dos filhos submetidos por transtornos mentais.

O que temos hoje é uma família, majoritariamente, composta por mulheres, que tiveram momentos bons e outros bem ruins com certos homens, que nunca souberam reconhecer seus valores. É digo "reconhecer" e não "dar valor", porque homem nenhum pode dar algum "valor" a quem já o possui.



Carrego em meus traços, em minhas veias, em minhas lembranças, em meus gestos, até inconscientes, um pouco delas. De minha avó, com certeza, passou a herança de um sangue fervente.

Principalmente de minha mãe, que dizia "um dia vocês vão dar valor à mãe que tiveram", cada vez essa frase me faz mais sentido, quando me coloco no seu lugar. Já corrigiria essa frase, dizendo que ela sempre teve valor, eu só não via, não o percebia, tal como a cada dia se torna mais grande.

A distância tem me feito ver coisas que de perto eu não via, precisei passar dificuldades, necessidades, diversas, pra enxergar os sacrifícios que minha mãe fazia pra criar suas 3 filhas de Maria.

Cobramos muitas lembranças amargas, é verdade, porque essas também nos formam, mas eu não sou feita só de lembranças amargas, elas ocupam apenas um pedacinho de mim. Dentro dessa casa "do eu" habitam muitos "eus", muitas portas pra adentrar, muitos quartos pra vasculhar, muitos lares, muitas peles. Dentro de mim não há só o lar das minhas dores. Aqui habitam pessoas, habitam objetos marcantes, lugares, Recife. Recife é um desses lugares marcantes e tem sido uma das maiores experiências que já tive de formação.



Figura 14: Fotomontagem. Escritos à mão: Transcrição de trechos de um texto que escrevi pensando nas mulheres da minha família (2019); À esquerda: foto da minha mãe, minhas irmãs e eu, num passeio no Solo Sagrado, localizado em São Paulo (década de 2010); À direita, acima: foto da minha família no aniversário da minha avó (década de 2010); foto da minha avó comigo (década de 2010). Acervo pessoal.



A hora sagrada do café em família

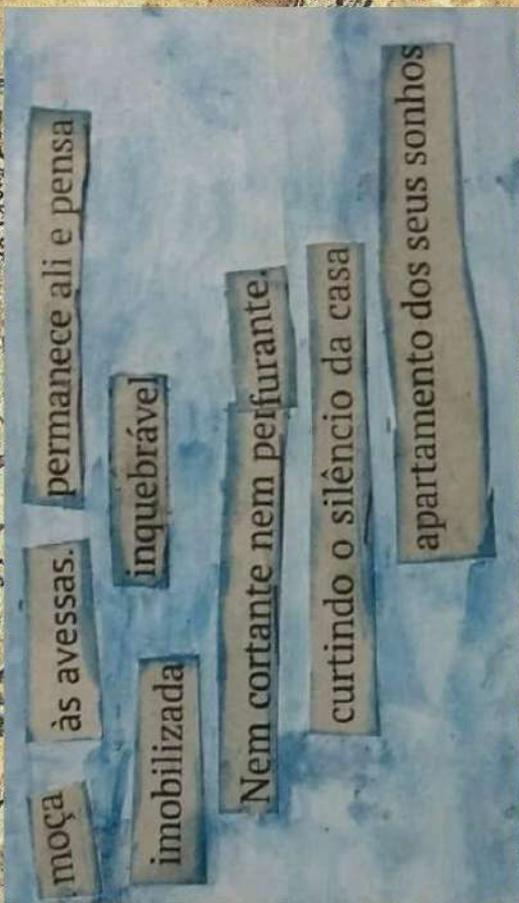


Figura 15: Fotomontagem. Canto superior: O muro da casa aonde cresci e onde, abraçada com minha mãe, passei a virada do ano (2019 para 2020); foto da minha mãe e minha irmã na "sagrada hora do café" (2020); Canto inferior: (à esquerda) pequeno poema autoral (2019); foto da página de um caderno meu, mostrando o rascunho que fiz a partir da leitura de A Poética do Espaço, de Gaston Bachelard (2008) (rascunho de 2019). Acervo pessoal.



"Família de sangue
Família adotiva
Família de amigos."



"Dois rios
São Paulo... Recife...
E a corrente de marcas
cravadas em mim".

"Saudades do tempo que ainda
não vivi
Saudades das lembranças que
ainda não cultivei
Saudades das memórias que ainda
virão
Saudades dos risos que ainda me
perseguirão ..."

Figura 16: Fotomontagem. Trechos soltos: fragmentos do poema autoral "O mapa da minha vida" (2018-2019); À esquerda (de cima para baixo): foto do grupo da banda que eu tinha na adolescência (2015-2016); foto das minhas amigas de trabalho quando morava em São Paulo (entre 2014-2015); foto com meu noivo (na época namorado) e amigas no carnaval de Recife (2018). À direita (de cima para baixo): eu tocando bateria num ensaio da banda (década de 2000); foto de Lene e Roberto, a família que me acolheu em sua casa quando cheguei em Recife (2017-2018); Bloco no canto direito: fragmento de um poema autoral (final da década de 2010). Acervo pessoal.

A Caixa de Pandora



Figura 17: Autorretrato, Camila Cantil, acrílica sobre papel, 2016. Acervo pessoal.

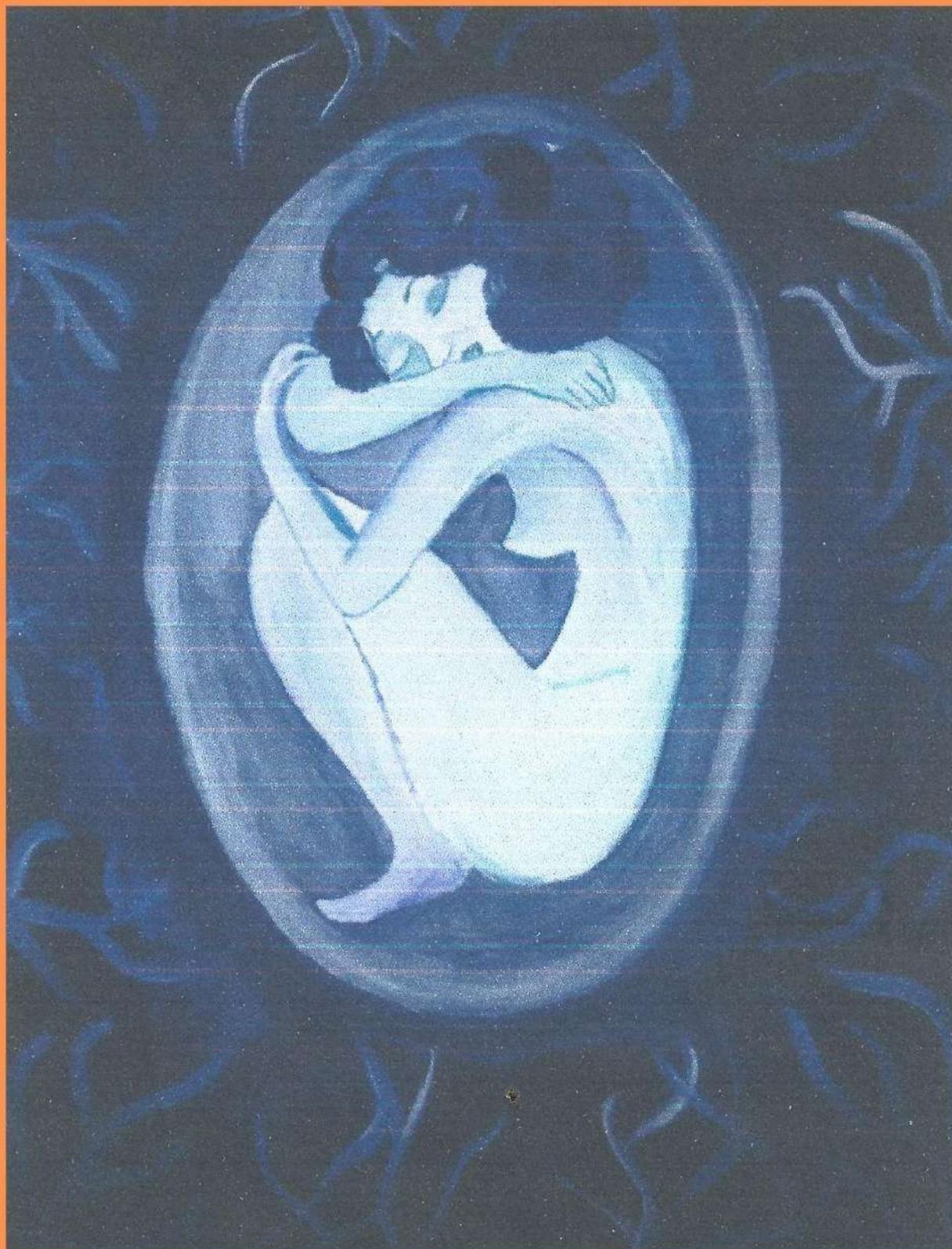


Figura 18: Corpo-raiz (Autorretrato). Registro por fotocópia (a original se perdeu). Tinta acrílica sobre papel, 2016. Acervo pessoal.



Figura 19: Sem título, Camila Cantil, acrílica sobre papel (final da década de 2010).

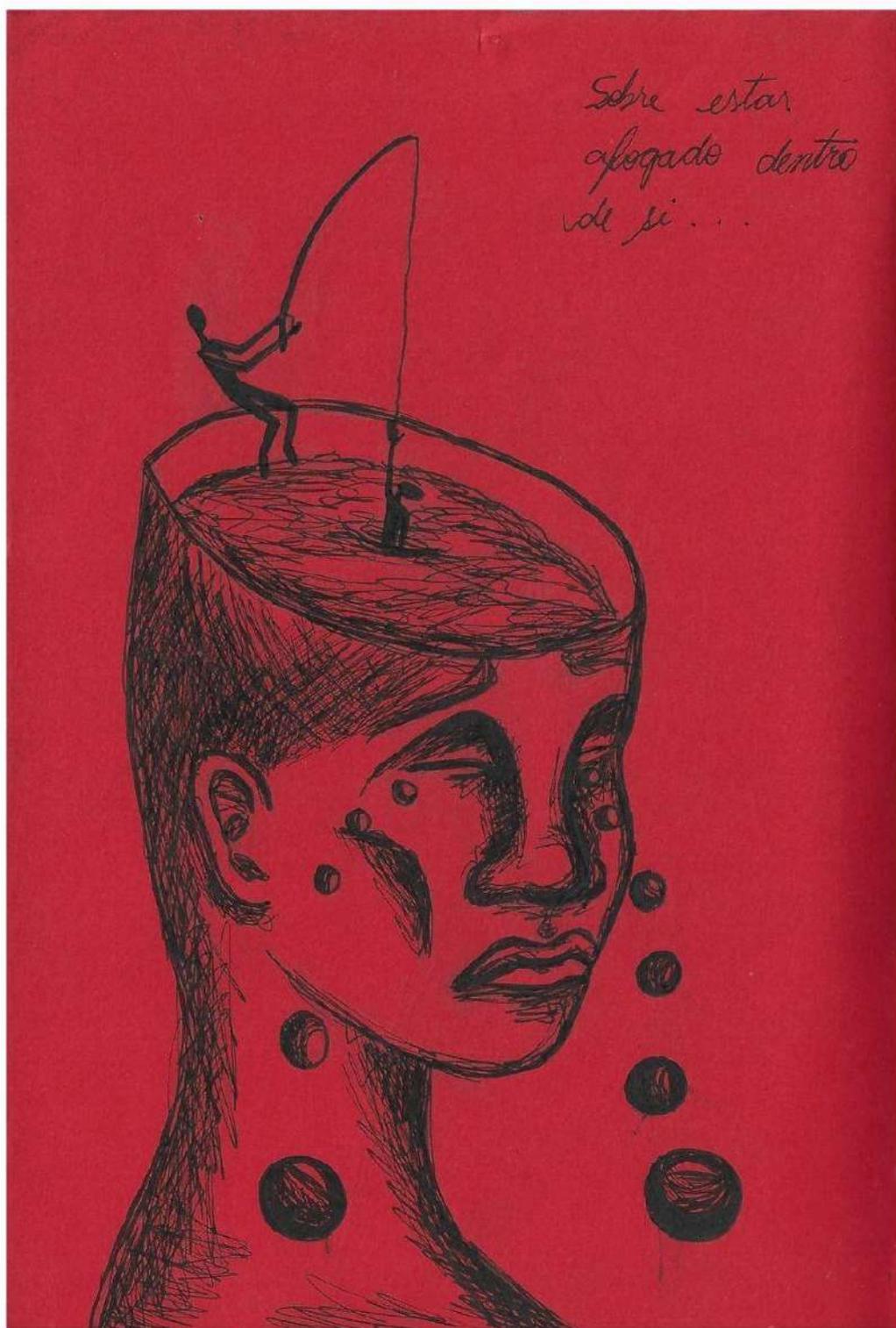
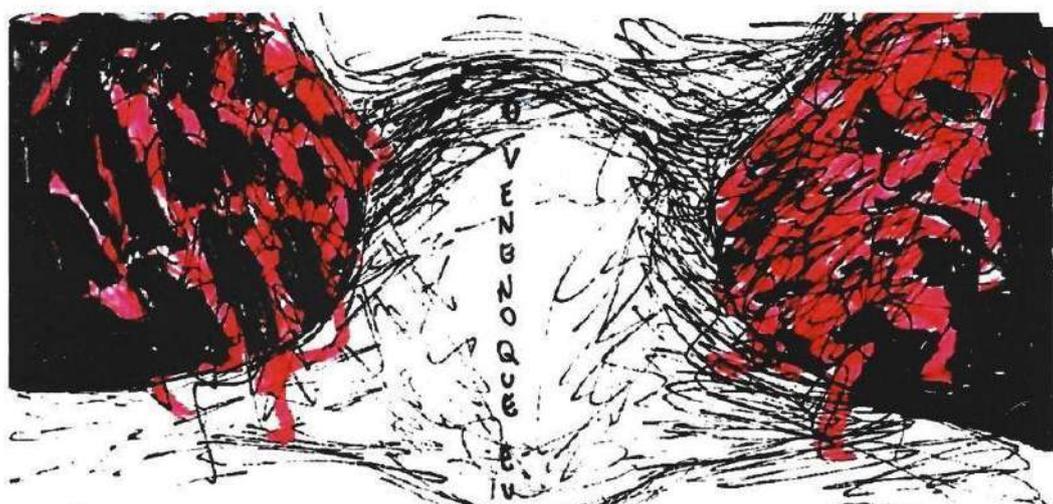


Figura 20: Sem título (Autorretrato), Camila Cantil, nankin sobre papel, 2020.



Figura 21: Lágrima-raiz (Autorretrato), Camila Cantil, nankin e caneta marcador sobre papel (final da década de 2010).



QUERENDO QUE O OUTRO MORRA



Dentro
de mim
me habita
Um grito
Dentro de mim
me habito, em
gritos... gri-
tante...
Me derramo
em lágrimas
silenciadas
que já não
me cabem
mais... que já
não consigo mais
calar...

BRANDAM'EM
MEUS OLHOS SUA

DO... RESPIGAM
O AR DO VAZIO FE
SARAIVA E O DESCASO
UM VENENO QUE SORRÓI E
se a gar...

Figura 22: O veneno que eu tomo, Camila Cantil, nankin e caneta marcador sobre papel (final da década de 2010).

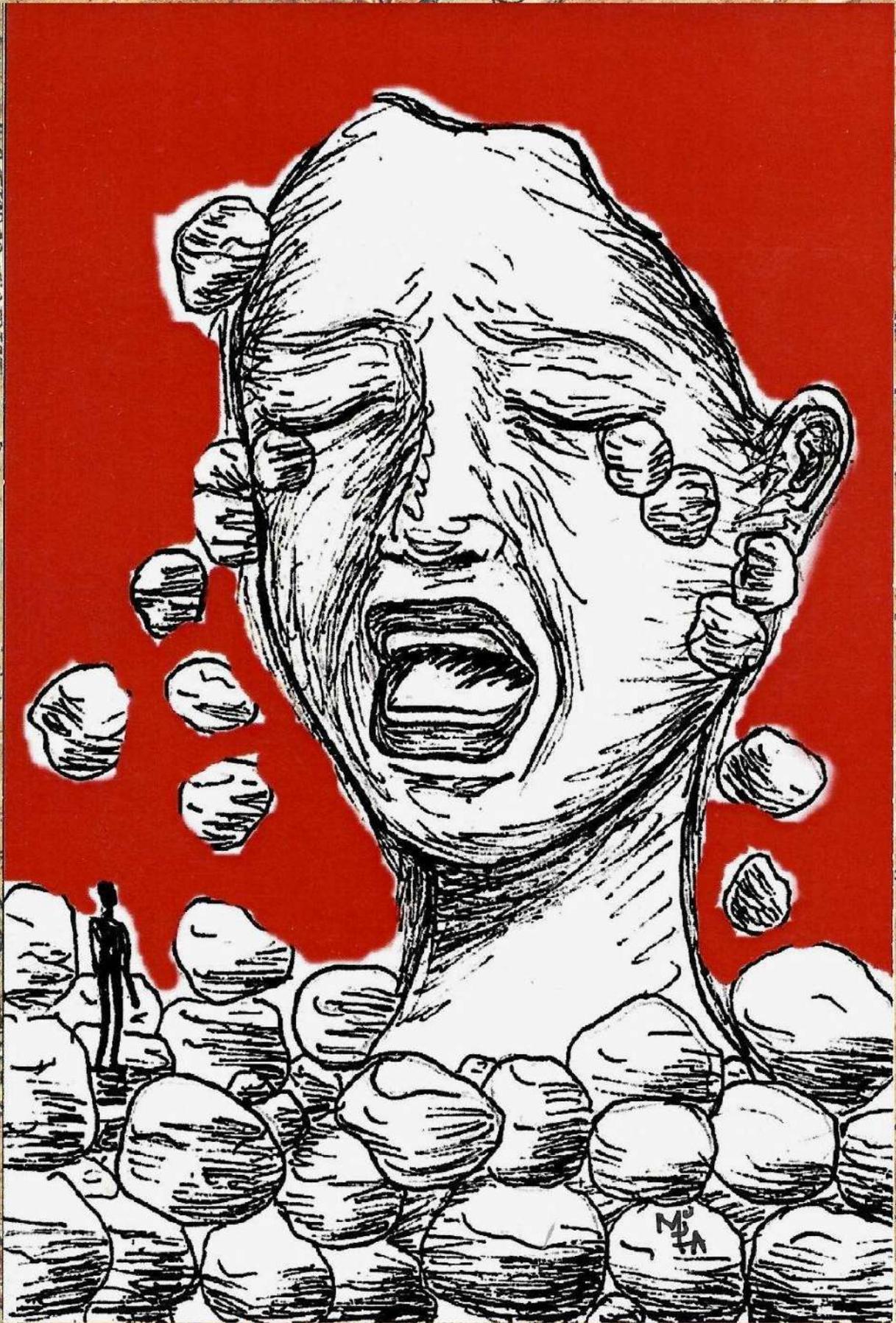
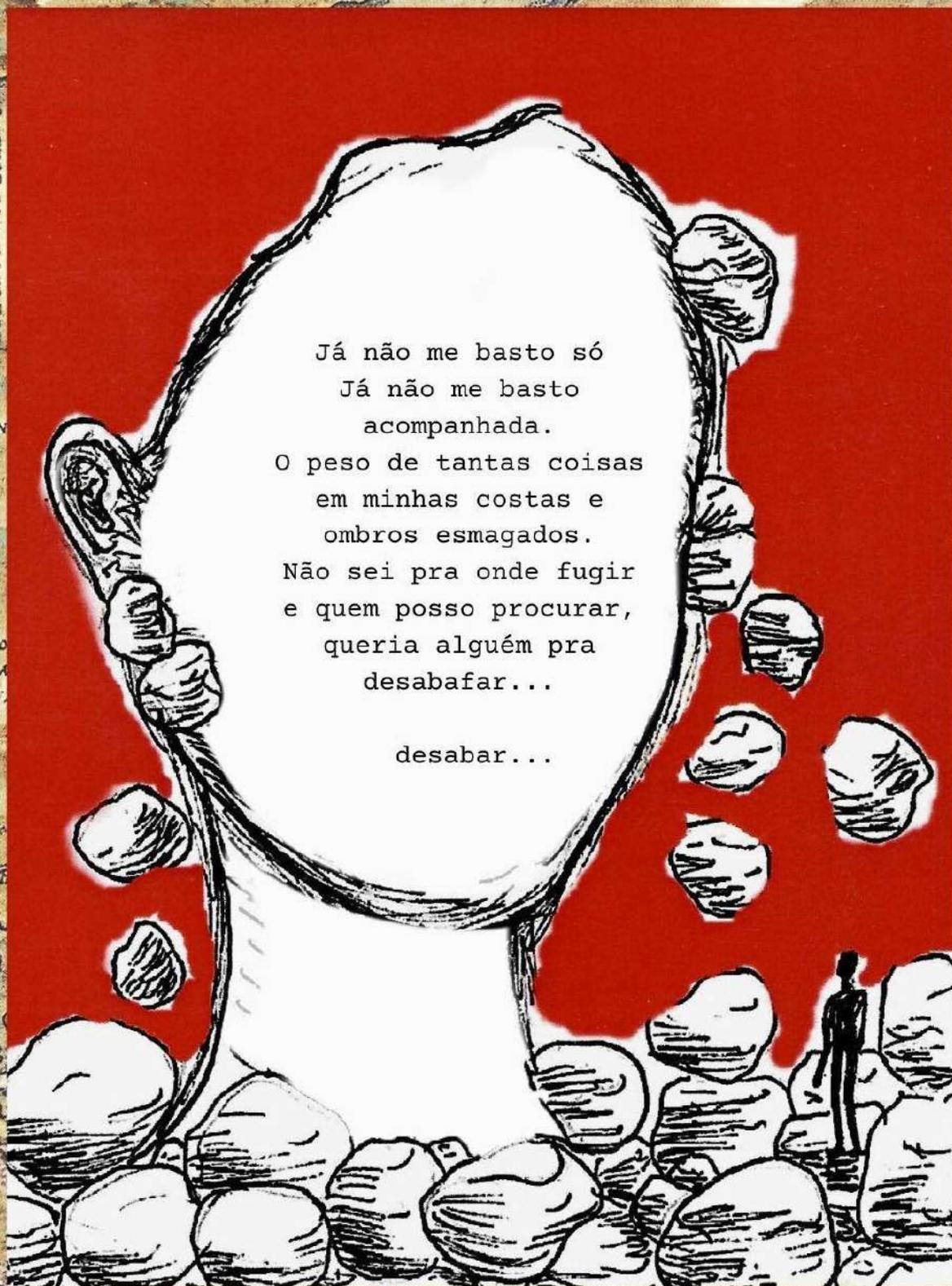


Figura 23: Lágrima-pedra (Autorretrato), Camila Cantil, nankin sobre papel e pintura digital (final da década de 2010).



Já não me basto só
Já não me basto
acompanhada.
O peso de tantas coisas
em minhas costas e
ombros esmagados.
Não sei pra onde fugir
e quem posso procurar,
queria alguém pra
desabafar...

desabar...

Figura 24: Sem título (Autorretrato), Camila Cantil, fotomontagem a partir da imagem Lágrima-pedra, nankin e caneta marcador sobre papel (final da década de 2010).



**"É preciso viver para construir sua casa e não
construir sua casa para viver nela" (Gaston
Bachelard (2008).**

Figura 25: Casa-corpo (Autorretrato). Lápis de cor aquarelável e guache sobre papel, 2020.



Figura 26: Os lares que habito (Série de autorretratos),
Camila Cantil, Nankin sobre papel (final da década de 2010).

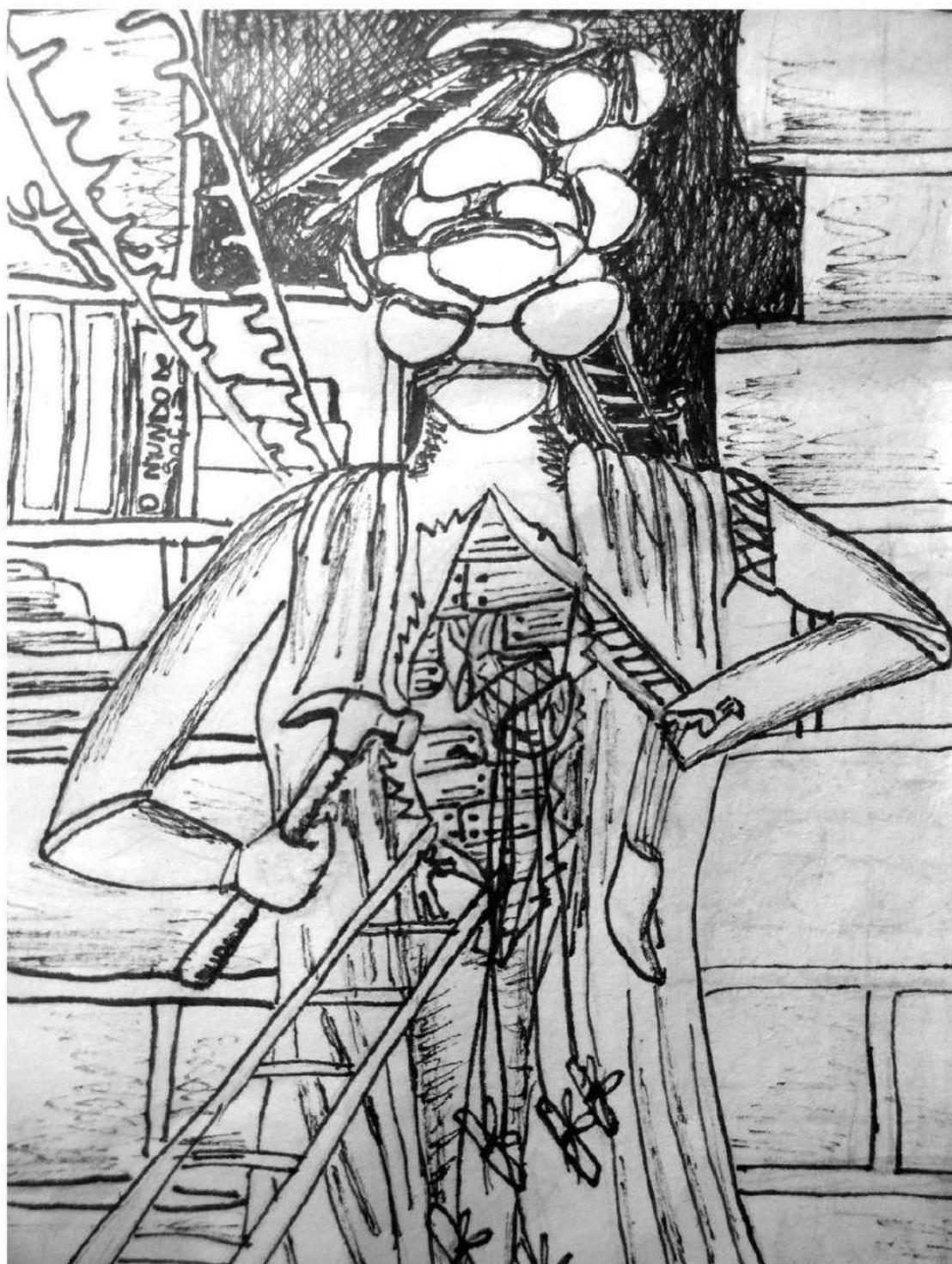


Figura 27: Os lares que habito (Série de autorretratos),
Camila Cantil, Nankin sobre papel (final da década de 2010).



Figura 28: Os lares que habito (Série de autorretratos), Camila Cantil, Nankin sobre papel (final da década de 2010).

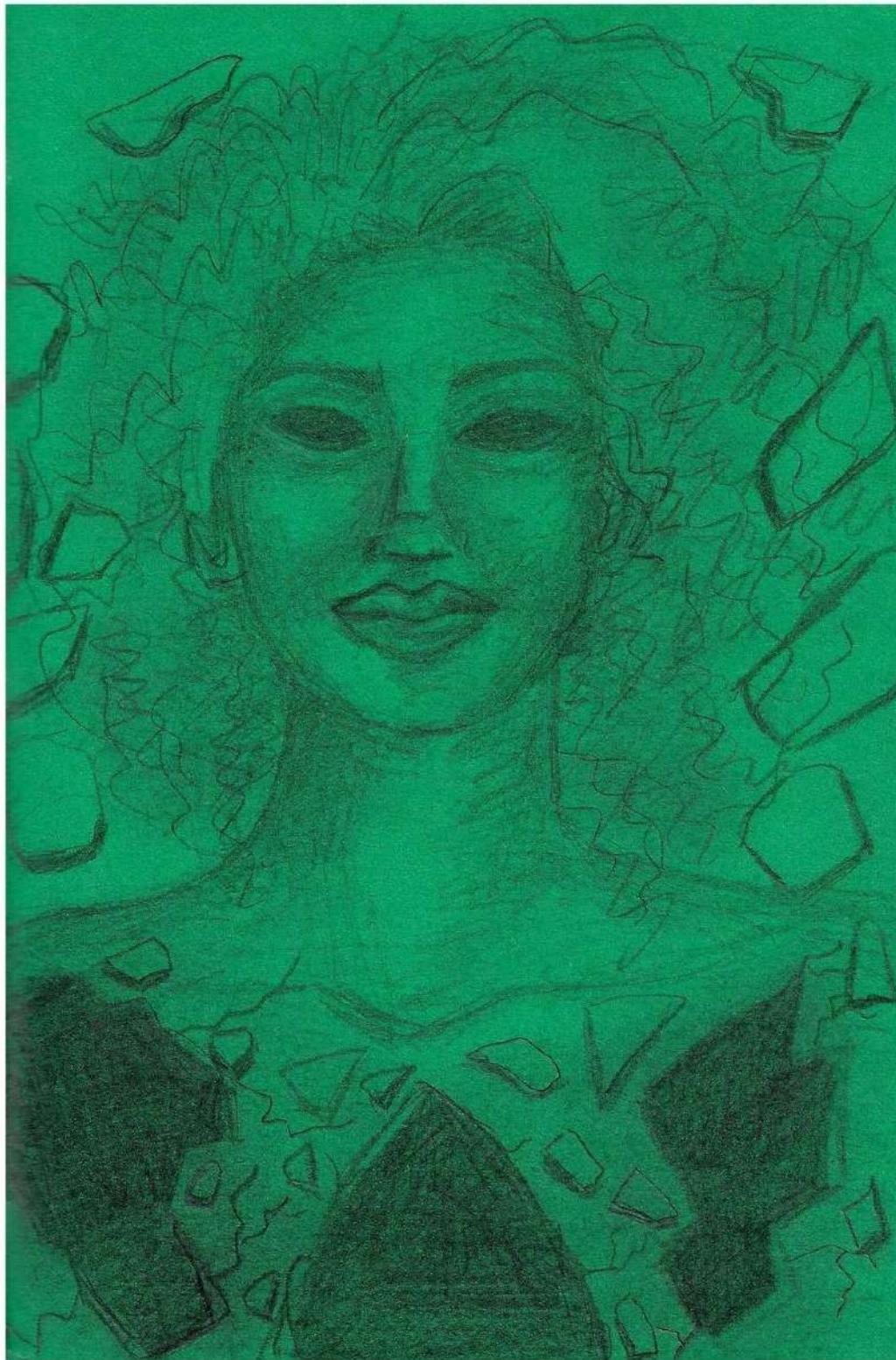


Figura 29: Autorretrato, Camila Cantil, lápis grafite sobre papel (2019).

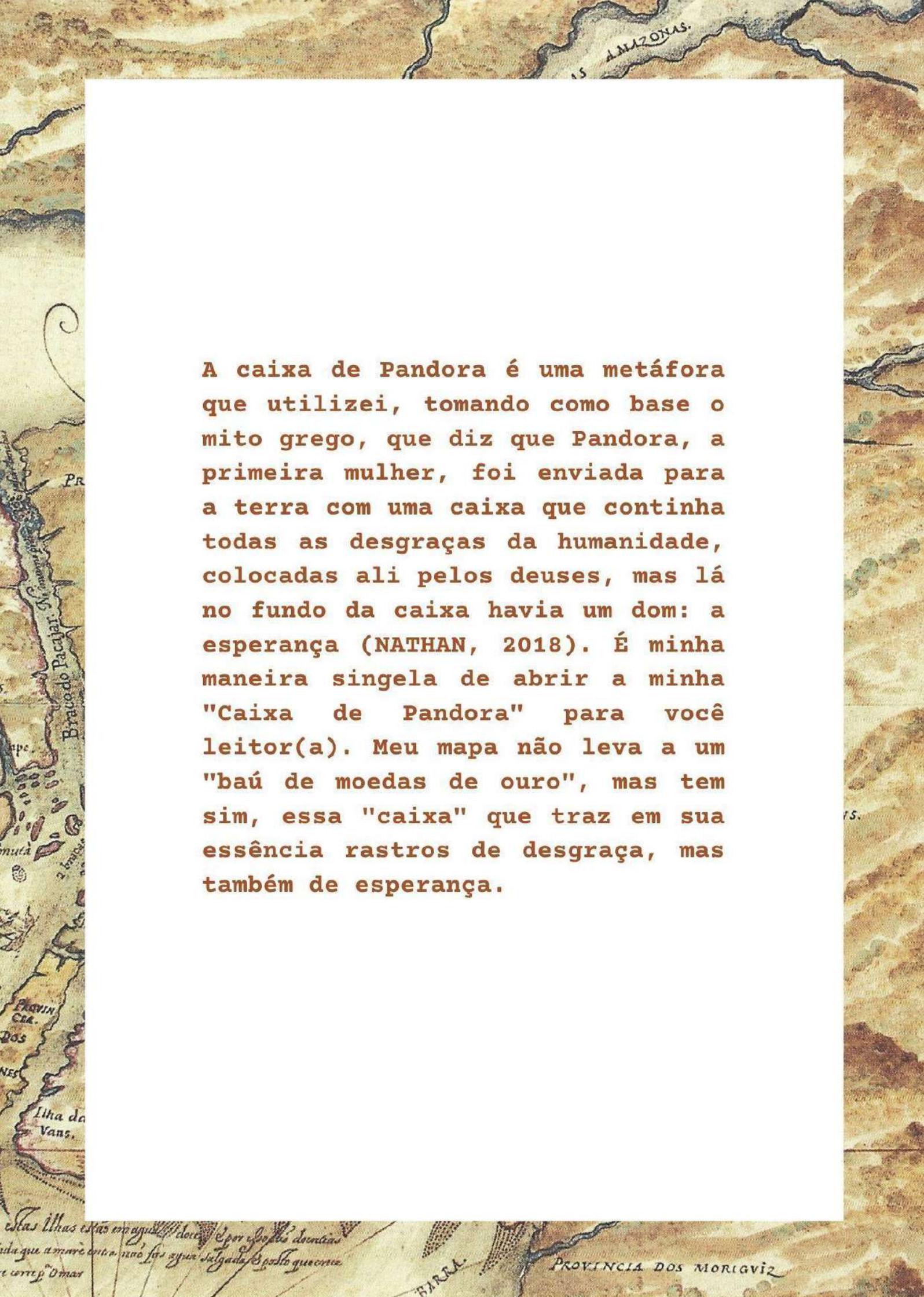


Sem rosto, sem nome...
qual a identidade da alma?

Figura 30: Autorretrato, Camila Cantil, fotografia (final da década de 2010).



Figura 31: Série *Entre Reflexos*, Camila Cantil, fotografia (entre 2017-2018).



A caixa de Pandora é uma metáfora que utilizei, tomando como base o mito grego, que diz que Pandora, a primeira mulher, foi enviada para a terra com uma caixa que continha todas as desgraças da humanidade, colocadas ali pelos deuses, mas lá no fundo da caixa havia um dom: a esperança (NATHAN, 2018). É minha maneira singela de abrir a minha "Caixa de Pandora" para você leitor(a). Meu mapa não leva a um "baú de moedas de ouro", mas tem sim, essa "caixa" que traz em sua essência rastros de desgraça, mas também de esperança.

Análise do material coletado e sua relação com a memória

Quando olho para o material coletado, nesta pesquisa, percebo que há um diálogo com o pensamento de Querido (2012). Vejo que vários dos elementos que insiro em minhas produções, são colocados de forma a evidenciar o sentimento que sentia, assim como ela observou nos trabalhos de Frida, que como vimos, dialoga com a sua reflexão, a de Teresa Ferreira, Ordine e Gusdorf, com relação ao ficcional na autobiografia.

É nesse sentido que minha verdade autobiográfica não aparece de forma factual, mas como apresentada por Gusdorf, se dá na relação entre a realidade e o imaginário. Assim, surge com frequência: a figura do meu “eu quebrado” (Figuras 26 e 29), que revela uma identidade que está em pedaços, que se desfaz, se desintegra de si; por vezes traz rachaduras, como alguém que está rachada por dentro, seja pelo sentimento de perda, de dor, de raiva, de angústia; por vezes revela um corpo, que pode até sorrir por fora, mas por dentro é vazio e oco (Figura 29). Há também o “eu remendado” (Figura 26) que traz pontos de sutura, como uma ferida ainda não cicatrizada ou que vai deixar cicatrizes. Há o “eu solitário”, que por sentir-se sozinho é incapaz de ser ouvido, como se sua boca estivesse amordaçada (Figura 17). Há o “eu ansioso” que se sente perdido, confuso, traz uma sobrecarga que não cabe mais em si, revela um corpo pesado, prestes a ruir, até suas lágrimas pesam (Figuras 20, 23 e 24). Por vezes chega a se afogar dentro de si, por vezes tenta salvar a si próprio do afogamento (Figura 20), por vezes sente o coração “por um fio” (Figuras 33 e 34), ou seu estado de sanidade ser deslocado (Figuras 35, 36 e 37). Há o “eu saudoso”, que criou relações com algo ou alguém, a ponto de criar raízes e que sente a falta desse algo que lhe é tão importante, de tal forma que parece que seu coração vai lhe escapar, já saltou da boca há muito tempo (Figuras 18 e 21). Há o “eu perturbado”, sente-se sufocado, os problemas são seus demônios (Figura 19), ou até certas pessoas tóxicas a sua volta; vai engolindo desaforo até que se engasgue no veneno (Figura 22). Há o “eu” que se oculta e questiona: “Quem vê cara, vê coração?”, qual seria a identidade da alma? (Figura: 30). Há o “eu” caminhante, percorre a cidade no desejo de capturá-la com o olhar (Figura 31). Há o “eu habitado”, aquele que reconhece que é habitado por outros, sejam estes outros: lugares, pessoas, músicas, livros; reconhece que fazem parte dele, ora aparecendo de forma fragmentada (26, 27 e 28), ora habitando o mesmo corpo (Figuras 25); sabe que está em constante processo de construção e desconstrução (Figura 27).

Como Claude Cahun, meus autorretratos e autorrepresentações criam diversas versões de mim e dialogam com o pensamento de Prata, Hall, Souza, Canclini, Candau, a respeito da identidade. São versões de uma Camila com a qual me identifiquei naqueles momentos vividos,

ou seja, essas imagens mostram a transitoriedade do meu eu, por isso no segundo capítulo fiz essa pergunta: *Quanto “eus” habitam dentro de mim?* É uma pergunta que acho que nunca serei capaz de responder, pois como escrevi: “o mapa da minha vida leva a outros mapas, outras histórias, de antes e depois de mim”.

Assim como naquele subcapítulo, revelo o caráter híbrido das minhas identidades, que são várias. Por vezes, revisito essas identidades e utilizo os mesmos elementos simbólicos que as permeiam para narrar novas histórias ou recontá-las.

Acredito que, assim como vejo em Frida, essa seja minha forma mais verdadeira de narrar a mim mesma, o que também dialoga com a reformulação de Lejeune sobre o *pacto autobiográfico*, em que este se daria através da intenção de sinceridade. Todas essas minhas múltiplas identidades são sinceras nas suas narrativas. Essa forma de representar minhas memórias, sejam elas advindas de lembranças doces ou amargas, se enquadram no que Candau chama de metamemória, que é minha maneira de ressignificar as memórias, como escolho representá-las.

Perceba que não consigo fazer esse processo de escolhas, sem utilizar as minhas relações identitárias e não existe identidade sem falar de memória. É como Liliane Prata me fez pensar: escrevi este TCC, escrevi os relatos e textos dos cadernos, resgatei diversos desenhos, rascunhos, pinturas, fotos que fiz, *ok*. Mas, só fiz tudo isso, bebendo de outras fontes. Fiz porque vi, senti, a partir de olhares do “outro(a)”. Há os outros já mencionados: da minha família, do meu círculo de amigos, mas também há a “outra”, que é Frida, o “outro” que foi Van Gogh, o “outro” que foi Nino Cais, a “outra” que foi Danny Bittencourt; assim como os vários autores que escolhi fazerem parte desta pesquisa, os escolhi porque me identifiquei com seus posicionamentos, ou seja, minha própria identidade e a da minha pesquisa foram se remodelando a partir desse diálogo com tantos “outros”. Enquanto os(as) visitava, também fui visitada por eles(as) (PRATA, 2019).

Podemos, então, afirmar que mesmo se definirmos que um autorretrato é uma autobiografia, jamais ele o será em sua completude, pois nenhuma obra em qualquer suporte ou técnica utilizada jamais será capaz de materializar em sua totalidade uma autobiografia. Poderá sim, trazer elementos que se conectam a ela. Mas, jamais será ela mesma.

A mesma reflexão pode ser direcionada sobre a definição oposta, de uma autobiografia ser um autorretrato. Pois, a produção de qualquer obra, seja ela escrita ou imagética pressupõe escolhas, seleções e uma vez que isso é necessário para sua materialização, ocorrerá o mesmo processo com a proposição anterior, ou seja, não será capaz de apresentar em sua totalidade um autorretrato.

Novos percursos

Um dos meus objetivos no caminhar desta pesquisa, foi produzir novos autorretratos que trouxessem a narrativa de si. Optei por realizar essa última etapa em cruzamento com outros percursos, projetos que também envolvem a produção artística autoral. Não consigo imaginar fazer as coisas de forma desconectada, por isso não há separação nos meus processos aqui, estão ligados a mesma proposta de autorretrato e por esta razão, fazem parte de uma mesma pesquisa. Quero compartilhar um pouco do caminho que tenho trilhado para pensar estas produções. Para estas, utilizei minha experiência como integrante do *Symbolismum*, grupo de extensão em fotografia da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, tendo o imaginário como campo de estudo, a identidade como temática para nossas produções artísticas e o professor Eduardo Romero Lopes Barbosa, como orientador. Dessa experiência resultaram 3 séries, desenvolvidas durante o ano de 2020 até 2021. São elas: *Por um fio*, *Estado de névoa* e *Uma xícara de angústia*, embora séries distintas, carregam um fio condutor comum.

Os trabalhos desenvolvidos nesta pesquisa e no projeto, foram divulgados através de duas exposições virtuais que utilizaram o instagram. A primeira integrou a exposição coletiva *Tramações (3ª Edição)*, com a temática A memória e o têxtil e está disponível para visualização na página: @tramacoes. A segunda é uma exposição coletiva, própria do projeto de extensão em fotografia, que teve como temática: *Identidades em Azul, Cianotipia e Autorrepresentação*; as 3 séries aparecem disponíveis na página: @symbolismum.

A técnica

A cianotipia é um processo fotográfico histórico que utiliza a luz U.V. para produzir imagens por foto-contato. Uma invenção por Sir John Herschel, que em 1842, percebeu que certos sais de ferro (ferricianeto de potássio e citrato férrico amoniacal) são sensíveis à luz (CAMPOS, 2007). Esses sais ao serem diluídos, misturados entre si e expostos à luz U.V. (seja do sol ou artificial) produzem o pigmento azul da prússia, que é a principal característica das imagens feitas com esta técnica, a cor azul (pode ser feita em papel, tecido, entre outros).

Utilizo uma imagem em negativo, que é prensada entre a superfície emulsionada e uma chapa de vidro. Ao entrar em contato com a luz do sol por alguns minutos, ocorre uma reação química que consegue imprimir a imagem na superfície emulsionada (Figuras 33 e 34).

Por várias noites sem dormir, por inúmeras lágrimas derramadas, pelo vazio, por um medo que me rodeava a todo instante, por todas as vezes em que senti me faltar o ar pra respirar, por toda a angústia entalada na garganta, por uma pandemia e por tantos outros motivos que 2020 fez com que eu me sentisse "por um fio". Na verdade, Por um fio é um estado de espírito.

"taquicardia supraventricular", o exame acusou!

metoprolol

Arritmia

atenolol

200 bpm

Coronavírus

Rivotril

São Paulo era o principal foco da doença no Brasil e eu não podia estar perto delas (minha família). Como é desesperador, que angústia sentir que não pode fazer absolutamente nada pelas pessoas que ama. Notícias na tv, na internet, casos explodindo, ansiedade também...

comprimidos para dor de cabeça

"me sentia numa prisão, por dentro e por fora"

Essa primeira série (Figuras 32 e 33) e seus desdobramentos (Figura 34,35 e 36) acredito que se encaixam num estado físico gasoso, representado pela nuvem, pela neblina, um estado de "ser/estar" de névoa, uma metáfora que fala de um estado de confusão, de medo, de incerteza, de estar aprisionada em quarentena, representada pelo coração na gaiola. Na série *Por um fio* a imagem representa a pressão e tensão que por vezes me deixavam paranóica, sem saber o que pensar, o que fazer, querendo fugir sem ter para onde correr.

Figura 32: Fotomontagem. Transcrição de trechos reflexivos que escrevi sobre as 3 séries desenvolvidas durante a pesquisa. Acervo Pessoal.

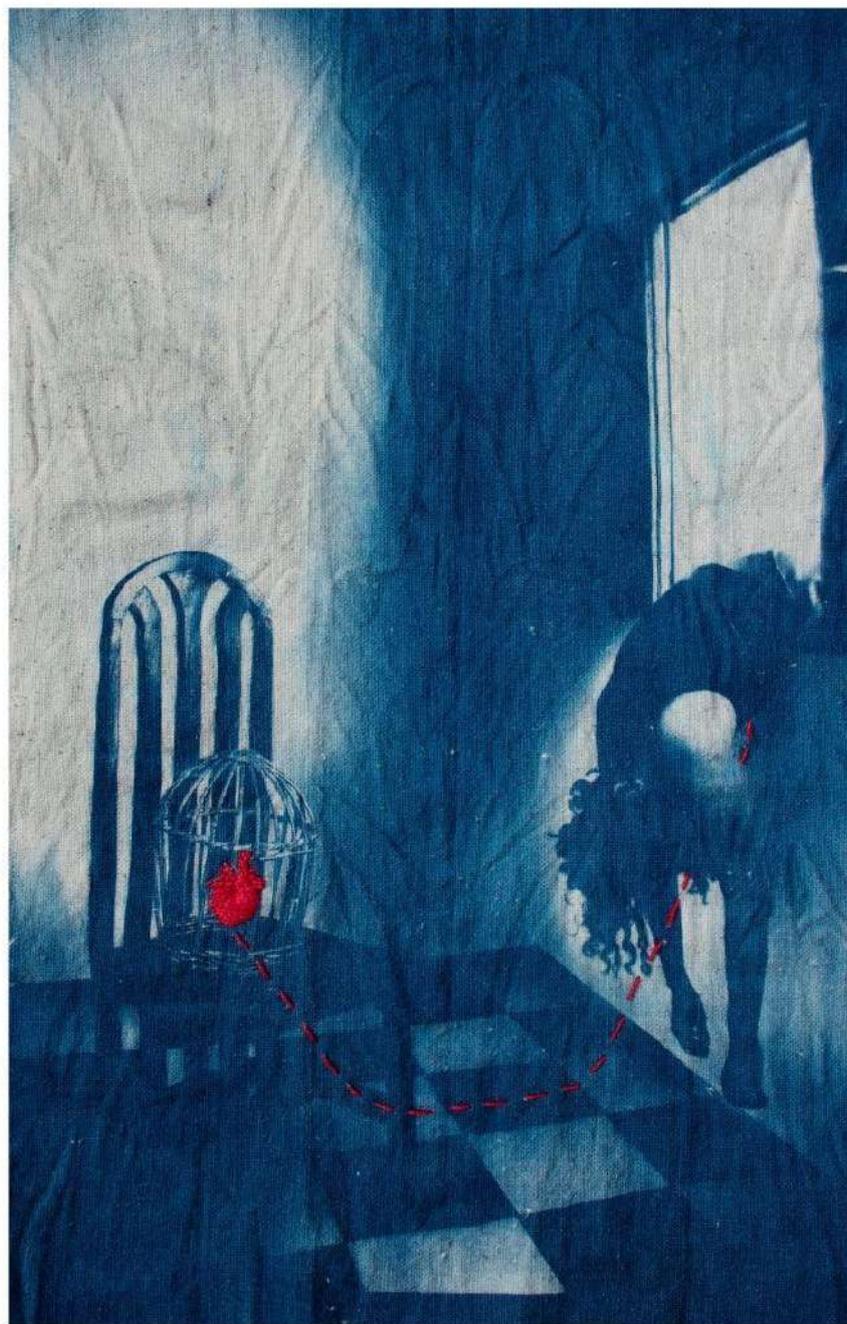


Figura 33: Fotomontagem. Série *Por um fio* (autorretrato), Camila Cantil, cianotipia, (2020-2021). Acervo Pessoal.

ligada a você por um fio

tudo o que pode ou que consegue fazer é contemplar a si própria numa gaiola



"você se sente incapaz de sequer reagir a isso

O coração na verdade é você"!

Figura 34: Fotomontagem. Série *Por um fio* (autorretrato), Camila Cantil, cianotipia (2020-2021). Acervo Pessoal.



Assim como a água possui o estado líquido, gasoso e sólido, eu me perguntava, quais ou como seriam os estados físicos do meu coração durante estes tempos intensos?



Figura 35: Fotomontagem. Recorte da série *Estado de névoa*, Camila Cantil cianotipia (2020-2021). Acervo Pessoal.



Figura 36: Série Estado de névoa (2020), Camila Cantil, fotomontagem. Acervo Pessoal.



Figura 37: Série Uma xícara de angústia, Camila Cantil, fotomontagem (2020). Acervo Pessoal.

Porto das considerações finais

“A experiência é ‘isso que me passa’. Vamos agora com esse passar. A experiência, em primeiro lugar, é um passo, uma passagem, um percurso”. (LARROSA, 2011, p. 7).

Utilizo as palavras de Larrosa para me referir à experiência vivenciada através do caminhar desta pesquisa e, chegou o momento de recapitular os passos que foram trilhados para chegarmos até aqui. Por isso, volto à frase: “Vamos agora com esse passar?”

Vimos na introdução algumas várias perguntas que inspiraram e nortearam este estudo. Dentre elas: Meu lar é o lugar que habito ou que me habita? Esse lar sempre esteve lá ou foi construído? E por quem ou pelo quê? Todo autorretrato precisa mostrar um rosto? E todo autorretrato é uma autobiografia?

Para tentar encontrar respostas para as perguntas anteriores, minha pesquisa objetivou: investigar as contribuições da memória na minha produção de autorretratos e de forma mais específica: investigar os processos que tecem a construção do conceito de autorretrato, para compreender suas mudanças ao longo da história da arte e que contribuem para a sua expansão de sentido. Num segundo momento: investigar a influência da memória na produção do autorretrato e no processo de autonarrativa, para num terceiro momento e, finalmente: analisar as minhas próprias produções e relacionar ao conteúdo estudado, bem como produzir novos autorretratos.

Bom, acredito que os objetivos foram atingidos. Neste estudo, pude perceber como a possibilidade de construção do autorretrato foi se ampliando ao longo da história, de modo que se desprende de uma ideia tradicional de cópia, para emergir infinitas possibilidades subjetivas de autorrepresentação, no cenário de arte moderna e contemporânea. A visão de Serafim (2019) me ajudou a entender a diferença entre os conceitos de autorretrato e autorrepresentação. Ficou muito clara a compreensão de que, todo autorretrato é uma autorrepresentação, mas nem toda forma de autorrepresentação é um autorretrato, isso me lembrou o pensamento que tinha com relação ao autorretrato e a autobiografia, que foi possível investigar mais a fundo, no segundo capítulo do texto. Inicialmente, pensava que nem todo autorretrato era uma autobiografia, mas que toda autobiografia era um autorretrato, e que isso só dependeria do tipo de autorretrato. Mas, embora eu reconheça a aproximação que essas duas formas de autorrepresentação possuem, podemos afirmar que mesmo se definirmos que um autorretrato é uma autobiografia, jamais ele o será em sua completude, pois nenhuma obra em qualquer suporte ou técnica

utilizada jamais será capaz de materializar em sua totalidade uma autobiografia. Poderá sim, trazer elementos que se conectam a ela. Mas, jamais será ela mesma.

A mesma reflexão pode ser direcionada sobre a definição oposta, de uma autobiografia ser um autorretrato. Pois, a produção de qualquer obra, seja ela escrita ou imagética pressupõe escolhas, seleções e uma vez que isso é necessário para sua materialização, ocorrerá o mesmo processo com a proposição anterior, ou seja, não será capaz de apresentar em sua totalidade um autorretrato

Após esses dois primeiros momentos, no terceiro capítulo, analisei as contribuições da memória que observei na minha produção, a partir da coleta de materiais que envolvem trechos de textos, relatos que escrevi em cadernos, diário; fotos de família, rascunhos de cadernos. Tudo isso me ajudou a identificar elementos comuns da memória nas minhas produções. Tentei colocar ali de uma forma que não ficasse engessada e acredito que consegui deixar a escrita, ao menos, mais leve. E ao narrar sobre mim, também experimentei essa leveza.

Neste capítulo ainda compartilhei um pouco do meu processo e reflexões a respeito das 3 séries que foram desenvolvidas durante a pesquisa. Nestas, experimentei realizar versões em cianotipia, por conta do projeto *Symbolismum*. Em uma das séries optei por mesclar a cianotipia ao bordado (Figura 33 e 34) e o curioso é que nunca tinha bordado antes em toda a minha vida. Só sabia fazer um único ponto de costura, que aprendi com minha mãe para costurar roupas e sempre detestei, mas tinha uma vontade de experimentar essa mescla de materiais, que a arte contemporânea nos permite em seu caráter híbrido.

Para minha surpresa, foi algo muito rico e fez com que me sentisse um pouco mais próxima da minha mãe, que faz crochê. De alguma forma, pelo manuseio com a linha no tecido, pude me sentir fazendo algo em comum ao que ela faz, inclusive acabei utilizando aquele mesmo único ponto que conhecia e que antes desprezava. Bem que dizem que o mundo dá voltas. E o meu deu, não só uma, mas várias. Emaranhadas, minhas memórias foram tramadas em fios vermelhos e tecidos azuis.

Posso dizer que concluo essa pesquisa me sentindo visitante e visitada (PRATA, 2019), não somente pelos autores e referências utilizadas, mas para além disso, fui revisitada por minhas memórias.guardo novas ressignificações a partir delas, para trilhar novos caminhos nesse mapa-mar-mundo do “eu”. Atracamos em terra firme. Até uma próxima viagem.

Algumas das leituras que me habitaram nesse caminhar

AMAO et al. **Dora Maar**. Dasartes86/do mundo. 22/07/2019. Disponível em: <<https://dasartes.com.br/materias/dora-maar/>> Acesso em 16/03/2021.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti, 2ª Ed: São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

ARTEEBLOG. **Análise de “Las Meninas” de Diego Velazquez**. Arte histórica e contemporânea (site). 2016. Disponível em: <<https://www.arteeblog.com/2016/04/analise-de-las-meninas-de-diego.html>> Acesso em 18/04/2021.

ARTEREF. **O retrato de Arnolfini: o maior enigma de Jan van Eyck**. Site. 2020. Disponível em: <<https://arteref.com/arte-do-dia/o-retrato-de-arnolfini-o-maior-enigma-de-jan-van-eyck/>> Acesso em 18/04/2021.

ARTEREF. **Por que o Grito de Munch tinha o céu vermelho?**. Site. 2020. Disponível em: <<https://arteref.com/arte-no-mundo/por-que-o-grito-de-munch-tinha-o-ceu-vermelho-saiba-aqui/>> Disponível em: 18/04/2021.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BBC NEWS. **O que aconteceu na noite em que Van Gogh cortou a própria orelha?**. Reportagem. 2019. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-46731221>> Acesso em 18/04/2021.

BITTENCOURT, Danny. **Fotografia híbrida**. 1ª Ed. Chiado Books, Brasil 2021.

BITTENCOURT, Danny. Rede social virtual (Instagram). Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CBwFWFgMJf/>> Acesso em 18/04/2021.

CAIS, Nino. **Projeto Interrompendo Artistas: Nino Cais na 30º Bienal de São Paulo**. Curso de Katia Maciel (Arquivo de vídeo), Escola de Comunicação — Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Lei de Incentivo à Cultura, Ministério da Cultura, Governo Federal. 2012. Disponível em: URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=KptmETAGEig&t=837s>> Acesso em 18/03/2021.

CAMPOS, João Carlos Baptista et al. **Cianotipia em grande formato: processo alternativo de reprodução de imagem em câmara clara: uma abordagem das dimensões da linguagem, cor e espaço**. Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, 2007.

COLI, Jorge. **Autorretrato usando um manto com gola de pele; Self-Portrait in a Fur-Collared Robe**. Banco Comparativo de Imagens Warburg. Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/419>> Acesso em 09/03/2021.

CHRISTIE'S. **Latin American Paintings**. Site. Disponível em: <<https://www.christies.com/lot/lot-jorge-macchi-argentinian-b-1963-autorretrato-5499002/?from=salesummary&intObjectID=5499002&lid=1>> Acesso em 18/04/2021.

DILKIN, Deise. **Frida Kahlo e suas Principais Obras**. Site. 2019. Disponível em: <<https://fridakahlo.com.br/quem-foi-frida-kahlo/frida-kahlo-e-suas-principais-obras>> Acesso em 18/04/2021.

ENCICLOPÉDIA, ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. **Autorretrato**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo897/autorretrato>>. Acesso em: 20 /02/2021.

ENCICLOPÉDIA, ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. **Retrato**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo364/retrato>>. Acesso em: 21/02/2021.

ECO, Umberto. **História da feiúra**. 4ª Ed. Record: Rio de Janeiro, 2015.

FARIAS, BJERK Luan et al. **Philippe Halsman E A Presença Da Estética Surrealista Na Fotografia**. Seminário de História da Arte-Centro de Artes-UFPEL, n. 4, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/4840>> Acesso em 16/03/2021.

FERREIRA, Mariana Rodrigues Festucci. **Entre a arte e a psicanálise: a melancolia em Edvard Munch**. Psicanálise & Barroco em revista, v. 12, n. 2, 2018. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/psicanalise-barroco/article/viewFile/7375/6508>> Acesso em 08/03/2021.

FERREIRA, Teresa Jorge. **Autobiografia e autorretrato em Adília Lopes: “Reduzir ao absurdo”**. eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics, n. 14, p. 67-86, 2019.

FOLHA, Coleção. **Grandes Mestres da Pintura. Vincent Van Gogh**. v. 1. Folha de São Paulo: São Paulo, 2007.

GERMANO, Beta. **Coletiva no Paço das Artes discute mecanismos de vigilância tecnológica e as possibilidades de desaparecimento como resistência**. Arte que acontece (Site). 2021. Disponível em: <<https://www.artequaeacontece.com.br/coletiva-no-paco-das-artes-discute-mecanismos-de-vigilancia-tecnologica-e-as-possibilidades-de-desaparecimento-como-resistencia/>> Acesso em: 18/04/2021.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Tradução Cristina de Assis Serra. 1ª Ed. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GOUVEIA, Ana Elisabete de. **Nem luz nem sombra: considerações sobre a instabilidade da penumbra e uma trajetória em pintura**. Tese apresentada na Universidade de Lisboa Faculdade de Belas Artes, 2019.

HERVOT, Brigitte Monique. **Georges Gusdorf e a autobiografia**. Lettres Françaises, 2013.

IMBROISI, Margaret. **Desespero ou autorretrato, Gustave Courbet**. História das Artes (Site). 2017. Disponível em <<https://www.historiadadasartes.com/sala-dos-professores/desespero-ou-autorretrato-gustave-courbet/>> Acesso em 18/04/2021.

JEU DE PAUME. **Claude Cahun La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona from 27 October 2011 until 05 February 2012 Extramural**. Site. Disponível em: <<http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1635>> Acesso em 18/04/2021.

KETTENMANN, Andrea. **Kahlo**. Tradução: Sandra Oliveira. 1ª Ed. Taschen. Lisboa, 2015.

LARROSA, Jorge. **Experiência e Alteridade em Educação**. Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, v.19, n2, jul./dez. 2011.

LEITE, Mazé. **Pequena história do autorretrato - parte II**. Arte & Ofício (site). 2016. Disponível em: <<https://artemazeh.blogspot.com/search/label/Clara%20Peeters>> Acesso em 18/04/2021.

LEMONS, Jessica. **Corpo, imagem e performatividade na fotografia: um estudo sobre a linguagem da fotoperformance**. Dissertação apresentada na Universidade Federal de São João del-Rei, 2019.

MALOOFF, John; SISKEL, Charlie. **Finding Vivian Maier**. Direção e Produção: John Maloof e Charlie Siskel. HanWay Films, 2013

MALOOFF, John. **Vivian Maier**. Site. Disponível em: <<http://www.vivianmaier.com/>> Acesso em 10/03/2021.

MEISTERDRUCKE. **A Adoração dos Magos, detalhe de auto-retrato e os da família Medici**. Site. Disponível em: <<https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Sandro-Botticelli/354823/A-Adora%C3%A7%C3%A3o-dos-Magos,-detalhe-de-auto-retrato-e-os-da-fam%C3%ADlia-Medici.-Ver-painel-395.html>> Acesso em 18/04/2021.

MEISTERDRUCKE. **Auto-retrato com boina e olhos arregalados, 1630**. Site. Disponível em: <<https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Rembrandt-van-Rijn/377496/Auto-retrato-com-boina-e-olhos-arregalados,-1630.html>> Acesso em 18/04/2021.

MIYOSHI, Alex. **Cristo abençoando - Christ Blessing**. Banco comparativo de imagens. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/499>> Acesso em 09/03/2021.

NATES, Óscar Colorado. **Dora maar, fotógrafa surrealista**. Oscar en Fotos (Blog). Cidade do México, 15/05/2019. Disponível em: <<https://oscarenfotos.com/2019/05/15/dora-maar-fotografa-surrealista/>> Acesso em: 16/03/2021.

NATHAN, Andrea. **O que é a caixa de Pandora**. Revista Super Interessante (site). Disponível em: <https://super.abril.com.br/historia/o-que-e-a-caixa-de-pandora/> Acesso em 17/04/2021.

NAPOLI, Isabel Carpes. **O autorretrato na arte contemporânea**. Trabalho de conclusão de curso apresentado na Universidade do Estado de Santa Catarina, 2016. Disponível em: <<https://monografias.brasilecola.uol.com.br/arte-cultura/o-autorretrato-na-arte-contemporanea.htm>> Acesso em 06/03/2021.

OLIVEIRA, Kassia Paloma Beltrame; DE ALMEIDA ITO, Murilo Alves. **Vivian Maier: aspectos da fotografia de rua e a essência do olhar humano**. Anais da XV Jornada Científica Univel: Paz, Justiça e Instituições Eficazes. Coordenação do centro de pesquisa e extensão, p. 108-118, 2017. Disponível em: <https://www.univel.br/sites/default/files/cpa/jornada_cientifica_2017-min.pdf#page=108> Acesso em 16/03/2021.

ORDINE, Rodrigo. **AUTOBIOGRAFIA E AUTORRETRATO: SIMILARIDADES DA CONSTRUÇÃO FICCIONAL**. Capoeira-Humanidades e Letras, v. 4, n. 1, 2018.

PRABOOK. **Peter Parler, architect mason sculptor**. Marca registrada da World Biographical Encyclopedia, Inc (site). Disponível em: <<https://prabook.com/web/peter.parler/3744800>> Acesso em 18/04/2021.

PESSANHA, Erika. **Uma descrição de “Campo de Trigo com Corvos..** Site. 2017. Disponível em: <<https://arteref.com/arte/uma-descricao-de-campo-de-trigo-com-corvos/>> Acesso em 18/04/2021.

PRATA, Liliane. **O mundo que habita em nós: reflexões filosóficas e literárias para tempos (in)ensos**. 1ª Ed. Editora Instante: São Paulo, 2019.

QUERIDO, Alessandra Matias. **Autobiografia e autorretrato: cores e dores de Carolina Maria de Jesus e de Frida Kahlo**. Estudos Feministas, p. 881-899, 2012.

RAUEN, Roselene Maria; MOMOLI, Daniel Bruno. **Imagens de si: o autorretrato como prática de construção da identidade**. Revista educação, artes e inclusão, v. 11, n. 1, p. 51-73, 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/6157/4614>> Acesso em 21/02/2021.

RIBEIRO, Claudete. **Arte e resistência: Vincent Willem Van Gogh**. Tese de Livre-Docência apresentada ao Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2000.

SERAFIM, Kalinka. **Autorretrato e autorrepresentação: variações sobre um tema**. Dissertação apresentada na Universidade de Lisboa Faculdade de Belas Artes, 2019. Disponível em: <<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/41596>> Acesso em 20/10/2020.

SOUZA, Mariana Jantsch. **A memória como matéria prima para uma identidade: apontamentos teóricos acerca das noções de memória e identidade**. Revista Graphos, vol. 16, n° 1, p. 91-117, 2014.

Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Artes e Comunicação
Artes Visuais - Licenciatura

Nossa voz ecoa: Graffiti sob a ótica de mulheres negras brasileiras

Nathália Carvalho Ferreira

Jaboatão dos Guararapes, 2021

Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Artes e Comunicação
Artes Visuais - Licenciatura

Nossa voz ecoa: Graffiti sob a ótica de mulheres negras brasileiras

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para
obtenção do título de Licenciada em Artes
Visuais.

Orientação: Prof^a.Dr^a.Maria Betânia e Silva

Nathália Carvalho Ferreira

Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Artes e Comunicação
Artes Visuais - Licenciatura

Nossa voz ecoa: Graffiti sob a ótica de mulheres negras brasileiras

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a.Dr^a.Maria Betânia e Silva (Orientadora)

Prof^a.Dr^a.Renata Aparecida Felinto dos Santos – URCA

Prof^a.Dr^a. Renata Wilner - UFPE

Nathália Carvalho Ferreira

Sumário

Parto de mim para Rua	6
Mulheres Negras Fazendo História	10
Mas o que é Graffiti?	13
Nós por Nós: Análise de Obras das Grafiteiras.....	19
Ser negro é ser feio?.....	23
Elas falando sobre a religião de suas matrizes.....	26
Mulheres Negras e relações com o trabalho	30
Objetificação do nosso Corpo: Caso de Vida ou Morte.....	34
Considerações Finais.....	38
Referências	39

Resumo

Essa pesquisa tem como objetivo discutir o Graffiti como movimento histórico-social e artístico através das pinturas de seis artistas grafiteiras afro-brasileiras, refletindo sobre as representações de imagens de mulheres negras, à luz de teóricas feministas negras. Entendemos que a experiência feminina e/ou negra na Arte brasileira foi historicamente omitida, com suas culturas e singularidades negadas e subjugadas, quase não sendo produzida por esses corpos. A pesquisa qualitativa envolve obras produzidas pelas seis grafiteiras, oriundas de cinco estados brasileiros, bem como a utilização de entrevistas e o registro fotográfico das imagens. Usando elementos da metodologia de história de vida, buscamos compreender seus processos de formação como artistas/mulheres/negras, principalmente, quando a cultura do Graffiti as atravessa, e como se dão seus discursos através de suas produções artísticas.

Palavras-chave: Graffiti; Mulheres Negras; Feminismo Negro; Arte Brasileira; Artes Visuais.

Abstract

This research aims to discuss Graffiti as a historical-social and artistic movement through the paintings of six Afro-Brazilian graffiti artists, reflecting on the representation of black women in the light of black feminist theorists. We understand that the feminine and/or black experience in Brazilian art has historically been omitted, with their cultures and singularities denied and subjugated, almost not being produced by these underrepresented bodies under these circumstances. The qualitative research method is applied analyzing artworks produced by the six graffiti artist from five different Brazilian states, as well as using interviews and photographic recording of images. We seek to understand, using elements of the life-history research method, their formation processes as artists/women/black, especially when Graffiti culture come across their lives and how their discourses are encouraged by their artistic productions.

Keywords: Graffiti; Black Women; Black Feminism; Brazilian art; Visual Arts.

Parto de mim para Rua

Desabafo Feminino,
aqui está presente esta realidade,
não é de tempo ausente,
Levante a cabeça, lute e cresça,
Que nós a contaremos com bastante destreza!
Yabas Mcs
Desabafo Feminino (Recife, 2011)

Nasci mulher, negra, pobre e moradora de Conjunto Habitacional (Cohab) de subúrbio em Jaboatão dos Guararapes, região metropolitana do Recife.

Por esses motivos, tive em muitos anos vergonha e incômodo, me culpabilizei e também culpei irmãos e irmãs pelas minhas mazelas e as do mundo. Mas o tempo, os seres e lugares que passaram ao longo da minha adolescência me fizeram, essa menina que ficava o dia desenhando enquanto a mãe trabalhava costurando. Lá na confecção com ela, costurava minhas bonecas e suas roupinhas, criava contos mirabolantes e, principalmente, foi onde teci minha história.

Quando entrei no Liceu de Artes e Ofícios, escola pública gigante, saí da bolha do meu subúrbio para ser um pontinho magrelo na metrópole cheia de suas (a)diversidades. Os movimentos de juventude periférica, a swingueira, pagode e o hip hop dos anos 2000 me completavam e o racismo e sexismo me tiravam do eixo.

Sempre me identifiquei como amarela/parda, ou uma branca defeituosa, até que entrei no curso técnico do Instituto Federal de Pernambuco (IFPE) e comecei a me envolver com o movimento estudantil em 2012 que desenvolvia discussões políticas e a sede de mudança da juventude.

Não lembro quando comecei a me identificar como feminista, mas lembro de ensinar a minha irmã mais nova sobre e ir às passeatas. Nessa época, já não aguentava (e não tinha mais dinheiro) para ter que ficar alisando o cabelo, então comecei a usar tranças durante quase dois anos. Após cobranças, tive curiosidade em saber como era o meu cabelo na realidade, nunca soube direito sobre a textura, comprimento, formato, como cuidar dele. Eu mesma o cortei. Uma mistura de liberdade com pertencimento, quem diria que através do meu cabelo eu ia refazer minha história, ir atrás das minhas raízes e até decidir o que queria para o futuro!

Entre em movimentos sociais negros, femininos e de periferia, minha mãe me viu na TV pela primeira vez. Pessoas começaram a me ver como espelho. Aprendi a ter orgulho de ser negra e periférica. Outra grande mudança foi quando, seguindo

essa carreira de cursos técnicos e de exatas, resolvi fazer Bacharelado em Sistemas de Informação na Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE). Passei Segunda da família, por lado de mãe e de pai, a entrar na Universidade.

Trabalhava como vendedora ambulante de Axé nas festas de rua, fazendo artes manuais, fazendo extra tocando em grupos de maracatu e coco. Até que em 2014, antes de ir ao Restaurante Universitário encontrei um colega grafiteiro lá de onde eu morava e peguei em uma lata de spray pela primeira vez. Foi mágico! Que poder eu tinha nas mãos! Mas, entrei de cabeça quando conheci a grafiteira paraibana Witch e Jouse Barata, coordenadora da ONG Cores do Amanhã, onde fui aluna da oficina de graffiti. Vi-me fugindo desse caminho das Artes a vida toda, mas me sustentava com ela desde então. O graffiti, literalmente, salvou minha vida. Desisti em novembro do curso de Sistemas e passei em janeiro no curso de Licenciatura em Artes Visuais da UFPE. Finalmente, iria me sentir mais incluída!



Imagem 1: Primeiros graffitis feitos pela autora, um em 2014 na UFRPE e o seguinte em 2015 já como aluna da oficina de graffiti na ONG Cores do Amanhã

Ao entrar no curso o que eu achava, acabou sendo estatisticamente comprovado: quase não se tem registro de artistas negros (menos ainda negras, mal se fala sobre história e cultura da arte africana e afro-diaspórica e grande parte de tudo que aprendi foi produzido por artistas homens, brancos, abastados e gringos ocidentais. É importante destacar e considerar aqui que essa constatação reflete o quanto o pensamento colonizador foi instaurado e entranhado na formação

educacional do povo brasileiro. Entretanto, as reflexões sobre outros olhares e perspectivas, muito lentamente, começam a se expandir. Isso se refere não apenas à cultura africana e afro-diaspórica, mas também indígena e de outros contextos e culturas latino-americanas e asiáticas.

Sempre me perguntei onde tinha alguém parecida comigo nos espaços de representação de poder, principalmente nos espaços de mídia, arte e comunicação. Quase nunca achei e quando achei, não foi de uma forma positiva. Então, como uma motivação de vida, onde eu pude nesse curso, usei desse espaço de legitimação, que é a Academia, para desenvolver e apresentar arte preta. A sociedade e a Academia precisam conhecer e admitir quem invisibilizam há séculos!

Em uma disciplina de História da Arte, foi sugerido para nós produzir um artigo sobre arte no século XIX. Então, achei os trabalhos do pintor da Missão Artística Francesa de 1816, Jean Baptiste Debret, que já me eram conhecidos nos livros de história da escola.

Percebi que todas essas histórias, representações do cotidiano e de momentos singulares de negros e negras na América dependeram das mãos e olhos de outrem, ou seja, esteve sob o controle de artistas homens, brancos e estrangeiros, cujos registros visuais discutiam questões étnico-raciais e populares. Mas, na visão de pessoas que não vieram daqueles espaços sociais, sendo elas tratadas como objetos de estudo e não como sujeitos. Sabemos que essas imagens, muitas vezes, são absorvidas como representações da realidade, sem qualquer tipo de problematização, dificultando a quebra do reinado ideológico baseado na colonização e a superação das dificuldades impostas na busca da humanização e da equidade da cidadania de quem está à mercê do machismo e do racismo, como mulheres e povo negro, por exemplo. Assim, me perguntei: E se as mulheres negras tivessem registrado a História sob sua perspectiva? Como o Brasil seria?

Senti a necessidade de ampliar o universo de estudos sobre essa temática, e conectá-la com o graffiti, que eu já estava inserida, o que resultou na pesquisa do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (Pibic-AF/UFPE/CNPq) de 2018-2019, orientado pela professora Dr^a. Dayse Cabral de Moura.

Daí, veio a ideia desse Trabalho de Conclusão de Curso, que dessa vez não coloca Debret como peça central da pesquisa, mas sim, reflete sobre produções de seis grafiteiras negras brasileiras, incluindo minha própria produção. Hoje é possível perceber que essa pesquisa já vem sendo desenvolvida desde o primeiro corte de

cabelo, desde a primeira passeata, desde a primeira pintura no muro. É um registro da minha memória, pela minha narrativa, pela minha ancestralidade.

Pensando nisso, utilizei de elementos da metodologia de História de Vida, metodologia qualitativa (SILVA, 2007) que começa refletindo meu local social como ponto de partida para a pesquisa, permitindo-me conhecer como se dão os processos de construção e afirmação de nossas identidades, nos relatos biográficos e produções das nossas artes, e assim, traçando pontes entre o artístico e social e as trajetórias individuais e coletivas com o graffiti. Entrevistei também outras mulheres negras grafiteiras, tendo acesso mais amplo a diversas realidades, que me ultrapassam.

O objetivo principal é refletir sobre a cultura do Graffiti e as questões étnico-raciais e de gênero nas produções de seis mulheres negras grafiteiras brasileiras. Uso majoritariamente pesquisas de negras e negros na fundamentação teórica. Utilizei como base o Feminismo negro para discutir as representações sobre mulheres negras ao longo da história do Brasil e, assim, identificar nas pinturas de artistas grafiteiras afro-brasileiras como se dão essas representações. É um desafio desbravar a formação do Graffiti como movimento cultural e expressão artística e perceber como atravessa essas mulheres.

Esse trabalho intenciona dar um pouco mais de visibilidade e legitimidade às produções de mulheres negras grafiteiras e ao graffiti como expressão de Arte, já que esse assunto sempre foi pouco abordado dentro dos movimentos feministas, e da arte acadêmica no geral. Por conta de tantos processos históricos de manutenção do racismo e machismo no Brasil, e em outros países, por que, por exemplo, segundo o coletivo Guerrilha Girls, na Arte Moderna, apenas 5% de artistas mulheres estão no acervo de Museus, mas 85% das obras retratam nus femininos? (ESTADÃO, 2017).

Outra justificativa para o desenvolvimento desta pesquisa também passa pelas esferas pessoal, social e acadêmica. Pessoal, porque me incluo neste diálogo, como mulher negra; social, por entender que a arte com diversidade precisa ecoar; e acadêmica, por perceber cada vez mais o espaço da Academia como campo de reflexões interseccionais sobre cidade, arte urbana, raça e gênero.

Mulheres Negras Fazendo História

A história nos revela que a crueldade do processo de escravidão europeu começava no transporte dos africanos e africanas para o Brasil, em porões de navios negreiros, que foram legalizados até 1830, mas que existiram até 1850. Já se acentuava a divisão de gênero por acreditar-se que as mulheres estimulavam as rebeliões (TAVARES, 2011). As pessoas - que eram vistas como animais - que sobrevivessem deste trajeto, eram vendidas, usando-se como alguns dos critérios para estipular qualidade de compra, o corpo, órgãos sexuais e dentes.

Os movimentos sociais existem há séculos, relatando momentos históricos de opressões, sendo imprescindíveis para reivindicar direitos e restituir humanidades negadas. Mas, só por volta dos anos 70 do séc. XX começaram a ser pesquisados. É possível perceber isso após leituras de Valdenice Raimundo (2006) e Djamila Ribeiro (2017) que discutem a formação do movimento feminista e o movimento negro dentro da definição que trato na sequência sobre isso.

O movimento negro no Brasil não recebeu muito destaque em relação aos outros, inclusive pela própria discriminação racial dentro de espaços de legitimação e registro, mas é evidente que desde o momento que o primeiro africano/a sequestrado/a chega neste território, há luta, como as revoltas, batalhas, fugas, aquilombamentos e desobediências histórias marcadas a partir do século XVIII.

Em 1978, nasceu o Movimento Negro Unificado, ligando vários grupos de combate ao racismo que já existiam há séculos como associações de bairro, povos de axé, agremiações carnavalescas, ONGs e outras manifestações culturais afrodescendentes. Mas, como grande parte das organizações populares mistas, as mulheres pouco aparecem, ficando sempre em segunda voz de decisões de pautas, e por muitas vezes, os homens participantes reproduziam machismo em menor ou maior grau de violência, invisibilizando-as.

Já a história do movimento feminista, possui as três famosas grandes ondas. A primeira se situa no final do século XIX, o movimento sufragista, na luta ao voto feminino e por direitos democráticos básicos (como o divórcio, educação completa, trabalho etc.). A segunda, no final dos anos 60 - no Brasil, 70 - pela liberação sexual, e a terceira, no final dos anos 70 - no Brasil, 90 - uma luta de caráter sindical e trabalhista, com predomínio na América Latina. Temas como racismo e diferenças de

classe foram destacados, junto com os estudos sobre mulher nas sociedades periféricas.

É sabido que na terceira onda vieram os questionamentos sobre essa ideia universal de ser mulher, levantando análises consideradas insatisfatórias ou incompletas para outros grupos de mulheres. Esses, por sua vez, reivindicavam que características específicas de suas identidades também fossem contempladas, entendendo que as diferenças existentes entre mulheres (de classe, raça/etnia e sexualidade, por exemplo), apesar de contingenciais, eram decisivas e constitutivas de suas identidades, de suas experiências e de sua opressão.

Angela Davis (2006) chama a atenção ao pontuar que as mulheres negras já faziam reivindicações pelo mundo todo, bem antes da definida terceira onda, mas sem visibilidade. Lélia Gonzalez (1984) criticava esta hierarquização de visibilidades e saberes como resultado da classificação racial da população, isto é, quem tem privilégio social, possui privilégio epistêmico, sendo assim, o modelo valorizado e ocidental de ciência é o produzido pelo branco. Gonzalez também defendeu um feminismo afrolatinoamericano, propondo descolonizar o conhecimento e refutar uma neutralidade no conhecimento científico, porque cada história contada, precisa de uma reflexão sobre sua localização cultural e social, pois ninguém é neutro, todo mundo parte de um lugar. Senão, essa linguagem, sendo dominante, dependendo de como é utilizada, pode ser uma barreira ao entendimento. Criar mais espaços de poder, ao invés de compartilhamento; além de ser um impeditivo para uma educação crítica e libertadora, favorece a detenção do poder. Quem o detém pode contar a história e escolhe como contá-la, rebatendo na educação e nos livros didáticos, como conheci na escola a escravidão e história dos povos negros no Brasil, mas em toda formação desigual do mundo.

A história do Brasil vista através de sua produção artística é um exemplo disso, visto que os povos originários sempre produziram suas obras bem antes da colonização, mas foram violentamente desconsideradas para o modelo europeu, vinculados ao Velho Mundo, foi representada pelo próprio e, conseqüentemente, implantada nos “novos mundos” que colonizaram e saquearam. Tudo foi construído a mando dele, apesar de sabermos que quase tudo era produzido pelo negro, que já dominava a escultura em madeira e a metalurgia bem antes, em África. Algo pouco retratado nos nossos livros. Lá nossos ancestrais já detinham tecnologia e conhecimento, tanto que o Barroco, começa a ter uma discrepância do modelo

européu quando artistas negros e mestiços, como artesãos, trazem uma marca singular desenvolvida aqui, como Mestre Ataíde (1762-1830) e Aleijadinho (1738-1814), por exemplo, que foram reconhecidos pelos seus trabalhos, mas cujas identidades étnico-raciais são por diversas vezes silenciadas. Só no século XIX, no Realismo e o Romantismo os artistas passaram a explorar o tom sublime, exotificado e documentário das minorias como objetos da curiosidade estrangeira, para a exportação, principalmente com a construção da Academia Imperial de Belas Artes, em 1816 que veio para integrar, padronizar e orientar a pintura ao modelo francês.

As mulheres só vieram entrar na Academia em 1893, já com a Proclamação da República. Na pesquisa de Costa (2002), as primeiras mulheres artistas são todas brancas e abastadas, tendo se introduzido nas artes como um dote para o casamento ou passatempo, sendo “sinhas prendadas”, e com a chegada na Academia, teriam que assinar com pseudônimos ou se dedicarem à pintura de gênero, que era considerada de menor valor. Mas, mulher negra, então, que nunca viria a ser uma sinha, onde estaria nessa situação? Ela não teria o direito de ser artista?

Até o Modernismo, que pauta a independência nacional, com discurso estético da valorização da população negra brasileira para o processo de nacionalização e construção de nossa cultura, reincidiram valores coloniais, e ainda rebuscando-os em uma ideia de democracia à brasileira, representando por diversas vezes estereótipos construídos no racismo e machismo contra corpos de homens e mulheres negras que ainda são um fardo (SANTOS, 2019), (BAMONTE, 2018).

Se o destino das mulheres, no Brasil, esteve sempre na mão de senhores, o das mulheres negras era ainda pior. Vemos nas obras de arte brasileiras, especialmente desse período, a prova que elas eram exploradas, de múltiplas formas: em plantações, em serviços domésticos, como amas-de-leite, como vendedoras ambulantes, ou de entretenimentos sexuais, seja nos centros urbanos, em casas de engenho ou em prostíbulos. Nunca foi dada a oportunidade de fala de defesa dessas mulheres, pelo contrário, o próprio homem colonizador ficou a cargo de nos desenhar. Foi ele quem estabeleceu os contornos, as cores e arquétipos sobre o corpo feminino negro, sempre a partir da negatização e do reforço ao estereótipo, reforçada pela intenção do racismo de inferiorizar para subjugar.

É nesse cenário e pensando nesses questionamentos que o feminismo negro cresce enquanto movimento independente, porque quando as feministas negras se apoiam em análises materiais, empíricas e históricas para explicar sua opressão,

também se fortalecem na busca pela ancestralidade, para fins, justamente, de fortalecimento da própria identidade negra, e, mais especificamente, da mulher negra.

Trago Grada Kilomba (2020) para o diálogo, pois procuro trazer à tona a realidade do racismo diário contado por mulheres negras baseado em suas subjetividades e próprias percepções.

Rosana Paulino, uma das artistas-pesquisadoras negras de destaque da atualidade, diz sobre seu processo em seu site:

no meu caso, tocaram-me sempre as questões referentes à minha condição de mulher e negra. Olhar no espelho e me localizar em um mundo que muitas vezes se mostra preconceituoso e hostil é um desafio diário. Aceitar as regras impostas por um padrão de beleza ou de comportamento que traz muito de preconceito, velado ou não, ou discutir esses padrões, eis a questão. Dentro desse pensar, faz parte do meu fazer artístico apropriar-me de objetos do cotidiano ou elementos pouco valorizados para produzir meus trabalhos (PAULINO, 2009).

Usar expressões contemporâneas como o Graffiti onde as mulheres negras têm mais acesso de produção, abre portas para a liberdade e resgate da sua humanidade, além de introduzir o reposicionamento de concepções imagéticas e posturas políticas, que colaboraram tanto para a população brasileira majoritariamente não-branca como o Estado repensar a importância do protagonismo na construção de uma sociedade mais democrática. Por isso, vamos tratar um pouco mais sobre essa manifestação artística a seguir.

Mas o que é Graffiti?

Com a contemporaneidade, principalmente a partir dos turbulentos anos 1960, mais indivíduos que compartilhavam opressões se uniram para resistir e lutar por políticas públicas de inclusão e se legitimar em diversos espaços sociais. E a Arte, pode ser usada para abrir esses espaços, sendo uma cúmplice para expressão desses povos, dando voz aos que não têm vez.

O graffiti é uma dessas manifestações contemporâneas da Arte, que segundo pesquisas bibliográficas, e ao longo da minha jornada inclusa nele, compreendi o graffiti como um movimento artístico e sociopolítico e um dos cinco elementos do Movimento Hip Hop - além do Rap (ritmo e poesia), Breakdance (dança), DJ (som) e

o que une todos os outros, o Conhecimento. Nascido da juventude dentro dos guetos afro-estadunidenses e de imigrantes latinos nos bairros do Brooklyn e Bronx, em Nova York, nos anos 60 e 70. Época marcada pelas segregações raciais, disputas por território, violência constantes e lutas por direitos civis. Inicialmente, os elementos eram usados como instrumentos de disputa entre gangues locais, até que agentes sociais como Afrika Bambaataa, integraram o movimento como uma cultura de paz, diversão e busca por direitos. Nos anos 1980 ele chega com tudo nas periferias brasileiras, mas adaptando-se e englobando características regionais (SAMICO, 2013), (BARRETO, 2004). Em seu histórico, sempre teve uma preocupação não só de expressão estética, mas principalmente como movimento político-ideológico, de luta por equidade social.

A origem do grafitar está além das produzidas nos dias de hoje. Segundo Moura (2014) e Garraffoni (2005), desde os primeiros registros do homem pré-histórico, as pinturas rupestres nas paredes das cavernas com o carvão, argila e pigmentos vegetais já eram formas de expressão e de comunicação, os primórdios na história da Arte e do graffiti. Mas, a origem do nome do movimento vem das paredes de Pompéia, cidade do império romano, como inscrições das torcidas de gladiadores, sendo um ato público muito importante para marcar, de forma popular, insatisfações, piadas, declarações de amor, denúncias e divulgações, desde o início das formações das cidades.

E ao mesmo tempo, aconteciam as movimentações nos bairros pobres dos EUA para a formação do Hip Hop, e do que viria a ser o graffiti como conhecemos hoje. Em Paris e no Brasil o ano de 1968 apresenta seus primeiros registros históricos do uso do spray por movimentos estudantis para compor frases de pichações de protestos, como a famosa “Abaixo a Ditadura”, demonstrando que o uso da latinha seria inesquecível em escala mundial.

Entendo, após leituras e conversas com grafiteiras/os e pixadores/as, a diferença entre graffiti e pichação¹ que é apenas por questões estéticas e técnicas. Porém, o graffiti é mais aceito pela sociedade por ser mais colorido e menos agressivo em relação ao picho. Mas, em diversas vezes, o graffiti também é tido como marginal

¹ Após leituras e vivências entendi que pichação com ‘ch’, remete ao termo de forma mais abrangente, incluindo frases poéticas e de protesto, como aplicados nos parágrafos acima, e com ‘x’, que foge aos padrões formais da língua culta, remete à subcultura do picho, como os próprios pixadores preferem designar.

e ilegal se é vindo, principalmente, de autores periféricos, e o pixo hoje vem sendo considerado Arte por diversos curadores, entrando aos poucos no mercado.

Por me reconhecer apenas como grafiteira, resolvi focar apenas nessa área da pesquisa, apesar de reconhecer e respeitar o pixo, e principalmente a luta das mulheres pixadoras ser muito mais ardorosa pela perseguição e a não-domesticação que não há tanto no graffiti hoje. Segundo Gitahy (2011), apesar de suas diferenças, os dois usam o mesmo suporte, a cidade, e o mesmo material, a tinta. Os dois interferem no espaço, a pichação nascendo da escrita informal e o graffiti das técnicas artísticas. Em alguns países não se faz distinção de *tag* e pichação, assim como não há distinção do graffiti e da pichação. Mas, a maioria das vezes que verso sobre graffiti aqui, quando penso sua importância artística e histórica, coloco a pichação também no mesmo patamar.

Agora sobre essa arte urbana, existe uma variedade de "estilos" com denominações próprias, mas dos que aparecem nas imagens das artistas, destaco *tag*, *bomb*, *piece* e *persona*. Na área de letra temos a *tag*, a assinatura do grafiteiro/a, normalmente um apelido que ele/a escolhe para ser reconhecido. *Bomb* e *piece*, são os estilos de letra mais populares no graffiti, um normalmente se usa de três até quatro cores e o outro mais de quatro, respectivamente, diferenciando cor de preenchimento, contorno e às vezes sombra e brilho. Há pessoas que digam que *bomb* são letras ou personagens feitos de forma rápida devido à falta de autorização do proprietário, geralmente, com pouca variação de tinta, sendo na tradução literal, bombardear a cidade. Para não deixar de falar do mais complexo tipo de letra, o *wildstyle* ou traduzindo, estilo selvagem, quando o grafiteiro/a desenvolve tanto a estrutura da letra que brinca com o embaralhamento delas de forma que seja quase impossível a compreensão por parte de uma pessoa leiga no assunto. Já *persona*, no caso os personagens, é a outra modalidade além das letras, variando entre desenhos simples, que também podem ser representadas junto às *tags* do pixador ou mais cartunescos (no qual me identifico), vai da escolha e da construção da artista. Às vezes esses estilos conversam bem, podendo ser produzido um grande painel unindo todas as modalidades, ou por diversas vezes, há disputa por espaço, onde um passa por cima do outro, o que na regra da rua é algo absurdo e passível de briga. A relação nem sempre é harmoniosa.

Segue abaixo a imagem de uma lâmina do slide que uso para minhas oficinas de graffiti, para exemplificar os estilos descritos acima, todos feitos por mulheres negras brasileiras.

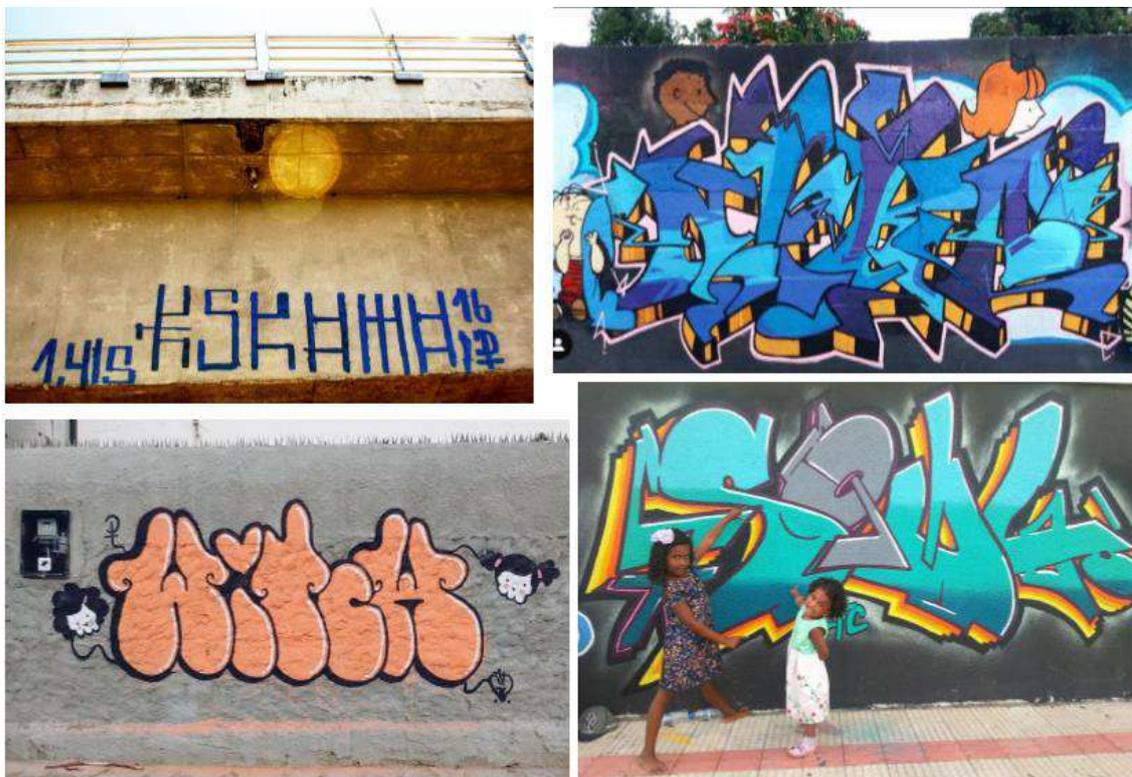


Imagem 2: Por ordem: Pixo - Eskama (PE); Wildstyle - Nica (MG); Bomb - Witch (PB); Piece - TinaSoul (MG). Arquivo Pessoal. 2017.

Da mesma forma trabalham os grafiteiros e pixadores de hoje, as caligrafias são tidas por muitos como símbolos indecifráveis, mas quem pertence ao movimento, as entendem e assim concorrem a uma disputa de quem bota mais nome na rua, trazendo reconhecimento local para o artista, através de suas impressões deixadas nos suportes urbanos (GITAHY, 2011). E o grande diferencial dessas produções, que têm como suporte o meio urbano é que:

Através da arte, a cidade passa a ser o lugar de reflexão sobre o “estar no mundo” e, muitas vezes, o trabalho artístico desloca o senso comum em relação à própria arte. Isso porque os trabalhos de arte na cidade podem se tornar imperceptíveis frente às dimensões e proporções urbanas, não sendo por vezes identificados como arte por estarem imersos em um ambiente comunicacional diferente. Efêmeros ou duradouros, dependem das estruturas do entorno e podem se dissolver, se perder, restando apenas registros, experiências ou relatos (CAMPBELL, 2015, p. 20-21).

Segundo o IBGE, 96% da população brasileira não frequenta museus e 93% nunca foi a uma exposição artística². Não precisa ir a um museu para consumir graffiti. É uma das coisas que mais amo nele, é pensar que qualquer transeunte, independente de sua classe, origem e identidade, pode ver a mensagem nas paredes, variando na sua forma de interpretar e ler. É democrático, e é considerado Arte porque:

Pode-se entender a arte, em suas diversas linguagens, como a expressão do pensamento tanto de indivíduos, de sociedades e de épocas, quanto de segmentos sociais específicos, contextualizados em momento e lugar determinados. Nesse sentido, a arte é, também, integrante do cotidiano da cidade e um meio de interação do homem consigo mesmo, com o outro e com o seu entorno. Quanto ao meio ambiente urbano, o indivíduo o constrói e o transforma continuamente, tendo como mediadores, entre outros, a cultura, a arte e a linguagem. (PROSSER, 2006, p.4).

Grafitas e grafiteiros pintam os muros de moradores de periferias ou em grandes centros urbanos, normalmente em centros comerciais, autorizados ou não. Nesse processo de fazer do muro um espaço de Arte, transforma-se a rua, um local que contém perigos e que não se deve ficar nela por muito tempo. Ela é ressignificada e tornada ponto principal e não coadjuvante, um museu a céu aberto, sem necessariamente precisar de um museu para coexistir.

O Hip Hop e o Graffiti têm se configurado, como um estilo de vida que expressa posicionamentos em relação à realidade, que na maioria das vezes está relacionada a problemas sociais como violência, drogas, falta de perspectivas de futuro, também geradas por desigualdades sociais associadas ao abandono do poder público e o domínio do poder privado. O Estado para Campbell (2015) impõe na vida coletiva urbana de forma hierárquica e centralizadora, impedindo ações transgressoras, gerando gentrificação, higienização de culturas e pessoas marginalizadas e periféricas, conseqüentemente, majoritariamente negras, em nome da manutenção de poder.

O Hip Hop junto com seus cinco elementos, é considerado um movimento social, assim como o Feminismo, porque permite que os integrantes o usem como ferramenta para construção de suas identidades e sejam protagonistas na luta política, utilizando essa cultura para conquistar direitos e assim exercer suas cidadanias.

² Brasil, o país da cultura - Jornal do Comércio. 2009, <<https://www.jornaldocomercio.com/site/noticia.php?codn=9302>>. Acesso em 18.03.2021.

(FREIRE, 2010, p. 2). O mundo todo já conhece o movimento fruto da diáspora, por isso diversas instituições públicas, privadas e grupos hegemônicos se envolvem. A pesquisadora Jamila Gomes (2017) se preocupa com apropriação conveniente de sua estética, criando uma hiper-valorização para atrair outro público e mais capital, gerando esvaziamento crítico-político e também o embranquecimento, pois enquanto ele era apenas preto e pobre, sempre foi marginalizado e estigmatizado, assim como o samba, o rock, a capoeira, etc.

Então, o graffiti, dentro desses termos, é uma Arte Africana produzida nas Américas? Munanga (2000) afirma que o povo preto na diáspora não traz nada de África para as Américas, então, não tem como produzirmos arte africana. Mas, de qualquer forma, relembrando memórias, ao longo das várias épocas da Arte no Brasil e nos outros lugares que negros e negras estiveram, vão refazer a arte afro-brasileira, sendo uma arte sem dúvida religiosa, funcional e utilitária. As funções originais (africanas) acrescentaram-se às novas (afro-brasileiras), como a contestação, a revolta e a libertação da condição de escravizados e o que essa escravização nos gera até hoje.

Enfim, pode-se observar em eventos promovidos e em muros pela cidade, uma invisível participação de mulheres, pois há várias situações de fortalecimento, mas também de exclusão. Inclusive durante a pesquisa bibliográfica identifiquei o registro das pesquisadoras Costa, Menezes e Samico (2013) que registraram o primeiro mutirão de graffiti articulado por mulheres em Pernambuco, o Trincheira Tinta, só em 2009. No texto afirma-se que os homens do movimento dificultaram o processo de construção, proferindo agressões verbais, tentativa de desmobilização e boicote às organizadoras mulheres e ao evento. Por essas e outras, senti a necessidade de ampliar o universo de estudos sobre essa temática.

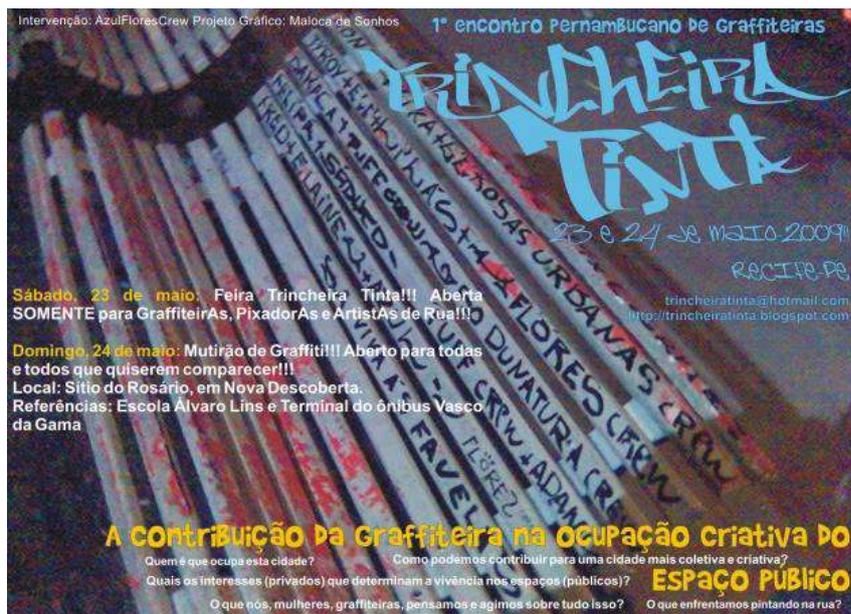


Imagem 3: Cartaz de divulgação do Trincheira Tinta. 2009. Disponível em: <https://pinguinha.wordpress.com/2009/05/14/trincheira-tinta-i-encontro-de-grafiteiras-de-pernambuco/> Acesso dia 13.01.2021

As análises de obras e entrevistas das grafiteiras, para essa pesquisa, foram divididas em quatro temáticas que envolvem o ser mulher e o ser negra, que podem ser associados e discutidos com as questões levantadas pelas teóricas feministas negras. São elas: Estética; Relação com o Trabalho; Objetificação do Corpo; Religião. É o que será tratado logo adiante.

Nós por Nós: Análise de Obras das Grafiteiras

A partir deste tópico vamos tratar, especialmente, das grafiteiras colaboradoras de nossa pesquisa. Apresentaremos cada uma delas, imagens produzidas e reflexões tecidas por elas sobre suas histórias e seus processos de criação imagéticos.

No Brasil, ocorrem diversos Festivais de Graffiti, organizados pelos grafiteiros locais e parcerias, com pouco ou quase nenhum apoio do governo. Nos eventos nacionais/internacionais, existe uma inscrição antecipada e os artistas, caso selecionados, ganham material para pintura, alimentação e alojamento para pintar os locais da cidade-sede, tendo que arcar com o traslado até o evento e custos extras. Normalmente, esses eventos não são financiados por grandes editais e políticas públicas de cultura. Como integrante do movimento, participei de alguns desses eventos durante a pesquisa e conversei com diversas artistas, fiz parcerias e laços, e

seguindo a metodologia escolhida que se preocupa com o vínculo entre pesquisadora e pesquisadas, coletei entrevistas de cinco delas.

Foi raríssimo encontrar mulheres, brancas ou não, nos eventos, como protagonistas, sendo artistas ou curadoras. Em compensação, existiam muitas servindo e fazendo a alimentação, por trás das cortinas na organização, como namoradas e acompanhantes dos artistas homens. Apesar de mostrar avanços em relação aos últimos 10 anos, em que as mulheres chegavam a ser só 5% das participantes (SAMICO, 2013). Existem hoje até eventos que se atualizaram, e é obrigatório ter entre 40 e 50% de artistas selecionados do gênero feminino, como o Bahia de Todas as Cores (BA) e o Pão e Tinta (PE), apesar de haver alguns silenciamentos e micro-violências na hora da produção. Já observei mulheres pintando os muros menos visados e os homens nos muros maiores e desejados, ou elas fazendo uma pequena participação no painel para seu companheiro homem.

Todas as grafiteiras que responderam a entrevista afirmaram já ter passado por algum tipo de violência por serem mulheres, negras e até enquanto grafiteiras como silenciamento e apagamento, não ter trabalho valorizado ou contratado por ser mulher, xingamentos na rua ou por outro grafiteiro. Até mesmo assédio, roubo de materiais e relatos de tentativas de estupro. O machismo e racismo velado também está presente, como quando Nenesurreal participou da 4ª Bienal Internacional do Graffiti, em SP, observando o contraste gigante. Assim, ela nos disse: “São mais de 80 artistas, menos de um terço de mulheres e uma mulher preta. E não é porque não tem. Ainda hoje tenho que escutar que 'não acho as mulheres', 'não acho as mulheres pretas'. Elas estão aqui!” (Depoimento de NeneSurreal, 2018).

Quatro das seis entrevistadas afirmaram que entraram no movimento através de ex-companheiros e amigos homens, mas o que as fazem continuar é justamente a união entre amigas de grupos que participam, combatendo e se protegendo das violências já citadas. Nenesurreal afirma em entrevista “entendo que meu respirar é as cores, formas no graffiti por sofrer várias violências, começo a fazer vômitos, uso isso como cura.”

Antes de continuarmos, apresento as seis artistas entrevistadas nessa pesquisa, incluindo nome, *tag*, cidade e estado que foram autorizados para esse estudo, respectivamente. São elas: Alexsandra Ribeiro (Dinha), Jaboatão, PE/Fortaleza/CE; Andressa Monique Simão (Monique), Salvador/BA; Ester Anedino

(Esa), Rio Branco/AC; Irenilda Lopes (Nenesurreal), Diadema/SP; Larissa Lopes (Oyá), Aracaju/SE; Nathália Ferreira (Nathê), Recife/PE.



Imagem 4: Fotos de perfil das artistas entrevistadas, seguindo a ordem de apresentação do parágrafo acima. 2019. Arquivo Pessoal

Por que essas mulheres? Cada uma se relaciona comigo afetivamente ao longo da minha trajetória como artista, durante os lugares que andei, algumas como fã, outras como “ídolo”, nos encontrando nos Festivais de Graffiti pelo Brasil que passei durante a graduação. Conheço todas pessoalmente, era algo que queria destacar na metodologia. Além disso, elas abrangem diversidade em relação à faixa etária (de 21 a 52 anos), localidade (uma do Sudeste, sendo o estado de São Paulo com maior concentração de grafiteiros e grafiteiras no Brasil, uma do Norte e quatro do Nordeste), orientação sexual (héteros, bissexual e lésbica) e com variações de tonalidades de pele negra, da mais clara à mais retinta, podendo também se reconhecerem com ancestralidade indígena.



Imagem 5: Eventos de graffiti em que pude conhecer e pintar com as entrevistadas. À esquerda, foto do Festival Mulheres no Graffiti - FEME, em Vitória, 2016 (Foto: Maíra Tritão). À direita, foto em frente a um Presídio Feminino durante atividade do 8º Encontro Cores Femininas, em Recife, 2019.

Nas respostas à pergunta sobre seus primeiros contatos com as artes, elas afirmam que foram através de suas famílias que eram inseridas no contexto de artesanato/arte popular. Negras rendeiras, artesãs e costureiras. Tiveram pouquíssimo contato com Artes na Escola, sendo colocada mais genericamente ou através de reprodução e cópia, não trabalhando de forma crítica, nem aprendendo técnicas artísticas. Na adolescência, o graffiti apresentou-se logo como uma possibilidade rica de produção de arte e expressão, que abria canais múltiplos e interessantes para essas artistas.

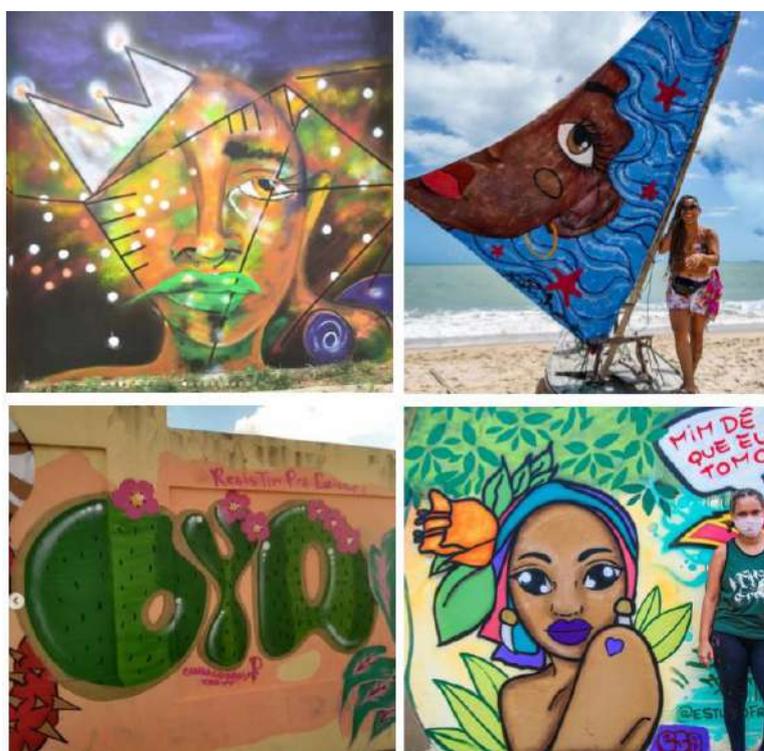


Imagem 6: Fotos de trabalhos de algumas artistas entrevistadas (por ordem de leitura, NeneSurreal, Dinha, Oyá e Esa), 2019. Arquivo Pessoal.

No lugar da pseudoneutralidade das Escolas, partimos para algo oposto: suja, barulhenta, confusa, a rua parece mais estimulante. Por esse e outros motivos, principalmente financeiros, três delas pararam de estudar ainda no ensino fundamental trocando-os por subempregos, até que, ao conhecer o graffiti, retomaram os estudos. Inclusive, duas delas já conseguiram se graduar, apropriando-se de técnicas acadêmicas para exprimir suas artes nas ruas, possibilitando assim uma formalidade e legitimidade nesta manifestação. Mais uma vez o graffiti se apresenta como instrumento de acesso à informação e incentivo ao aprendizado e conhecimento! As mulheres vêm se destacando em suas ações, apresentadas ao

mundo através deste universo, trazem à tona seus posicionamentos políticos: a intenção vai além de colorir lugares; elas têm ideais a serem passados.



Imagem 7: Graffiti de Dinha (PE/CE) produzindo faixa para a Marcha das Vadias Recife, homenageando a ex-vereadora assassinada Marielle Franco, 2019. Arquivo Pessoal.

Ser negro é ser feio?

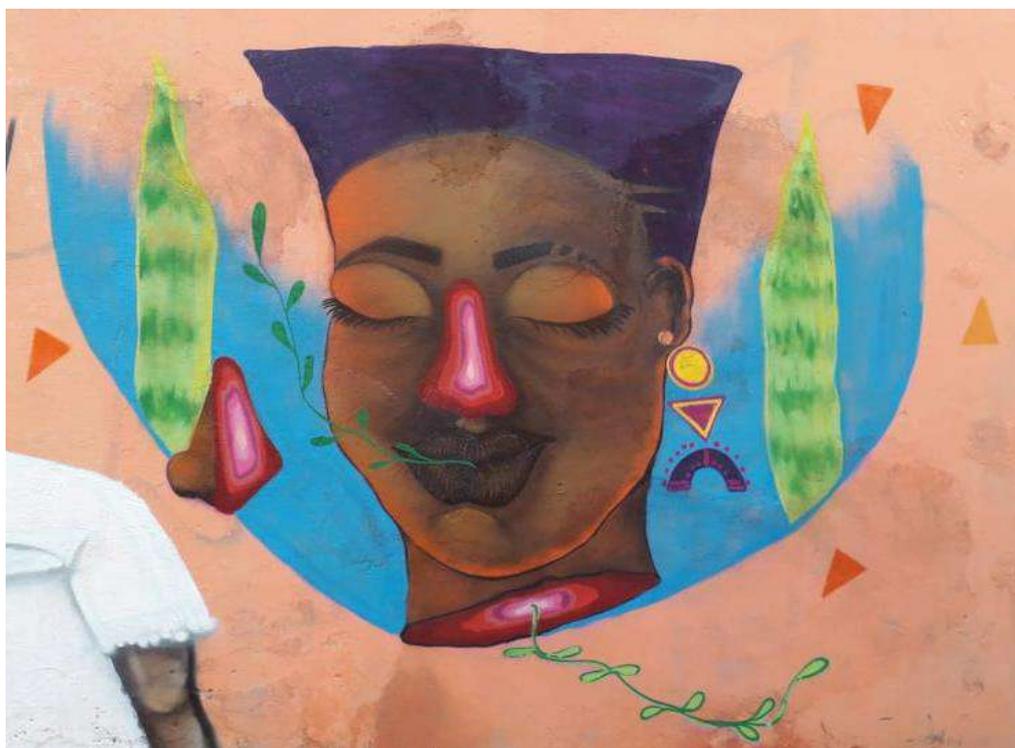


Imagem 8: Foto de graffiti feito por Monique. Salvador, 2019. Arquivo Pessoal

A artista, Andressa Monique Primeira Oliveira Simão, ou só Monique, como assina em seus trabalhos, tem 27 anos, natural da periferia do Beiru, em Tancredo Neves, na cidade de Salvador, Bahia. Formada em Arquitetura e Urbanismo é artista urbana, trabalhando principalmente com o graffiti, tem como principal mote a reconexão com sua ancestralidade através da representação de mulheres negras e das divindades das religiões afro-brasileiras. Pensando nesse protagonismo e esse novo olhar de uma artista mulher, negra e de candomblé fala sobre seu próprio universo. A conheci quando fui à Salvador no Festival de Graffiti Bahia de Todas as Cores, em 2017, onde ela me recebeu em sua casa e, desde então, nunca mais paramos de nos comunicar, e nunca deixamos de visitar a cidade e a casa uma da outra.

Nesta obra, vemos a imagem do rosto de uma mulher negra com brilho na face alaranjado, da cor do fundo e cabelos crespos cortados em formato geométrico, cercada de duas folhas de Espada-de-Santa-Bárbara e uma rama de planta que parece ser Arruda, atravessando a sua garganta e saindo pela boca de leve sorriso da personagem. O que chama atenção no mural é que o nariz desta mulher está cortado e longe de seu rosto. Sobre essa separação proposital, a artista afirma em entrevista:

Dentre nossas características físicas, cor da pele, cabelo e etc., o tamanho do nariz foi sempre algo que nos incomodou enquanto mulher e homem negra(o), quem nunca desejou ter um nariz mais fino ou pôs aquele pegador de pendurar roupas achando que o mesmo iria afinar um pouco, eu já fiz muito isso na minha adolescência. Aceitar nossas características enquanto povo preto, é passar por um processo longo e duro de retirada desse eurocentrismo como referência, com séculos de denegação da nossa própria imagine, passar a amar e achar bonito o que se vê diante do espelho enquanto mulher/homem negra(o) é um caminho que após descoberto por nós, não tem mais volta. Nossas raízes são preciosas demais. Nossas folhas curam a alma (Depoimento de Monique, 2019).

Esse corte, tanto do pescoço quanto do nariz não é representado com sangue, como se fosse um corte repugnante e dolorido, mas com tons avermelhados e harmoniosos entre si, como se o corte que a artista fez não fosse violento, e sim tentasse contar uma história de como ela já quis um dia tirá-lo, o corte como uma ferida a ser cicatrizada. Monique destaca no nariz, uma parte característica do corpo negro, uma das profundas marcas que a escravidão deixou em nossa história, nas

nossas subjetividades e o racismo que cotidianamente violenta nosso povo em nossos modos de viver, de sentir, de amar, de nos vermos, de ter fé.

Foi desse modo que o Brasil se desenvolveu, negando aos corpos negros condições de sociabilidades ou interações com os processos de civilização em igualdade de oportunidades entre negros e brancos. Mas, as presenças negras se fizeram permanentes: seus cabelos armados, beiços largos, narizes arredondados e achatados conflitaram até os dias de hoje.

Ao longo do tempo foram construídos diferentes discursos em torno da beleza, que resultaram na delimitação de modelos estéticos a serem perseguidos e até impostos. Aprendi também com feministas negras que, sem nos darmos conta, somos fortemente influenciados por tais padrões. O racismo nos interiorizou um sentimento de inferioridade.

Segundo Umberto Eco (2007), os modelos ou padrões de beleza foram tecidos ao longo do tempo tendo como componente (quase indispensável) a discriminação física e/ou social daquilo que não se enquadra nos padrões pretendidos. Percebemos daí que a beleza foi indicada como sinônimo de vigor, saúde, e mesmo de valores morais respeitáveis, o que resultou na exclusão social de parcelas importantes das sociedades, por não se encaixarem no padrão de beleza vigente.

Vimos que a ideia de “feio” foi muitas vezes criada com o objetivo de indicar o “outro”, ou seja, povos de culturas diferentes, considerados feios e indesejáveis apenas por não serem “iguais”, portanto, fora dos padrões estabelecidos, numa estratégia de demonização e desumanização. Além disso, nos dias atuais, o poder monetário ainda é associado ao “belo”, antítese do “feio”. Isto é, quando os membros das classes “altas” sempre consideraram desagradáveis ou ridículos os gostos das classes “baixas”, por exemplo. Poderíamos dizer, é certo, que os fatores econômicos sempre pesaram nestas discriminações. Mas, muitas vezes o fator discriminante não era econômico, mas cultural. É uma experiência habitual destacar a vulgaridade do novo-rico que, para ostentar sua riqueza, ultrapassa os limites que a sensibilidade estética dominante estabelece para o “bom gosto” (ECO, 2007, p. 394). O dominante e colonizador ditando o que é e não é.

Já na introdução de seu livro o próprio Eco afirma que as definições de belo e feio variam de acordo com o tempo e local em que estão inseridas, mas destacando que ele usa termos já cultuados do mundo ocidental, e trata outras culturas (africanas, indianas, chinesas, por exemplo), como não semelhantes “às nossas.”:

“Consideramos feios os etíopes negros, mas, entre eles, o mais negro é considerado belo” (ECO, 2007, p. 10).

Como sabemos, a História da Arte é reflexo da sociedade que produziu saberes e poderes coloniais historicamente instituídos, e que produziu de forma violenta um padrão de poder continuado no colonialidade contemporânea. Como a própria Monique, muitos artistas negros, e outros que seguem pensamentos decoloniais, estão na luta pelo reconhecimento e reconfiguração geopolítica de outros saberes, outros conhecimentos e outras práticas, distanciando-se daquelas tomadas há muito tempo como únicas e verdadeiras.

A artista fala o quanto ela e outros negros e negras se submeteram a um enquadramento estético, devendo estar o mais próximo do ideal de branquitude para ser aceita socialmente. A insurgência de uma personagem negra de cabelos crespos ao vento e seus outros traços negróides destacados traz uma nova construção de estima e pertencimento. Ser negro no Brasil é ser condenado a um juízo de valor no qual a cor da pele e cultura classificam o grau da discriminação.

Enfim, essa discussão se reverbera e se encaixa em todas as discussões ao longo deste trabalho, que desmembrarei melhor analisando as outras produções das outras grafiteiras.

Outro ponto que chama atenção, é o final do depoimento de Monique falando do graffiti que produziu, fazendo uma metáfora entre as raízes de uma árvore, as raízes de seu cabelo crespo e as raízes ancestrais que ela carrega. Tanto as Espadas-de-Santa-Bárbara quanto o Arruda são plantas muito usadas nas religiões de matriz africana, para banhos de limpeza e proteção do lar etc., aludindo ao caráter sagrado que a árvore e as plantas, em geral, têm no sistema religioso do candomblé, no qual se costuma dizer que “sem folha, não há orixá”. A mata é por excelência o espaço natural de várias entidades específicas. Além disso, as árvores estão associadas aos antepassados sendo utilizadas como metáforas nas sociedades que nelas veem a continuidade entre as gerações passadas (as dos ancestrais representados pelas raízes) e futuras (as dos descendentes representados pelos galhos, frutos ou folhas).

Elas falando sobre a religião de suas matrizes

O depoimento de Monique sobre a obra que fala de seu nariz, discutida anteriormente, traz a metáfora entre as raízes de uma árvore, as raízes de seu cabelo

cresto e as raízes ancestrais que ela carrega. Tanto as Espadas-de-Santa-Bárbara (que aparecem presentes na imagem anterior) quanto o Arruda, são plantas muito usadas nas religiões de matriz africana, como abordado anteriormente. Também produzi um trabalho a partir do ditado “sem folha não há orixá” que pode ser visto a seguir.



Imagem 9: Graffiti feito por Nathê no mutirão de graffiti de Maranguape 2. Paulista, 2019. Arquivo Pessoal

Foi no Candomblé que Monique foi inserida desde pequena (e eu, desde a adolescência). Aprendemos sobre nossa ancestralidade e reconhecimento de nossa negritude, mas encontramos no graffiti uma forma de expressar e afirmar o que aprendemos.

Munanga (2000) considera que no candomblé e, possivelmente, outras religiões dessa diáspora, as funções da arte e seus processos criativos obedecem a preceitos de tradição africana, que orientam técnicas e tecnologias do fazer artístico para ressignificar a herança ancestral da África. A arte visual sacra negra é composta por esculturas, vestuário, arquitetura, entre outros objetos que visam enaltecer o

sagrado, reforçando visualmente uma identidade. A preservação de uma mitologia africana foi uma maneira de manter vivas as suas próprias origens. Essas religiões contribuíram significativamente para a manutenção de africanidades para o povo negro no Brasil e também para as grafiteiras, inseridas ou não nessas religiões. Elas pintam muito orgulhosas as Orixás que cultuam e, principalmente, as Yabás (Orixás femininas), como a Oxum de Monique abaixo, Deusa das águas doces, do ouro, beleza e fertilidade, cujos símbolos são detectáveis na imagem (o espelho, as cores usadas e o ambiente em que ela foi retratada); e a própria Oyá, que escolheu usar diretamente o nome de sua Orixá de cabeça para pintar na rua.



Imagem 10: Graffiti de Monique retratando a Orixá Oxum. Salvador, 2019. Arquivo Pessoal



Imagem 11: Graffiti de Oyá com sua tag e a escrita “Se tu tá com a preta era pra tu dá glória”. Moreno, PE. 2018. Arquivo Pessoal.

Esses anulamentos que fizeram negros e negras se afastarem dessas crenças a ponto de também demonizá-lo/as, faz parte da anulação identitária.

Um projeto político também passa pelas primeiras substituições obrigatórias de nomes africanos por nomes de santos católicos ao chegarem no Brasil. Nós não sabemos o nome porque todos eles foram renomeados para Josés, Joãos e Marias. Até o sobrenome que carregamos nem foi esse mesmo. Mas, aos poucos esse processo de renomear-se é retomado nos próprios terreiros, quando durante o processo de iniciação, o *Yaô* recebe seu nome africano. Ser rebatizado com outro nome também acontece na capoeira e no graffiti! Sim, porque os artistas ao entrarem no Hip Hop ganham ou escolhem seus próprios nomes, assim como Oyá fez.

Enfim, esse processo de demonização cujos reflexos negativos são sentidos por cada fiel e em todos os terreiros, que vêm sendo destruídos diariamente, colabora para que atos de intolerância religiosa se tornem ainda mais comuns. Não somente a destruição física, mas, isso se dá até mesmo em situações em que pessoas de axé não sejam contratadas em empregos ou convivam normalmente incluídos em sociedade. Sabe-se, hoje, que essas religiões contribuíram para a manutenção dos saberes na diáspora, contribuindo para a saúde pública, a educação, culturas ditas brasileiras, além de serem espaços de socialização, locais de convivência, proteção, troca de saberes e experiências, produzidas também por mulheres negras e indígenas.

O que é avesso às concepções ocidentais da moral cristã construídas pelas sociedades ocidentais ditas “civilizadas”, que nos pintou passivas e subservientes, pois não precisamos ir muito longe para saber que nas comunidades tradicionais,

como quilombos e terreiros, as mulheres ocupam cargos de liderança, tratando assim de organizações de matriz baseadas na matriarcalidade.

Mulheres Negras e relações com o trabalho

Sabe-se que o ocidente trouxe a divisão de gênero hierárquica do trabalho, afastando mulheres e tornando-as dependentes dos homens, já que eles ficariam na função de provedor financeiro. Essa implantação carregou para cá a opressão feminina e o afastamento do trabalho naturalizado pelos colonizadores. Assim, mulheres brancas viviam em relativa reclusão, nos sobrados das cidades e nas grandes casas do campo. Saíam apenas em festividades religiosas e acompanhadas, principalmente, no período colonial. Elas não podiam fazer nenhuma atividade que não se dedicar aos seus futuros ou presentes casamentos e famílias, incentivando uma cultura de uma mulher frágil e recatada, trazendo à tona a discussão hierárquica entre público (o poder de acesso ao trabalho, à rua, à esfera política, destinada tradicionalmente aos homens) e privado (esfera doméstica, interligando a mulher, à maternidade e ao lar). A quebra dessa ideia de fragilidade também veio à tona com o feminismo, para que a mulher pudesse ter acesso ao mercado de trabalho, autonomia e escolha por relacionamentos amorosos. Mas, isso funcionava da mesma forma com todas as mulheres?

É importante frisar, antes de tudo, que essas interações entre mulheres negras são historicamente de fortalecimento e proteção umas das outras. Desde os primeiros registros de mulheres nas ruas das cidades do Brasil Império, elas sempre saem juntas para qualquer atividade, com seus corpos compulsoriamente públicos para trabalhar, seja no comércio ambulante, nos rios para lavagem de roupa ou nas lavouras, algumas podendo juntar dinheiro para sua alforria, sempre usando a rua como espaço de sociabilidade, e de luta por ocupação de espaço.

Isso dialoga bastante com imagens encontradas nas redes sociais das grafiteiras entrevistadas, em que em diversos momentos destacam o diálogo e a presença de outras mulheres negras para continuar com suas trajetórias na área artística.



Imagem 12: Dinha (PE/CE) pintando na comunidade em que mora, dialogando com uma criança negra, 2019. Arquivo pessoal.



Imagem 13: Monique (BA) pintando na comunidade em que mora, interagindo com mulher negra que passa na rua enquanto pinta, 2019. Arquivo pessoal.

Sueli Carneiro (2003) aponta que, enquanto as mulheres brancas eram incentivadas a serem inertes, as mulheres negras desde pequenas já eram destinadas a trabalhar e serem exploradas, devido aos processos de escravidão. E para a mulher branca ter maior liberdade foi a mulher negra que substituiu essa função de obrigações da casa, como mucamas, amas-de-leite, e com os tempos modernos, atualizadas para

empregadas domésticas e babás, abdicando de suas vidas e do cuidado de seus próprios filhos para cuidar de outrem. E esses cargos de subalternidade ainda são exercidos pela maioria da população negra, por falta de acesso à educação e de políticas públicas inclusivas e reparadoras.

Segundo pesquisa desenvolvida pelo Ministério do Trabalho e Previdência Social em parceria com o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA)³, mulheres brancas ganham 30% a menos do que homens brancos. Homens negros ganham menos do que mulheres brancas e mulheres negras ganham menos do que todos. Em 2016, 39,6% das mulheres negras estavam inseridas em relações precárias de trabalho, seguidas pelos homens negros (31,6%), mulheres brancas (26,9%) e homens brancos (20,6%). E na pesquisa, mulheres negras eram o maior contingente de pessoas desempregadas e no trabalho doméstico. Com isso é pensado que:

a partir dos lugares marcados, dos grupos sociais, conseguem estar mais próximas da realidade e gerar demandas para políticas públicas. Isso porque quando ainda se insiste nessa visão homogênea de homens e mulheres, homens negros e mulheres negras ficam implícitos e acabam não sendo beneficiários de políticas importantes e, estando mais apartados ainda, de serem aqueles que pensam tais políticas (RIBEIRO, 2017, p. 25).

As grafiteiras também sentem esse impacto nas suas origens das classes sociais familiares e ao vender seus trabalhos. Nenesurreal afirma que vender seus trabalhos salvou sua vida e de sua filha, tendo em vista que na comunidade em que mora em São Paulo, o tráfico é o maior empregador de jovens negros. O que é uma vitória na cena, já que, é muito raro viver apenas de graffiti e áreas afins, tanto que muitos outros integrantes trabalham em outras atividades paralelas para conseguir o sustento mínimo. Em entrevista, Dinha também fala sobre questões de acesso ao mercado de Arte, pois o padrão hegemônico também coíbe mulheres negras de acessá-lo, e sente também falta de produtores e patrocinadores que olhem para indivíduos marginalizados.

Valladares (apud MATTOS 2019, p. 27-28) inclusive conta que as pessoas negras só são consideradas parte da identidade brasileira quando são retratadas por artistas modernistas não-negros, e confirma que só assim a arte afro-brasileira passou

³ Mulheres e trabalho: breve análise do período 2004-2014. <<http://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/6524>>. Acesso dia 08.09.2019.

a circular no mercado, se institucionalizando, “mas não com artistas negros como autores das obras, enquanto sua produção, era considerada *naïf*, popular ou primitiva nas galerias” (o que não seria um problema, já que muitos artistas se apropriam e têm orgulho da denominação. A questão é que por serem negros, suas obras também foram categorizadas dessa maneira, no sentido de menor valia). Resultado: esse artista não conseguia ingressar no sistema sem apoio de um produtor/curador branco, especialista naquele tipo de arte.

O sonho de todas ainda é viver financeiramente do graffiti, mas acabam trabalhando em outras áreas para completar sua renda, mas que não deixam de estar ligadas às Artes.



Imagem 14: Foto de NeneSurreal (SP) usando roupa confeccionada e estampada por ela com seus graffitis ao fundo, 2017. Arquivo Pessoal

Dinha afirma em entrevista que “o graffiti tem de te levar a lugares que você jamais imaginou poder ir”, pois chegou a ir à Universidade do Arizona nos EUA para apresentar seu trabalho, mesmo sem nunca ter terminado o ensino superior. Todas elas já contam ter viajado para outros estados e/ou alguns países e continentes, como no caso de Dinha e de Monique, que visitou o continente africano, em Moçambique.

Nenesurreal produz roupas *plus size* e transforma o tecido em um projeto de afirmação de identidade, o que nos lembra a fala da angolana Sandra Quiala⁴ onde

⁴ Mwana África - Tecidos Africanos - YouTube. <<https://youtu.be/278RBMsslY4>> Acesso 10.08.2019.

África também deveria ser conhecida pela sua enorme produção têxtil, cujos tecidos carregam uma rica simbologia, servindo como marca de poder e prosperidade, além de carregar textos, falando da identidade social e religiosa daquele indivíduo, algo que se perdeu na colonização.

Objetificação do nosso Corpo: Caso de Vida ou Morte

Durante o processo violento da colonização e da catequização dos europeus sobre os africanos e brasileiros, vinculando suas religiões ao mal e para maioria das culturas africanas e indígenas, por exemplo, os órgãos sexuais foram sempre exibidos sem nenhum problema. O colonizador, junto aos missionários cristãos, que tinham o objetivo de "cristianizar o mundo selvagem", com seu forte senso de pudor e seus próprios juízos de valores, associou nossos corpos e genitália à obscenidade e ao pecado, nos reprimindo.

Tudo foi naturalizado ao longo do tempo, produzindo no cenário nacional a imagem da mulata que dança seminua no Carnaval como símbolo do país, que vende turismo sexual para os estrangeiros, por exemplo. Afirmam a teórica Ângela Gilliam: "O papel da mulher negra é negado na formação da cultura nacional; a desigualdade entre homens e mulheres é erotizada; e a violência sexual contra as mulheres negras foi convertida em um romance" (apud CARNEIRO, 2003, p.1).

Romantismo foi o eufemismo para violência absurda, naturalizada e mascarada de crime passionai, e só agora é tratado juridicamente como feminicídio. Nossa morte é romantizada, quando observamos por exemplo, o Mapa da Violência de 2015⁵, onde aumentou em 54,8% o assassinato de mulheres negras, já mulheres brancas diminuiu em 9,6%. Esse aumento absurdo fala da falta do recorte étnico-racial ao pensar políticas contra a violência às mulheres, já que não alcançam as mulheres não-brancas (RIBEIRO, 2017).

Já as grafiteiras, aos poucos vão se tornando - pois assim como no Hip Hop no geral, elas tinham que se masculinizar e esconder seu corpo para "conseguir respeito" no movimento - mais conscientes dessas violências sofridas pelas mulheres ao longo dos anos, vêm reivindicar liberdade para ir e vir. Para não ser mais condicionadas ao destino de tantas mulheres, inclusive de suas próprias famílias, denunciando os casos

⁵ "Mapa da Violência 2015: Homicídio de Mulheres no Brasil" (2015), <<http://flacso.org.br/?p=13485>> Acesso 08.09.2019.

de violência doméstica e feminicídio sejam em eventos feministas e femininos em que coligam, sejam por vontade própria nas paredes em que encontram, como no caso das pinturas abaixo, feitas pela grafiteira acreana Esa, com *stencil* (técnica com molde vazado) e o meu trabalho.



Imagem 15: Foto de graffiti de Esa (AC). Rio Branco, 2017. Arquivo Pessoal

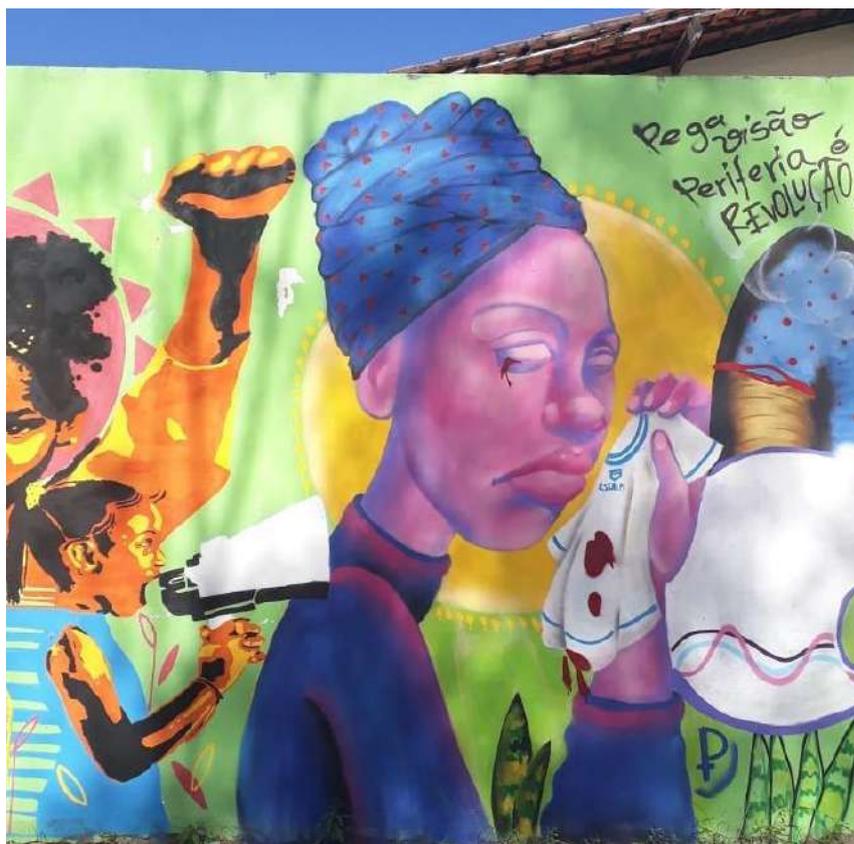


Imagem 16: Foto do graffiti da autora no Festival *Agora é a Vera*. Aracaju. 2018. Arquivo Pessoal

Grada Kilomba, que debate muito a questão das agressões carregadas pelo corpo feminino negro pontua em entrevista:

A sexualidade, que é extremamente negada nessa sociedade, é projetada nos outros corpos, pois se tornam sujos, obscenos, marginais, sexuais, perigosos, criminosos, agressivos e abusivos. Todas estas metáforas e fantasmas são projetados nestes corpos. Nós estamos como um depósito de tudo aquilo que a sociedade branca patriarcal não quer ser. Mas não somos. É um papel forçado que não nos cabe. É um papel de profunda alienação e que nós reconhecemos em muitos ismos diferentes, como no racismo e na homofobia (Depoimento de KILOMBA, 2017).

O graffiti de Esa, mulher acreana, que passa por diversas dificuldades como artista do Norte do Brasil, nesse trabalho, fala sobre lugares que queremos estar e conquistar, mas, não estamos.

Meu trabalho, produzido no Festival de graffiti *Agora é à vera*, cujo tema do evento era sobre Genocídio da Juventude Negra, foi realizado na periferia de Santa Maria da capital sergipana, também foi meu tema. Realizei na mesma época do aniversário de dois anos do assassinato de Mário Andrade, menino de 14 anos, morador do Ibura, bairro da periferia do Recife, pelo policial militar Luiz Fernando

Borges, enquanto brincava com sua bicicleta. Conheci a sua mãe Joelma na época por conta dos movimentos em prol de justiça. Usando a imagem dessa mãe com a farda de escola manchada de sangue, também refleti sobre a história de Bruna Silva, outra mãe negra de um menino assassinado pela polícia, Marcos Vinícius, de 14 anos, na Favela da Maré (RJ) em 2019. Bruna levou a farda melada de sangue que ele usava para todos os protestos.

O Atlas da Violência de 2020 aponta que o risco de ser vítima de homicídio no Brasil é 74% maior para homens negros, especialmente jovens⁶. Isto é, quando não somos nós as assassinadas, são nossos filhos, irmãos, maridos. E se fosse a minha mãe?

Eu falo de um lugar onde nós não queremos estar, mas somos colocadas a qualquer momento, na entrada de uma rua, na saída de um supermercado. Esa e eu falamos ao mesmo tempo de Vida e Morte.

⁶ Atlas da Violência 2020: Número de homicídios de pessoas negras cresce 11,5% em onze anos; o dos demais cai 13%. 2020. <<https://brasil.elpais.com/brasil/2020-08-27/numero-de-homicidios-de-pessoas-negras-cresce-115-em-onze-anos-o-dos-demais-cai-13.html>>. Acessado em 30.02.2021

Considerações Finais

Nas relações traçadas, as diferenças são significativas quando observamos quem está no espaço de poder e constrói discursos. A Arte e a História brasileira produziram imagens sobre o corpo feminino negro por diversas vezes passivo, generalizador e romantizado, contribuindo para que esses ideais estejam ainda arraigados na sociedade brasileira, como a falsa democracia racial, o mito da miscigenação cordial e o racismo científico e mostra que ainda existem marcas, ainda continuadas após o período de escravização e colonização do povo negro, em um país que não se assume racista.

Já nós enquanto grafiteiras negras, refutamos o poder instituído hegemônico, trazendo através de nossas vivências e interações com pessoas de lugares sociais semelhantes ou distópicos, discursos potentes e construídos fora dos impostos pelo regime dominante. Assim, desafiamos o processo de validação do conhecimento político, artístico e epistêmico que como Patrícia Collins (1986) diz, resulta em imagens estereotipadas colonialmente produzidas por imagens autênticas e autodefinidas de mulheres negras. Não é sobre afirmar as experiências individuais, mas de entender que o lugar social que nós ocupamos, enquanto mulheres e negras, são empurrados sempre para a marginalização e estreitam oportunidades. Quando se objetiva diversidade de experiências, haverá a consequente quebra de uma visão universal do que é ser, por exemplo, mulher, por vezes, pregado por um feminismo majoritariamente branco e elitista.

Dentro das temáticas abordadas, as grafiteiras sempre pintam mulheres negras ativas, capazes de ter poder e voz, denunciando e expondo injustiças. Após terem acesso à essas discussões e narrativas quando adentraram na cultura do Graffiti e do movimento Hip Hop, contribuem para fortalecer nossas identidades, mesmo se por vezes esses movimentos reproduzem opressões machistas.

Esses percursos resultam, tanto para elas quanto para mim, o retorno à escolarização e o direito de ganhar dinheiro com nossos próprios trabalhos. Além de produzir artes nos muros que expressam também a necessidade de falarem sobre liberdade religiosa, questionar discursos sobre nossos corpos, nossas relações afetivas e lutar contra as diversas violências impostas.

Referências

- BARRETO, S. G. P. **Hip-hop na Região Metropolitana de Recife**. 2004. 188 fl. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.
- BAMONTE, Joedy Luciana Barros Marins. A identidade da mulher negra na obra de Rosana Paulino: considerações sobre o retrato e a formação da arte brasileira. **Anais**. ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP PANORAMA DA PESQUISA EM ARTES VISUAIS, v. 17, 2008.
- CAMPBELL, Brígida. **Arte para uma cidade sensível**. São Paulo, Invisíveis Produções, 2015. 320p.
- CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o feminismo**: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: ASHOKA Empreendimentos Sociais; TAKANO Cidadania (Orgs.). Racismos contemporâneos. Rio de Janeiro; Takano Editora, 2003.
- COLLINS, Patricia. Learning from the outsider within: the sociological significance of black feminist thought. **Social Problems**, v. 33, n. 6, "Special theory issue", p. 14-32, 1986. Tradução: Juliana de Castro Galvão. Revisão: Joaze Bernardino Costa. 2016.
- CONDURU, Roberto. **Arte Afro-Brasileira**. 1ª ed. Belo Horizonte. Editora Arte, 2012
- COSTA, Maria Cristina Castilho. **A imagem da mulher**: um estudo de arte brasileira. Senac, 2002.
- COSTA, Mônica Rodrigues; MENEZES, Jaileila de Araújo; SAMICO, Shirley de Lima. Para Além das rotas preestabelecidas: as tensões de gênero em um mutirão de grafite. Athenea Digital. **Revista de Pensamiento e Investigación Social**, v. 13, n. 3, p. 57-74, 2013.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. 1ª Edição. São Paulo. Editora Boitempo, 2016.
- SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. A pálida História das Artes Visuais no Brasil: onde estamos negras e negros? Revista **GEARTE**, v. 6, n. 2, 2019.
- ESTADÃO. **Guerrilha Girls tomam o Masp e denunciam sexismo**, 2017. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,guerrilha-girls-tomam-o-masp-e-denunciam-sexismo,70002018858>> acesso em 20.03.2018.
- ECO, Umberto. **História da feiúra**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro. Record, 2007.
- FREIRE, Rebeca S. **Participação política das mulheres jovens**: Hip Hop e (novo) Movimento Social em Salvador. Seminário Internacional Fazendo Gênero, v. 9. Florianópolis, 2010.
- GARRAFFONI, Renata Senna. **Arte Parietal de Pompéia**: Imagem e cotidiano no mundo romano. Domínios da Imagem, v. 1, n. 1, p. 149-161, 2007.
- GITAHY, C. **O que é graffiti**. 2ª Edição. São Paulo. Ed. Brasiliense, 2011.
- GOMES, Jamila Reis. **A Cultura Hip-hop**: Saberes e Resistências Cotidianas Ordinárias Dos Habitantes Do Seu Lugar De Vida. Seminário Salvador E Suas Cores. Salvador, 2017. Disponível em: <<https://etnicidadesarq.wixsite.com/sssc2017/artigos-aceitos>> acesso em: 18.03.2020
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje** –Anuário de Antropologia, Política e Sociologia. 1984.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Editora Cobogó, 2020.
- KILOMBA, Grada. **Grada Kilomba**: o racismo e o depósito de algo que a sociedade branca não quer ser. Entrevista concedida a Kauê Vieira. Disponível em: <<https://ponte.org/grada-kilomba-o-racismo-e-o-deposito-de-algo-que-a-sociedade-branca-nao-quer-ser/>>. Acesso em: 20.02.2021

MATTOS, Nelma Cristina Silva Barbosa de. Arte afro-brasileira: contraponto da produção visual no Brasil. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as** (ABPN), v. 11, n. 27, p. 165-183, 2019.

MOURA, Thiago Santa Rosa de. **Pixadores, grafiteiros e suas territorialidades**: apropriações socioespaciais na cidade do Recife. 2014. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco.

MUNANGA, Kabengele. **Arte Afro-brasileira**: O que é afinal? In: AGUILAR, Nelson (Org) Mostra do Descobrimento: Arte Afro-brasileira. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. p.98-111

PAULINO, R. **Textos de minha autoria**. Rosana Paulino, 2009. Disponível em: <<http://www.rosanapaulino.com.br/blog/textos-de-minha-autoria/>> Acesso dia 24.02.2021.

PROSSER, Elisabeth Seraphim. **A cidade como suporte da arte de rua em Curitiba**: uma perspectiva sociológica e antropológica. IV Fórum de Pesquisa Científica em Arte, v. 4, p. 1-19, 2006.

RAIMUNDO, Valdenice José. Mulher negra inserção nos movimentos sociais feminista e negro. **Cadernos de Estudos Sociais** (FUNDAJ), v. 1, p. 1-8, 2006.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SAMICO, Shirley de Lima. **Lideranças femininas e feministas**: um estudo sobre a participação de jovens mulheres no movimento hip hop. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco. 2013.

SILVA, Aline Pacheco et al. " Conte-me sua história": reflexões sobre o método de História de Vida. **Mosaico**: estudos em psicologia, v. 1, n. 1, 2007.

TAVARES, Celma; BUARQUE, Cristina Maria; MEIRA, Fernanda; ALBERNAZ, Lady Selma; CAVALCANTI, Raiza; SOUZA, Rosangela e SILVA, Rosário. **Mulheres construindo igualdade**: Caderno Etnicorracial/ Secretaria da Mulher. Pernambuco. Secretaria da Mulher. Recife: A Secretaria, 2011.

VALLADARES, C. do P. O negro brasileiro nas artes plásticas. In: MATTOS, Nelma Cristina Silva Barbosa de. Arte afro-brasileira: contraponto da produção visual no Brasil. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as** (ABPN), v. 11, n. 27, p. 165-183, 2019.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
ARTES VISUAIS – LICENCIATURA

**NARRATIVAS DE SI:
MEMÓRIAS DO PROCESSO CRIATIVO**

Glaucyellen Lopes da Silveira

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
ARTES VISUAIS – LICENCIATURA

**NARRATIVAS DE SI:
MEMÓRIAS DO PROCESSO CRIATIVO**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial
para obtenção do título de Licenciada
em Artes Visuais pela Universidade
Federal de Pernambuco.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria
Betânia e Silva

Glaucyellen Lopes da Silveira

Recife, 2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
ARTES VISUAIS – LICENCIATURA

**NARRATIVAS DE SI:
MEMÓRIAS DO PROCESSO CRIATIVO**

Comissão Examinadora

Prof^a.Dr^a. Maria Betânia e Silva (Orientadora)

Prof^a.Esp. Tatiana Gouveia Sales (Sec.Educação/PE)

Prof.Pedro Henrique Barbosa da Silva (Artista Visual)

Recife, 2021

NARRATIVAS DE SI: MEMÓRIAS DO PROCESSO CRIATIVO

Glaucyellen Lopes da Silveira

Maria Betânia e Silva

Universidade Federal de Pernambuco

Resumo

Esse texto traz uma análise sobre os processos de criação que foram desenvolvidos no decorrer dos quatro primeiros anos do curso de Licenciatura em Artes Visuais, de 2016 a 2019. O objetivo da pesquisa é narrar como se deu o processo de desenvolvimento da produção artística a partir das memórias que existem em cada desenho, pinturas e gravuras que produzi. Com uso da cartografia, revisito as experiências e sensações durante a produção das imagens nos períodos em que foram feitas, atenta em captar quais são os estímulos que se articulam para minha produção e como se deu o processo de aprendizagem no decorrer dos diferentes componentes curriculares que passei durante esse período.

Palavras-chave: Processo Criativo; Desenho; Memória; Artes Visuais.

Resumen

Este texto brinda un análisis de los procesos creativos que se desarrollaron durante los primeros cuatro años de la Licenciatura en Artes Visuales, de 2016 a 2019. El objetivo de la investigación es narrar cómo se dio el proceso de desarrollo de la producción artística a partir de las memorias que existen en cada dibujo, pintura y grabado que produce. Con el uso de la cartografía, revisito las experiencias y sensaciones durante la producción de las imágenes en los períodos en que fueron realizadas, atenta en captar cuáles son los estímulos que se articulan para mi producción y como se llevó al cabo el proceso de aprendizaje durante los diferentes componentes curriculares que dediqué durante ese período.

Palabras clave: Proceso creativo; Diseño; Memoria; Artes Visuales.

1 – Lembranças

Segundo Carlos Mourão e Nicole Faria (2015, p.780), no artigo Memória:

A memória é a capacidade que os seres têm de adquirir, armazenar e evocar informações. Apesar dessa definição simples, não é algo tão simples assim. É um dos mais importantes processos psicológicos, pois além de ser responsável pela nossa identidade pessoal e por guiar nosso

dia a dia, está relacionada a outras funções igualmente importantes, como a função executiva e o aprendizado.

Mesmo sem perceber, usamos esse importante recurso a todo o momento, se não fosse a memória, não saberia que cursei uma faculdade, não saberia nem mesmo meu próprio nome, e tampouco o nome daqueles que foram e são importantes para mim. Sem ela não saberia de onde vim, qual foi o trajeto que trilhei para chegar no meu presente e como vou alcançar o meu futuro. “A memória recolhe os incontáveis fenômenos de nossa existência em um todo unitário; não fosse a força unificadora da memória, nossa consciência se estilhaçaria em tantos fragmentos quantos os segundos já vividos” (HERING apud MOURÃO JÚNIOR; FARIA, 2015, p.01).

Minha memória mais antiga de desenhar é de quando criança, por volta de uns sete anos, lembro de estar pintando uma barraquinha no Mercado Público de Abreu e Lima. Minha avó e eu sempre íamos lá comprar temperos e ervas. Ela tinha um conhecido de longa data que trabalhava lá, eu o conhecia como Senhor Malafaia, e ele me chamava de “filha de guaiamum” por conta do meu pai. Ele vendia arroz e pequenas coisas de mercado e na frente, a venda tinha sacos cheios de arroz que eu adorava enterrar minhas mãos. Logo ao lado dele, tinha uma venda de carnes secas e é de onde minha lembrança de pintar as madeiras do entorno vem. Não me lembro do vendedor ou de como ocorreu isso, só recordo de estar pintando com os dedos uma paisagem nas laterais da barraquinha e do vendedor falando para minha avó que eu tinha futuro no desenho, porque minha imaginação iria muito longe.

Desenho para mim era brincadeira, lembro que meu pai quando ia me visitar me levava para comprar presentes, recordo dele comprar massinha de modelar, lápis de cor, cadernos de desenho, giz de cera e tintas para eu pintar. Sempre achei muito interessante as cores, as formas e a textura dos materiais no papel, me deixava muito feliz. Até hoje, quando entro numa

papelaria e sinto os cheiros, essas lembranças me retornam à mente. Mas, minhas lembranças na infância com desenho são essas, o resto está perdido na minha cabeça ou em outras partes do meu corpo, com outras poucas lembranças boas da minha infância. Em outras partes do corpo porque as memórias atravessam os sentidos e são acionadas por disparadores e dispositivos que nos transportam para outros momentos em que vivenciamos experiências que foram significativas em nossa história.

Durante a adolescência voltei a ter interesse por desenho por conta de um amigo muito próximo que desenhava por hábito. Sempre o via desenhar muito bem e achava incrível a capacidade de colocar vida no papel, desenhar o que estava na sua mente ou na sua frente só com um lápis e uma borracha. Mas, mesmo com essa proximidade, não pensava em desenho ou em artes como uma profissão ou algo que gostaria que fosse meu futuro. Na verdade, não pensava em arte na minha vida, cresci pensando pouco sobre como seria o meu futuro, apenas via que tinha a necessidade de uma profissão para poder me sustentar e poder ter minhas coisas.

Lembro que quando entrei na graduação em Artes Visuais não tinha muita noção do que era o curso e como era a área de atuação. Tinha saído de uma primeira graduação não concluída em Publicidade e Propaganda e estava meio perdida sobre o que iria fazer como profissão. Recordo de não ter expectativas muito altas com o curso, mas mesmo assim, estava nervosa e ansiosa com a espera de desvendar um novo caminho a seguir.

Pensava que ia ser como as aulas de artes que tinha tido durante a escola no 1º ano do ensino médio. Recordo-me que o componente curricular me marcou não porque pensava em me tornar uma artista, ou desenhista, mas a sinceridade com que a professora lidou com os alunos me instigou a olhar com a mente mais aberta a realidade que estava no entorno e o mundo que vivia se transformando a todo instante.

Durante os primeiros anos do curso tive componentes curriculares práticos e teóricos, mas os que mais me marcaram foram os componentes práticos. Era mais interessante criar do que ler. E por gostar de criar inventei muitas coisas, uma parede inteira de imagens, algumas estão comigo e várias outras já foram perdidas ou se perderam no decorrer do caminho. Essas imagens me marcaram como pequenas partes de mim que foram parar em papéis e telas e que guardaram memórias de momentos vividos, sentimentos vivenciados dentro e fora do curso. Para poder falar sobre esse processo de criar e das memórias que existem em cada imagem, fiz uma curadoria para poder fazer uma divisão por sequência de períodos, do primeiro ano até o último ano em que produzi algo.

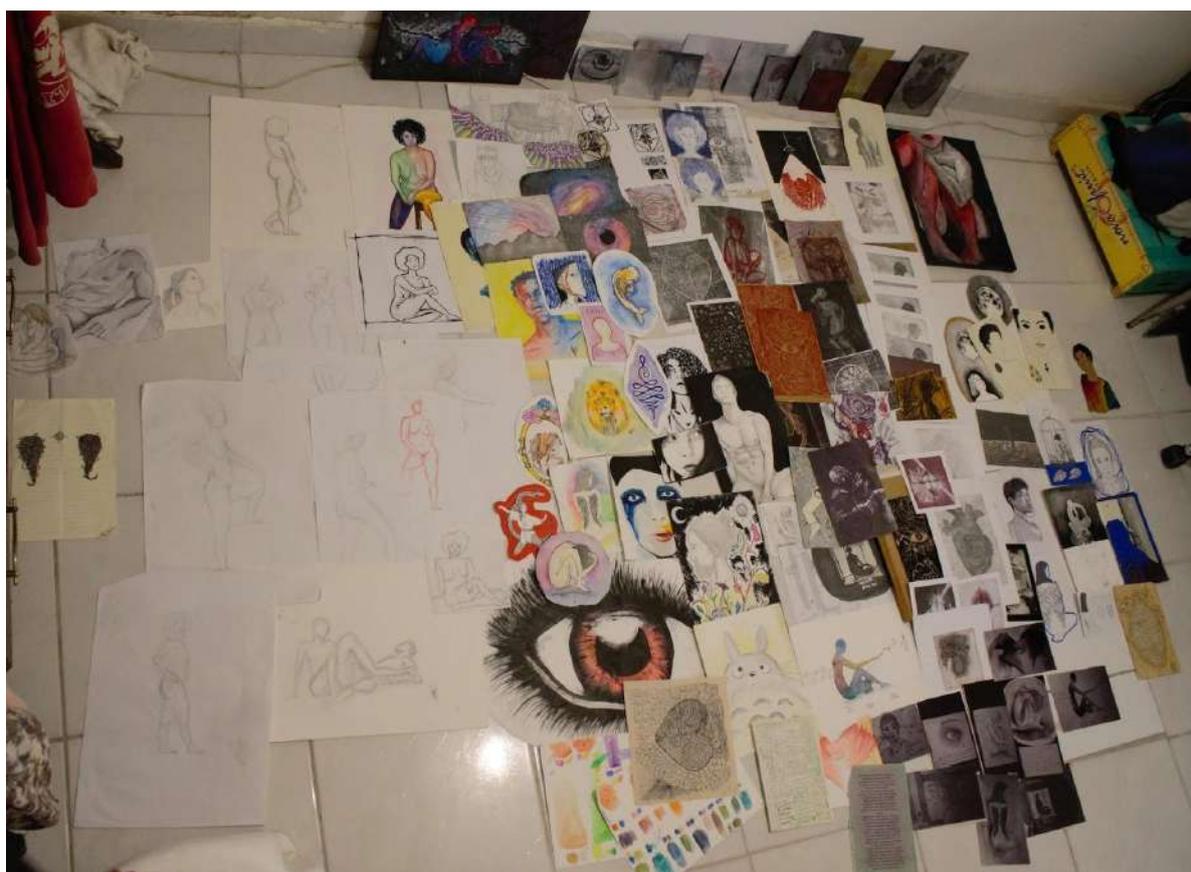


Imagem 1: Esboços, Desenhos, pinturas, gravuras do acervo pessoal da autora, 2021.

Nesse trabalho, o foco será direcionado às produções apenas dos componentes curriculares práticos, desenvolvidos nos laboratórios do curso. Assim, dividi as produções do primeiro ao último ano por ordem cronológica, primeiro o ano de 2016, ano que ingressei no curso. Dividido em dois períodos, o primeiro com Desenho 1 e Argila 1 e o segundo período com Desenho 2, Argila 2 e Pintura 1.

O segundo ano, 2017, onde tive aulas dos componentes curriculares de Gravura A, Pintura 2 e Fotografia e Arte durante o primeiro período, e Gravura B no segundo semestre do ano.

E 2018, onde apenas cursei no segundo semestre a prática no Laboratório de Gravura e em conjunto com o componente curricular de Pesquisa em Artes desenvolvi o início do processo de produção que iria ser a base para minha última produção em 2019 durante Tópicos em Arte 2, que tinha como tema Memória e Narrativa. Para poder falar sobre a minha produção, juntei-as por tema, desenho, pintura, argila, gravura, fotografia e arte, e memória e narrativa.



Imagem 2: espelho do mapa organizacional do trabalho, acervo da autora, 2021.

No próximo tópico, serão abordados os componentes curriculares de desenho 1 e 2. Nele vou abordar as minhas primeiras experiências com desenho artístico, como essas experiências me trouxeram tensão, mas ao mesmo tempo muitas descobertas. Descobertas sobre as possibilidades que a criação artística pode proporcionar.

2 - Desenho: tensão e descoberta

O início do curso foi com a primeira aula de desenho, nesse dia não tivemos prática, até porque como primeiro dia, nem materiais tínhamos, mas a primeira experiência com aula de desenho aconteceu alguns dias depois. Foi pedido pelo professor que fizéssemos quadrados apenas com linhas e que tivessem posições diferentes de perspectiva. Eu não tinha feito exercícios de desenho antes, o máximo que tinha feito na vida eram imagens bobas de fundo de cadernos e rabiscos nas laterais das páginas dos cadernos escolares.

O que mais me recordo dessa aula foi a sensação de competitividade que senti no espaço, eram pessoas tão diferentes umas das outras, umas já com experiência em desenho, outras que já possuíam uma prática bastante desenvolvida, uns com menos experiência igual a mim, insegura com o traço se ia ficar bonito ou não, e ansiosa com o que o professor ia dizer.

Recordo de me preocupar bastante com que meu desenho saísse reto, quase como se tivesse feito com uma régua. “[...] ao criarem sua obra, os artistas não competem uns com os outros, ou contra os outros. O confronto de cada um é consigo mesmo” (OSTROWER,1999, p.251-252). A autora trata sobre a pressão que colocamos em nós mesmos para alcançarmos uma expectativa criada em volta do ser artista e do fazer arte. Nas entrelinhas, essas discussões atravessam o curso, desembocam numa tensão que se forma em torno do que significa ser artista e como deve ser uma obra de arte e que deve ser desconstruída essa imagem de perfeição inalcançável.

Conforme as aulas de Desenho 1 iam acontecendo, ia aprendendo muito mais sobre desenho com os colegas de sala que já possuíam conhecimento sobre desenho, do que com o professor e o que ele tentava ensinar. Sua pedagogia me dificultava em alguns aspectos, primeiro por conta da forma

que eram trabalhadas as atividades em sala. Muitas vezes a explicação não era clara e uma atividade que iria necessitar de uma orientação mais aprofundada ficava complicada devido ao tempo de aula, que muitas vezes acabava por ser curto por conta de atrasos e pelo excesso de pessoas para atender durante a aula. Muitas vezes, também, me via dispersa na aula por conta da repetição de uma atividade já feita anteriormente.

Nessas primeiras experiências com desenho em sala, o professor iria apresentar o conhecimento sobre noções de perspectiva e volume, de como o objeto fica em luz e sombra e de suas formas de variação com a reflexão. Boa parte dos desenhos que fiz durante o período de Desenho 1 se perdeu, primeiro pelo fato de não gostar das coisas que desenhava, achava meus desenhos inferiores, sem técnica definida ou expressão própria e não via motivo para guardar depois de o professor já ter avaliado.

No componente curricular de Desenho 2 iniciamos os desenhos de observação de modelo vivo. Recordo que antes de termos as aulas com a presença de uma modelo apenas para desenho de observação, primeiro trabalhamos o traço e a percepção da imagem de referência através da atividade de desenhar o grupo. Éramos postos de frente ao nosso colega de sala e tínhamos pouco tempo para poder desenhar quem estava na frente, foram desenhos divertidos de serem feitos. Depois disso começamos a desenhar nossos colegas no mesmo sentido da atividade anterior, mas dessa vez era o desenho de corpo todo, era importante conseguir capturar a posição e as referências do corpo do qual estava como modelo.

Foram atividades interessantes que me instigaram bastante a desenhar fora de sala, comecei a ter o costume de desenhar pessoas no ônibus no caminho de ida e volta para a faculdade. Foi a partir desses momentos que comecei a entender qual era a sensação de olhar o desenho que fiz e perceber que consegui colocar um pouco do que estava vendo no papel. Boa parte dos desenhos que guardei são do componente curricular de Desenho 2, e que

me apeguei por motivo de sentir que tinha conseguido me encaixar num meio muito pequeno de pessoas que se sentem satisfeitas com aquilo que fazem, são imagens simples, mas que de alguma maneira me senti no papel.

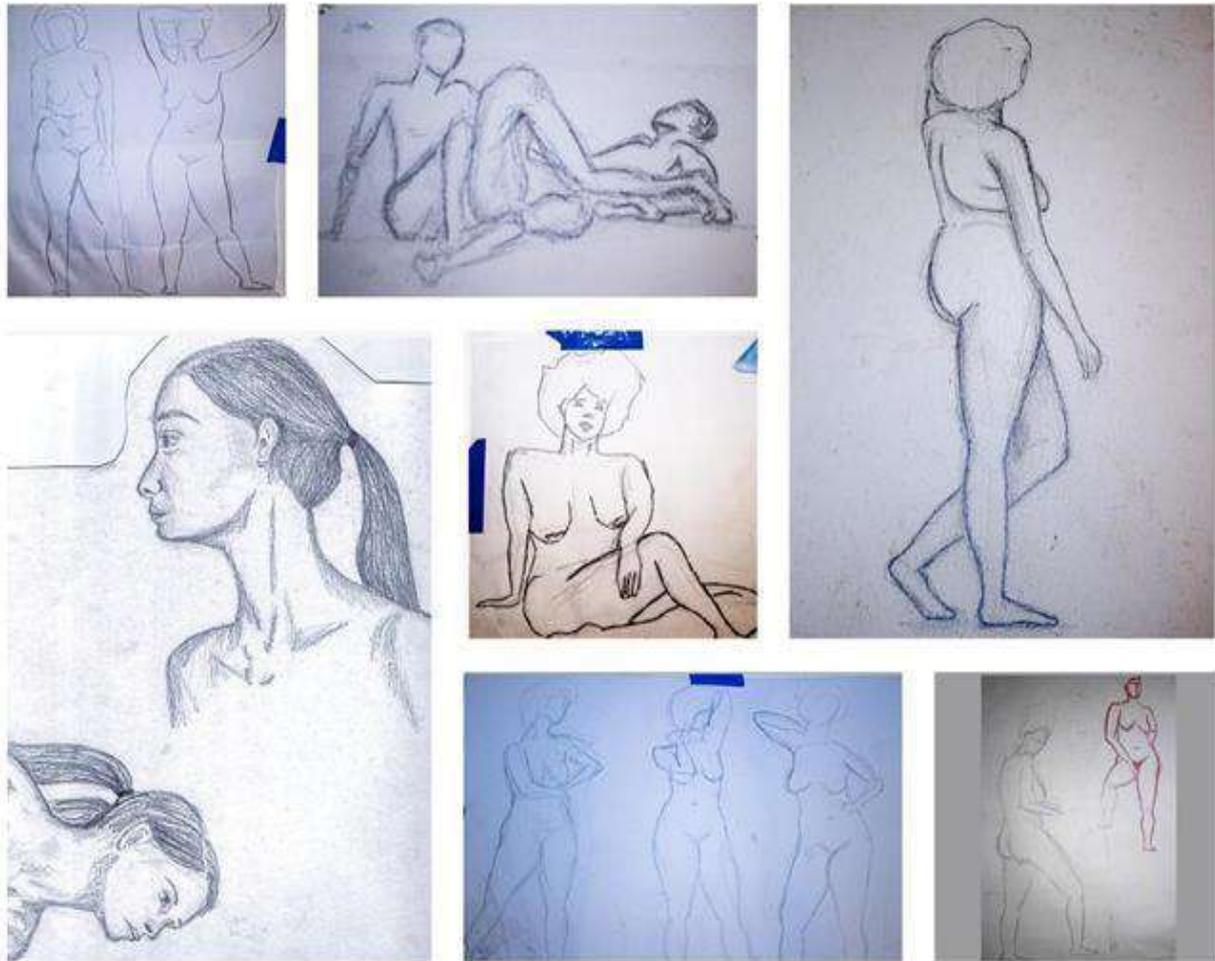


Imagem 3: Exercícios de Desenho de observação de modelo vivo. Acervo Pessoal. 2016

Como coloca a autora Ostrower (1987, p.9)

[...] o ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar", e complementa "o ser humano é um ser formador. Ele é capaz de estabelecer relacionamentos entre os múltiplos eventos que ocorrem ao redor e dentro dele. Relacionando os eventos, ele os configura em sua experiência do viver e lhes dá um significado.

O processo criador como coloca a autora é o ato de formar, a partir de vivências externas e internas, o novo que será inteiramente próprio, carregando consigo significados.

Na maioria das vezes fazia desenhos rápidos tanto de objeto quanto de pessoas, mas o rascunho ajudou a praticar percepção e firmeza no traço, quanto mais riscado e com mais quantidade de detalhes, mais bem formada era a figura. O exercício consistia em pouco tempo, tentar esboçar o que se tinha de referência na sua frente, me ajudando bastante a ter menos preocupação e a me sentir mais livre durante o processo. Eu não tinha como ficar presa num traço “certinho” e reto. Pegar a forma e os detalhes que fazem se assemelhar ao objeto era o mais importante. São esses desenhos que mais me marcaram, tanto pelo fato de que, pela primeira vez, estava me vendo como uma desenhista, como por perceber que era possível desenhar. Desse momento em diante entendi que “talento nato” não é uma verdade absoluta, todos têm o potencial criativo e sensível, é uma coisa inata do ser humano, todos somos seres potentes para a criação. Como Ostrower (1987, p.11) afirma em ser *conscientesensível-cultural*:

O homem será um ser consciente e sensível em qualquer contexto cultural. Quer dizer, a consciência e a sensibilidade das pessoas fazem parte de sua herança biológica, são qualidades comportamentais inatas, ao passo que a cultura representa o desenvolvimento social do homem; configura as formas de convívio entre as pessoas.

Através da minha experiência com desenho, pude olhar e perceber que todos os seres tem a capacidade de criar dentro de si, e que através de vivências e assimilações de experiências o ser constrói suas habilidades. É preciso que se reflita que tudo em nossa vida atravessa processos de aprendizagem que exigem muitos treinos, muitas tentativas, muitos exercícios, acertos e erros para que se adquira o conhecimento para usar a habilidade que se queira aprender e que isso é inerente do ser humano,

vivemos aprendendo para poder viver. Isso faz parte dos nossos processos de adquirir conhecimentos e assimilar as informações tanto internas quanto externas, isso não é diferente no campo da Arte.

Os desenhos de modelo vivo foram os que me senti mais livre, eu tinha asas e voava. Não existia luz, sombra, cores, só a linha que contornava a forma e fazia o corpo existir no papel. Rascunhos se tornaram minha parte preferida do fazer o desenho, mesmo que não se possa ver o resultado, com planos, cores, luzes e sombras, o rascunho se tornou para mim o puro, o cru do desenho, o início de caminhos que a imagem pode tomar e seguir. São caminhos amplos e muito atrativos. O rascunho permite não fechar uma ideia, ele permite a forma não ter uma única identidade, pode ser qualquer um e, em simultâneo, ninguém. Essa imagem é uma mistura de exercícios realizados em componentes curriculares distintos, o desenho foi da aula de modelo vivo e a pintura da aula de pintura 1.



Imagem 4: atividade de Pintura1, mistura de técnicas. Acervo pessoal. 2016

Os componentes curriculares de desenho 1 e 2, e pintura 1 foram no primeiro período do curso de Artes Visuais. Era normal misturar atividades entre as disciplinas, desenhos que fiz foram usados para pintura. No tópico 3 vou abordar experiências vivenciadas com pintura e a busca para entender questões internas minhas que se desenvolveram quando estava frequentando os dois componentes curriculares.

3- Pintura - Quem eu sou

No componente curricular de Pintura 1, recordo que foram aulas que me frustraram muito no início do curso. Eram bem entediadas e corriqueiras para mim. Lembro que poucas vezes tivemos alguma atividade passada em sala ou uma aula preparada com a instrução de alguma técnica específica como conhecer sobre teoria das cores e atividade desenvolvida sobre. Senti falta de ter referências sobre pintura, estudo de caso sobre pinturas e desenvolvimento de técnicas durante os tempos, explicações em sala, normalmente, só conversávamos sem ter um foco.

Na ementa curricular de pintura 1, explica que na disciplina são ensinadas e praticadas as técnicas de pintura aguada, tanto com a utilização de aquarelas quanto em nanquim. Lembro que as práticas das aulas eram para produzir alguma pintura em toda aula, o que me incomodava por sempre ter que só apenas produzir algo, não tinha práticas de técnicas específicas ou o ensinamento de alguma forma de pintura. Como tinha a mesma rotina de aulas e de atividade, as pinturas que produzi durante as aulas eram a partir de referências que buscava na internet e que me inspiravam a reproduzir no momento da aula.

Para Ostrower inspiração não é algo que venha aleatoriamente e resulte em um formar criativo, criatividade nasce de experiência e momentos anteriores e resulta no que no final poderá ser o que se torna o processo criativo. "Podemos entender todo o fazer do homem como sendo inspirado

se o qualificamos pelo potencial criador natural, pela inata capacidade de formar e intuir, por sua espontânea compreensão das coisas". (OSTROWER,1987, p.73). Mesmo que para mim as aulas tenham sido de certa forma pouco produtivas, as vivências e os momentos em que trabalhava em sala e no reproduzir dessas imagens foram importantes para obter memória motora e vivências que se tornaram significativas na minha história no curso.

Parte do que aprendi de pintura com aquarela e nanquim foram em vídeo aulas na internet e de ver colegas de sala que possuíam experiência em pintura com esses materiais. Apenas tive base de conhecimento sobre técnicas de pintura algum tempo depois quando ganhei um livro sobre técnicas de pintura artística da Publifolha. É um guia que ensina cada passo para produção de obras em aquarela, acrílica e óleo. Conheci categorias de materiais, técnicas para iniciantes em pintura com exercício de reproduzir o mesmo tom, como referenciar uma imagem do real para o papel através das linhas guias.

Gosto de usar aquarela e nanquim, de misturar as técnicas e os materiais para produzir algo, mas demorei a retomar a ter hábito de pintar depois dessa primeira experiência com a disciplina. Apenas depois de algum tempo, em 2017, é que retornei o uso desses materiais para desenho, meu foco anteriormente estava na produção em outro componente curricular que vou tratar mais à frente. Como não tinha experimentado diferentes categorias de estéticas de pintura e desenho, minha produção em pintura 1 foram imagens das quais me sentia segura em explorar, são desenhos e pinturas direcionadas para o figurativo, animais e poucas paisagens.



Imagem 5: Atividades de Pintura 1, Aquarelas e Nanquins. Acervo pessoal. 2017

No ano de 2017 percebi que estava descobrindo quem eu sou, passei boa parte da infância e adolescência vivenciando pouco da vida, tinha medo de viver, na verdade. Foi importante perceber que nesse momento eu estava com o controle da minha vida, no sentido de que era agora responsável por mim mesma e, sendo assim, deveria olhar um pouco mais para mim mesma e enfrentar as situações do cotidiano. E essas novas percepções de si reverberaram também no que eu fazia na faculdade.

Pintura 2 é o componente curricular que tem como foco a compreensão da pintura com acrílica e óleo. Recordo que durante esse componente não conseguimos trabalhar com tinta à óleo, apenas com acrílica que é um material desafiador, pois, por sua rápida secagem e pigmentação mais forte, as produções são bem diferentes do que as aguadas que foram feitas em pintura 1. É possível ser feita a técnica de aguada com acrílica, mas a

forma de uso do material foi mais interessante do que aguada. Era quase como se voltasse a apenas trabalhar com rascunhos. Por a tinta ser de secagem rápida as imagens que produzi são mais chapadas, com pinceladas mais fortes e marcadas. Era interessante construir o rascunho na tela e ir adicionando cores e vendo o que a pintura se tornava.

Boa parte da produção está na minha memória, tive que vendê-las, mas as que ficaram me fazem lembrar as sensações que tive durante o momento que pinte. Candau (2012) ajuda a entender que a memória é acima de tudo uma reconstrução continuamente atualizada do passado, mais do que uma reconstituição fiel dele. Nesse sentido, as sensações que tive durante o processo de produção me fazem pensar que o passado e o presente estão continuamente entrelaçados e que tudo aquilo que é pode ser revivido ou rememorado são fragmentos constantes de algo que ainda vive a partir de lembranças e memórias. Para mim a maior diferença entre a produção em aguada para a acrílica é o tempo.

Na aquarela se tem mais tempo para produzir, se faz a pintura com mais paciência e atenção aos mínimos detalhes. Em acrílica é mais intenso, é como a sensação de adrenalina no corpo, ficava eufórica por ver a pintura finalizada. Enquanto na aquarela e nanquim se tem como dar uma pausa no desenho e retornar depois, em pintura com acrílica meu processo de desenho e pintura difere. Imagino a imagem e faço um rascunho rápido no papel ou na própria tela e a partir daí começo a pintar direto. Por isso que as pinturas acabam percorrendo caminhos diferentes além do figurativo que usava em aguadas, comecei a utilizar também diferentes categorias de materiais e técnicas para compor a pintura.

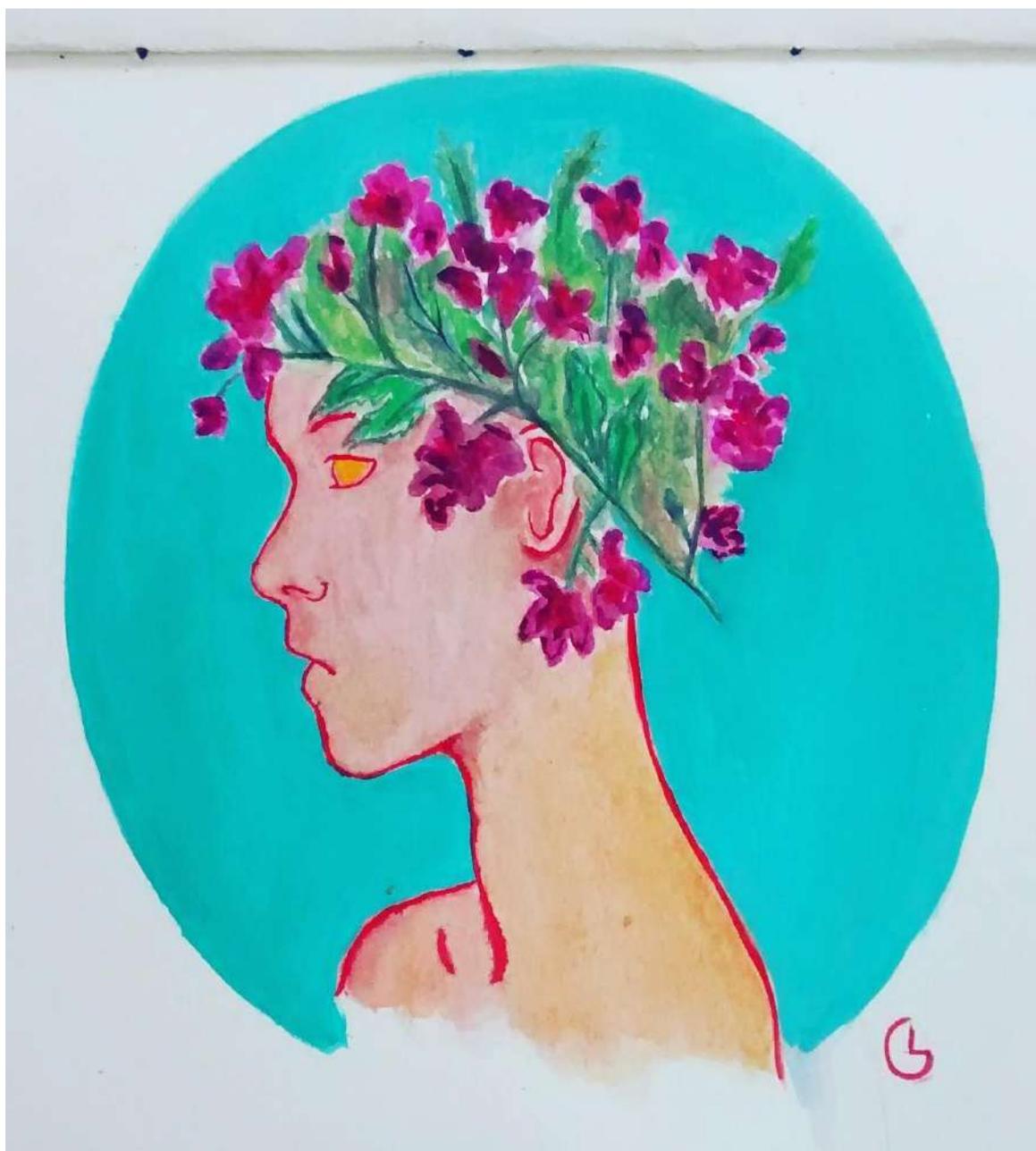


Imagem 6: Atividade de Pintura 2, mistura de técnicas. Acervo pessoal. 2017.

No tópico 4 vou tratar sobre minhas experiências durante o componente curricular de Argila, o oposto de pintura e desenho, no sentido da dimensionalidade, pois os primeiros são bidimensionais e o terceiro é, primordialmente, tridimensional. Comecei a ter uma nova e diferente vivência artística e didática em comparação aos componentes curriculares práticos anteriores que havia estudado. Também foi o começo de novas

experiências na vida para mim, e esses momentos de transformação deram início a entender como é a vida adulta.



Imagem 7: Atividade de Pintura 2, mistura de técnicas. Acervo pessoal. 2017.

4- Argila – Começo da vida adulta

Em Argila 1, foi interessante por conta da diferença da técnica que estava aprendendo. Enquanto em Desenho 1 só usava o desenho em primeiro plano 2D, em Argila a forma se transformava para ser palpável. Aprendi que amo fazer trabalhos manuais, que utilizem o corpo para fazer as produções. Foi assim em Argila, como também em Gravura e em encadernação que acabei aprendendo fora da universidade. Lembro que

amava ir à aula, era ótimo chegar, arrumar os materiais que ia usar, colocar um fone com música e apenas me concentrar no que ia fazer.

Minha produção em Argila muitas vezes não foi desenhada e planejada, foram feitas do que imaginava. Acabou sendo bem diferente do que experimentei em desenho, onde tinha que produzir o que estava na minha frente no papel. Em argila tinha que produzir o que estava na minha mente.

Dialogando sobre imaginação Ostrower (1987, p. 32) destaca que: “o imaginar seria um pensar específico sobre um fazer concreto” e completa, “o pensar só poderá tornar-se imaginativo através da concretização de uma matéria, sem o que não passaria de um divagar descompromissado, sem rumo e sem finalidade”. Em Argila também se utiliza técnicas de desenho como proporção real para se modelar um rosto, por exemplo, mas a liberdade que ela dispõe nas questões de volumes, sulcos, texturas e cores me proporcionaram a experiência de produzir peças que nunca imaginaria que criaria.

As aulas eram sempre bem preparadas pela professora e, em geral, seguiam uma rotina. Nas primeiras aulas era apresentado o assunto do dia, tinha a demonstração da técnica que iríamos aprender e depois a produção de algumas peças que trabalhassem a técnica passada. Éramos livres para fazer a modelagem da peça do jeito que queríamos, se necessário, tínhamos uma orientação de qual melhor forma para construir as peças e também podíamos construir mais de uma peça.

Logo após termos aprendido sobre as técnicas, as atividades que se seguiam em sala eram apenas o foco na produção da peça final (ou peças), era essa parte das aulas que eu mais gostava. Estar no laboratório e apenas manter o foco no que estava sendo construído, as experimentações e a curiosidade de tentar fazer da forma que imaginava, era mágico.

No componente curricular de Argila 2 dei continuidade à produção, como aprendemos a fazer peças que vão ao forno, as que possuo hoje em dia são as que queimei nesse componente curricular. Minha experiência em argila também teve bastante foco porque fui monitora no componente, a partir disso pude ter uma vivência como suporte em sala de aula, a desenvolver as práticas de atividades e o ensino das técnicas que já havia aprendido.

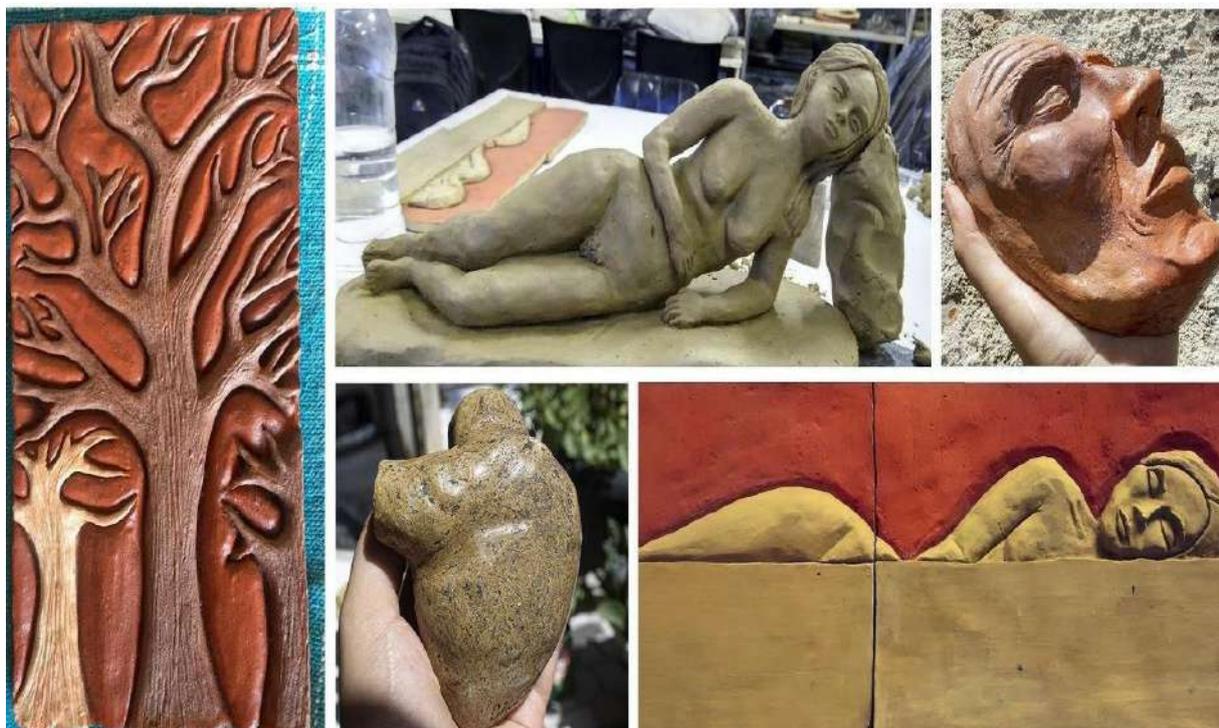


Imagem 8: Peças em argila. Acervo pessoal, 2018.

O próximo tópico tratará sobre a experiência vivenciada no componente curricular de Gravura A e B. Nesse tópico vou abordar as experiências diferentes que me proporcionaram a experimentação de outros estilos e formas de produção criativa e me marcaram positivamente.

5 - Gravura A e B – Criar representa uma intensificação do viver

Os períodos em que ocorreram os componentes curriculares de Gravura A e B, foram os momentos em que houve grandes mudanças na minha vida. Foram momentos complicados e que me fizeram tanto ter um novo olhar sobre meu passado para buscar entender o que me tornei no presente, quanto olhar para o futuro com apreensão e ansiedade. Esses pensamentos e sensações mudaram a forma com que me expesso nas produções.

Segundo Ostrower (1987, p. 26):

o ato criativo é vinculado a uma série de ordenações e compromissos internos e externos”, ou seja, “todo o fazer do indivíduo refletirá no seu ordenar íntimo. O que ele faça e comunique, corresponderá a um modo particular de ser que não existia antes, e nem existirá outro idêntico.

Essa fala sobre o ato de criação explica uma análise sobre como antes minhas produções tinham mais cores e para mim não tinham tanta significação, como passou a ter, por decorrer dessas mudanças externas, também refletem mudanças internas.

Naquele período, explorava o processo criador de reutilizar desenhos que havia feito em Desenho 2 e imagens que tinha rabiscado no caderno. Desse modo, consegui explorar mais as técnicas que estava aprendendo do que me preocupar com a estética do que desenhava. Esse desprendimento me fez explorar estilos de desenho que não tinha gostado antes e que melhor se encaixaram para mim na gravura. Eram desenhos com menos foco em volume e precisão de proporção, símbolos que criei, e desenhos com aparência mais surrealista.

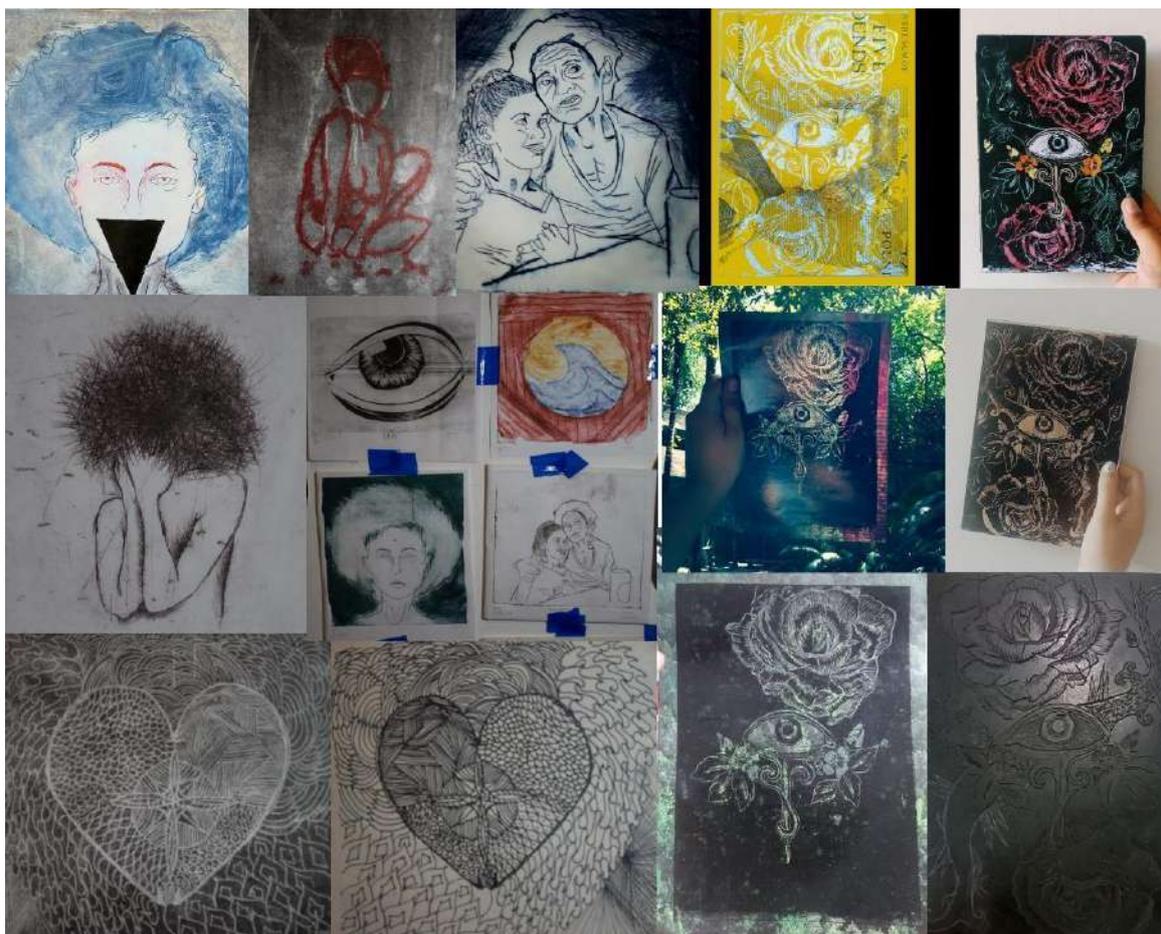


Imagem 9: Impressões em Gravura A. Acervo pessoal, 2017.

Em gravura A, os processos de aprendizado foram sobre as técnicas de monotipias e gravuras em acrílica. São técnicas que aprendi que podem ser adaptadas para, possivelmente, serem usadas em sala de aula em escola. Gravura B, foi quando aprendi o processo de fazer matrizes em linóleo, ponta seca e metal. Foram técnicas que gostei de explorar nos processos de criação em gravura, pois, foi onde me senti mais confortável experimentando e me expressando de formas visuais diferentes.

Compreendemos, na criação, que a ulterior finalidade de nosso fazer seja poder ampliar em nós a experiência de vitalidade. Criar não representa um relaxamento ou esvaziamento pessoal, nem uma substituição imaginativa da realidade; criar representa uma intensificação do viver, um vivenciar-se no fazer; e, em vez de substituir a realidade, é a

realidade; é uma realidade nova que adquire dimensões novas pelo fato de nos articularmos, em nós e perante nós mesmos, em níveis de consciência mais elevados e mais complexos. Somos, nós, a realidade nova. Daí, o sentimento do essencial e necessário criar, o sentimento de um crescimento interior, em que nós ampliamos em nossa abertura para a vida (Ostrower, 1987, p.28).

Esta fala de Ostrower (1987) expressa como me senti no processo de criação que se iniciou durante o componente curricular de Gravura B e se estendeu durante os componentes curriculares de Laboratório de Gravura, Pesquisa em Artes e Tópicos em artes 2 que foi sobre memória e narrativa.

No momento em que estava no laboratório, além de criar imagens também criava novas realidades, eu me distanciava mentalmente da realidade em que estava e me transportava para um pensamento ou ideia. Nesses mundos meus pensamentos se tornavam universos e eu podia me expressar com total liberdade e intensidade.

Logo após a Gravura B, comecei o componente curricular de Laboratório de Gravura. Nesse componente temos a liberdade de criação a partir do que já foi feito em gravura A e B, foi um momento em que o foco estava na liberdade de apenas experimentar a utilização das técnicas aprendidas e produzir o que faria sentido para mim. Durante esse período o acesso ao laboratório era liberado e boa parte das minhas tardes e até noites foram produzindo gravuras de diversas formas diferentes, busquei fazer impressões em diferentes papéis, com diferentes texturas e muitas das impressões que fiz foram de gravuras em cima de imagens já feitas, como uma colagem onde as imagens de fundo conversavam com a impressão em gravura em cima. Fiz muitas produções de gravuras que se tornaram capas de cadernos que produzia e que mais tarde as vendi.



Imagem 10: Impressões em Gravura B e Laboratório em Gravura. Acervo pessoal, 2018.

No tópico seguinte o foco estará no componente curricular de Fotografia e Artes, que visa mais o aprendizado e estudo teórico, do que o prático. Mas, que dependendo da metodologia, pode ser aplicado com uma produção artística como forma de avaliação final, irei tratar sobre o processo criativo de revisitar produções já feitas com a perspectiva de um novo olhar sobre o que já tinha produzido.

6- Fotografia e Arte – Novo olhar

Fotografia e Arte foi um componente curricular que envolvia muito mais aulas teóricas com discussões em sala do que prática de fotografia. Lembro que as aulas eram iniciadas com a apresentação de uma temática. As

discussões podiam seguir por caminhos diversos, tanto no primeiro tema quanto extrapolar assuntos diversos. Era difícil acompanhar as falas colocadas em algumas ocasiões, mesmo assim foi um componente curricular que me trouxe conhecimentos de áreas diversas e entendimentos sobre assuntos dos quais não tinha pensado em discutir antes.

A atividade final do componente foi a produção de um portfólio, era de livre escolha tanto a temática quanto a forma de produzir as imagens. De início fiquei com muita dúvida sobre qual assunto ou o que iria produzir de fotografia para apresentar para a última atividade. Como agora, minha resposta foi revisitar as imagens que já tinha feito, produções que tinha feito durante o componente de pintura 1 e 2 e um caderno que durante o período era meu caderno de anotações da faculdade, mas que mais utilizava para anotações de pensamentos próprios do que anotações acadêmicas.

Na produção das imagens para essa atividade, busquei ter um olhar nas imagens, pensando mais no oposto do que o que elas passavam, enlacei essas imagens com recorte de frases de textos que tinha de livros em casa e editei as imagens para que todas ficassem com as mesmas cores. Através disso quis ressignificar a mensagem que passava. Era quase como um diário em que as palavras em conjunto com as imagens contassem uma história que antes apenas eu conseguia ler.

Meu trabalho está baseado na ideia de ressignificar, que tem por intuito apresentar uma nova perspectiva a cima de algo já visto ou escrito. Uma maneira diferente de ver o mundo.

Tive dúvidas quando ao que iria me basear para fazer as fotos, porque muitas vezes me vi dentro do curso apenas reproduzindo coisas que já foram mostradas ou vistas antes. Nunca parei para pensar que através do que eu aprendi em sala, poderia refletir sobre eu mesma.

Então, neste trabalho fiz isso. Parei para refletir sobre o real significado por trás do que desenho, o sentido verdadeiro ao qual eu quis desenhá-lo aqui. Me vi revivendo, pensando e refletindo um pouco do que fiz e do que vi. Perceber que nunca represento o que sinto por palavras, que o que desenho tem um sentido maior do que apenas a imagem que é vista de primeira.

Percebi o quanto profundo é meu pedido por algo que fizesse perceber o que sinto e pelo o que passo ou passei. Assim, busquei maneiras que colocam um pouco daquilo que me representa em imagem e palavra. Não um todo apenas o que é possível deixar transparecer.

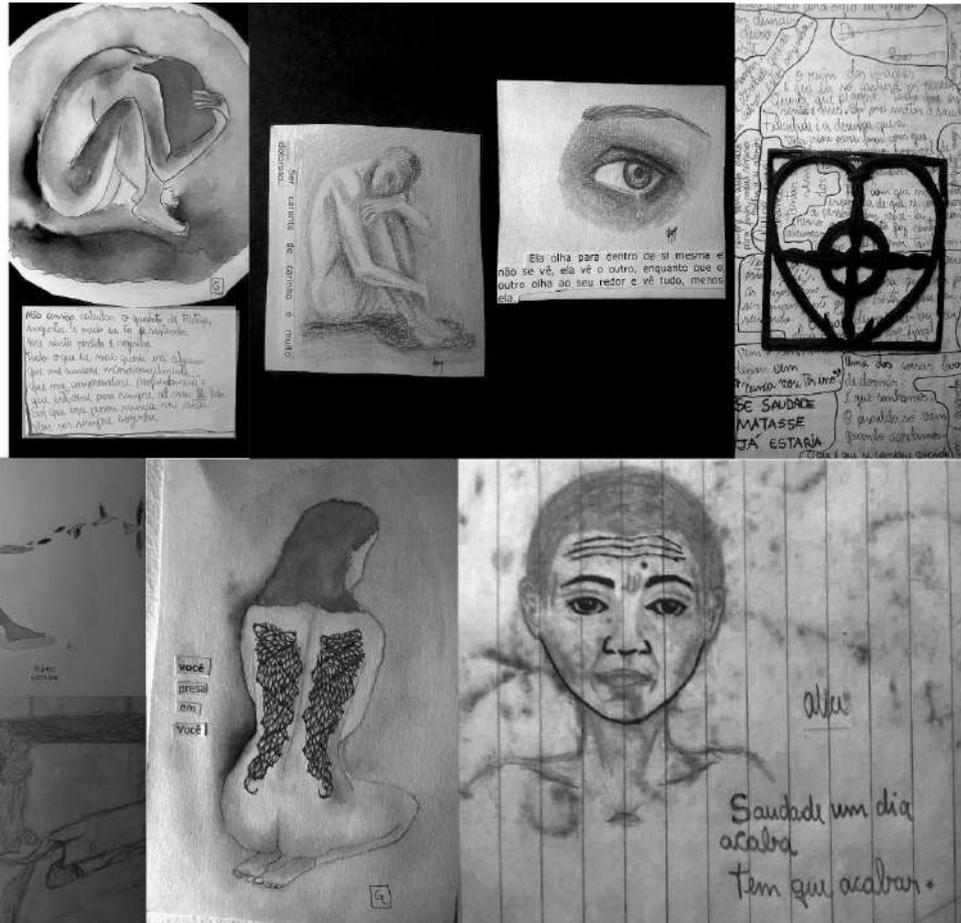


Imagem 11: Portfólio de Fotografia e Arte. Acervo pessoal, 2017

Na sequência, vou abordar como se deu o processo criativo de construção do projeto de pesquisa durante o componente curricular de memória e narrativa e pesquisa em artes. Irei tratar como os dois componentes em conjunto me proporcionaram a descoberta de maneiras de materializar memórias, sentimentos e sensações através de um processo de pesquisa e análise mais profundas sobre meu processo de criação.

7- Memória e Narrativa

O componente curricular de memória e narrativa se deu por um processo que se iniciou em pesquisa em artes e se desenvolveu na sequência. Em Pesquisa em arte, era trabalhado o processo de entender como inicia o desenvolvimento de uma pesquisa voltada para o campo de artes, o propósito principal era entender como fazer um projeto e como desenvolver esse projeto, de onde partir, quais são as metodologias etc.

Durante o primeiro componente, em Pesquisa em arte, onde começou o processo de investigar e produzir a partir da pesquisa, meu projeto se modificou bastante. No início meu interesse de pesquisa foi o questionamento de uma falta de formação para discentes que visasse a procura por entendimento de que, em diversas situações, em diferentes momentos escolares, alunos tendem a ser taxados como "alunos problema".

Não vivemos em um mundo que socialmente acolhe a todos e que muitas vezes esses sujeitos são expostos a vivências que interferem na sua interação social, isso se dá por motivos variados e muitas vezes as pessoas que têm que conviver com esses sujeitos, taxados de "problema" em sala, preferem se afastar ao invés de acolher e dar o suporte necessário para haver alguma forma de compreender a trajetória e a vivência desse sujeito.

Muitas vezes, profissionais da educação têm que lidar com sujeitos assim em sala e na maioria das vezes a situação se repete, é difícil manter uma relação de comunicação harmoniosa em sala. Segundo uma pesquisa da Organização Mundial de Saúde (2016), cerca de um em cada cinco adolescentes enfrentam problemas de saúde mental, e a maior parte não é diagnosticada ou tratada. Na escola, problemas de saúde mental podem piorar o desempenho e ampliar a evasão escolar. Por ser um desses sujeitos e ter tido a experiência em sala, são poucos os professores que percebem

e, menos ainda, são os que se motivam a fazer algo para ajudar o desenvolvimento da criança ou do adolescente.

Durante a pesquisa, um dos temas principais para falar sobre problemas de desenvolvimento de interação social na escola era falar sobre traumas, entender como se ocorriam os traumas e como interferiam no desenvolvimento social e psicológico na infância e adolescência. Pesquisar sobre traumas me instigou a falar sobre meus traumas. Foi muito difícil para mim expressar por palavras, me fazer ser entendida e compreendida.

Por isso, produzi imagens que representassem partes importantes de mim que, até então, viviam comigo no meu consciente e que ainda não tinham ido à superfície. Busquei formas de tentar representá-las. Primeiro através de gravuras, pinturas e desenho, mas a forma que mais me inspirou a fazer era o desenho digital. Minhas produções passaram por diversas mudanças desde o início do curso, seja por estilo ou forma de fazer, mas tudo o que produzi serviu para chegar no momento de elaboração dessas imagens.

Falar sobre traumas e minhas lembranças sempre foram e vai ser um pouco doloroso, mas é uma coisa que preciso enfrentar para poder seguir. Quando pensei na produção das imagens para o componente curricular de memória e narrativa, tinha em mente de que em cada imagem iria ter uma memória evocada.

Segundo Canton (2009), artistas utilizam a memória como um lugar de construção de resiliência, de demarcações de individualidades e também território de recriação e reordenamento da existência. Pensei que utilizando da materialização das memórias que tinha, conseguiria externalizar sentimentos profundos que estavam entrelaçados com elas. Mas, meu processo de materializar memória teve início antes mesmo de pensar nisso. Durante o processo de reunir todas as imagens que produzi durante o curso, analisar as imagens, perceber cada diferente processo de criação e escrever

sobre as memórias que consigo evocar a partir de cada imagem, percebi que materializar memória foi algo constante que fiz mesmo que não tivesse a intencionalidade.

Todas as experiências que tive de produção de desenhos, pinturas, gravuras e esculturas foram, de certa forma, materialização de pensamentos, ideias e memórias. Mesmo que não tivesse plena ciência sobre isso no momento ou que tivesse idealizado outra coisa durante o fazer, no fim todas se tornaram parte de uma grande rede de lembranças e de memória que não só contaram histórias sobre o momento que as fiz, como também contaram sobre meu passado e experiências que vivenciei.

Segundo Einstein (1955) a diferença entre passado, presente e futuro é só uma ilusão persistente , a maneira como vemos o tempo é uma ilusão, que não ocorre de maneira linear, que passado e presente, na verdade não tem diferença, esses momentos estão acontecendo agora, eles sempre estarão acontecendo.



Imagem 12: Portfólio de Fotografia e Arte. Acervo pessoal, 2019

8- Considerações Finais

Revisitando as produções que foram feitas no decorrer desses últimos quatro anos percebi várias coisas diferentes. Primeiro que minha produção é muito grande, fiz muitos desenhos, pinturas, gravuras e rascunhos durante a faculdade, principalmente no início, mas que por insegurança própria não dei importância ao que fiz. Como havia relatado no começo do texto, boa parte das produções ou foram jogadas fora, ou doadas, ou vendidas. As que restaram guardei com pouco cuidado e importância, vejo agora que a aprovação que buscava no início do curso sobre o que tinha feito de desenho, tinha que vir de mim mesma. Meu pensamento sobre valorização do fazer artístico mudou, se é necessário viver a partir do que

você produz, então, a valorização do seu trabalho começa em você, pelas horas em que trabalhou, pelo empenho que se colocou ao fazer uma produção. Esse aspecto da formação pessoal também atravessa a importância da vivência no âmbito acadêmico que contribui não só para uma formação artística e profissional, mas, sobretudo, humana.

Percebi que meu traço e estilo de desenho é muito mutável, transito em diferentes estilos e técnicas. Tenho minhas técnicas preferidas, mas que gosto de experimentar diferentes estilos sempre e que consigo me sentir bem em produzir e experimentar diferentes fazeres artísticos. No decorrer das diferentes disciplinas minhas produções variavam de tema, meu objetivo era apenas criar. Criar imagens é minha forma de me comunicar, crio quando estou com muitos pensamentos passando em mente, crio quando vejo algo que me inspira, e quando não quero também. Imagem é uma forma de comunicação para mim, palavras sempre vão ser um obstáculo que vou ter que enfrentar, mas que encontro caminhos para conseguir alcançar meu objetivo de transmitir alguma mensagem.

Durante o curso tive diferentes aulas com diferentes professores, cada um com sua forma e práticas didáticas. Como aluna tive diferentes reações a diferentes formas de metodologia, enquanto em algumas me via de frente a uma parede, em outras aprendia a contornar os obstáculos para conseguir seguir. Aprendi que observar é importante e que ouvir é de igual importância, enquanto professora em formação, vejo que no espaço de aprendizado os professores e a didática são de muita importância para a aprendizagem e que os mesmos também estão num espaço de aprendizagem em conjunto com os alunos. Visualizei esse espaço em componentes tanto teóricos quanto práticos, e que em artes é importante que esse lugar esteja aberto para uma criação conjunta.

Por fim, agora percebo que minhas produções são parte de mim. Pequenos estilhaços espalhados de diferentes formas, mais que, em conjunto, fazem parte de memórias e sensações que coloquei em diferentes formatos, seja nos riscos do lápis no papel, na pincelada de aquarela, ou na forma que fiz os riscos numa gravura. Todos esses fragmentos contam para mim uma história com início, meio e fim.

Referências

CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.

CANTON, Katia. **Tempo e Memória**. 1º Edição. São Paulo. Editora WMF Martins Fontes. 2009.

MOURÃO JÚNIOR, Carlos Alberto; FARIA, Nicole Costa. Memory. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, v. 28, n. 4, p. 780-788, 2015. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-79722015000400017&script=sci_abstract&tlng=es Acesso em 26.01.2021.

OMS. **Saúde Mental dos Adolescentes** — OPAS/OMS | Organização PanAmericana Da Saúde. Paho.org, 2016. Disponível em: <https://www.paho.org/pt/topicos/saude-mental-dos-adolescentes>. Acesso em 17.02.2021.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 19ª Edição. Petrópolis. Editora Vozes, 1987.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. 3.ª Edição. Rio de Janeiro. Editora Campus, 1999.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Aluna: Ana Flávia da Fonte Netto de Mendonça

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Betânia e Silva

Sonhos trans(bordados): pesquisa, feitura e reverberações
Sueños trans(bordados): investigación, realización y reverberaciones
Rêves (trans)brodés: recherche, fabrication et réverbérations
Trans(embroidered) dreams: research, making and reverberations

Resumo

O presente artigo tem como objetivo refletir sobre o processo criativo da obra “Sonhos trans(bordados)”, elaborada entre os anos de 2020 e 2021, durante a pandemia da COVID-19. Através da narrativa autobiográfica e da metodologia a/r/tográfica, a autora relata e divaga sobre a pesquisa, a criação artística e as reverberações educativas do seu trabalho, com a intenção de fomentar, em sua comunidade, a ideia de preservação da memória dos sonhos. O bordado livre é a técnica escolhida para este “trabalho de aranha” de construção de redes e, também, para o desafio das representações imagéticas, emaranhando texto, arte têxtil, sonhos e utopias.

Palavras-chaves: Processo criativo. Memória. Sonhos.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre el proceso creativo de la obra “Sueños trans(bordados)”, realizada entre 2020 y 2021, durante la pandemia del COVID-19. A través de la narrativa autobiográfica y de la metodología a/r/tográfica, la autora relata y divaga sobre la investigación, la creación artística y las reverberaciones educativas de su obra, con la intención de fomentar, en su comunidad, la idea de preservación de la memoria de los sueños. El bordado libre es la técnica elegida para este “trabajo de araña” de construcción de redes y, también, para el desafío de representaciones de imágenes, enredando textos, arte têxtil, sueños y utopias.

Palabras clave: Proceso creativo. Memoria. Sueños.

Résumé

Cet article est une réflexion sur le processus créatif de l'œuvre "Rêves (trans)brodés", créée pendant la période de pandémie de COVID-19 en 2020 et 2021. À l'aide d'un récit autobiographique selon la méthode "A/R/Tography", l'autrice raconte et digresse au sujet de la recherche, la création artistique, et le volet éducatif de son travail, avec la volonté d'initier un plan de conservation du souvenir des rêves au sein de sa communauté. Le "livre brodé" est la technique choisie pour ce "travail d'araignée" de tissage d'un réseau, ainsi que pour ce défi d'une représentation imagée située à la croisée de l'écrit, de la couture, des rêves et des utopies.

Mots-clés: Processus créatif. Mémoire. Rêves.

Summary

This article aims to reflect the creative process of the artwork "Trans(embroideries) dreams", created during the COVID-19 pandemic between 2020 and 2021. Through autobiographical narrative and a/r/tographic methodology, the author narrates and digresses about research, artistic creation and the educational reverberations of her artwork to foster the idea of preserving the memory of dreams in her community. Free embroidery was the technique chosen for this "spider work" of building networks and also for the challenge of imagery representations, tangling text, textile art, dreams and utopias.

Keywords: Creative process. Memory. Dreams.

O desejo de escrever este artigo surgiu durante uma aula da disciplina de Fotografia e Corpo, quando propus aos alunos um exercício prático com a temática “autorretrato e quarentena” e decidi, também, colocar o meu corpo naquele desafio de produção poética. Era o semestre complementar 2020.3 dos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), estávamos no segundo semestre de 2020 e, observando os resultados do meu ensaio fotográfico, percebi o quanto o ato de dormir estava ocupando um papel central nos meus dias.

Figura 01 - Autorretrato para a disciplina “Fotografia e corpo”, em setembro de 2020.



Fonte: Fotografia de Ana Flávia Mendonça (2020).

Da matéria que sustenta o tablado dos sonhos

No dia 11 de março de 2020, a Organização Mundial da Saúde classificou a Covid-19, doença causada pelo novo coronavírus, como uma pandemia. A partir do dia 18 de março, através do decreto N° 48.810 de 16/03/2020, o Governo de Pernambuco suspendeu o funcionamento das escolas, universidades e demais estabelecimentos de ensino, público ou privado, em todo o Estado de Pernambuco. Entretanto, desde o dia 16 a UFPE já tinha tomado a medida preventiva de suspensão das atividades presenciais.

Acumulando as funções de graduanda e professora substituta na mesma instituição, percebi-me sozinha, em silêncio, em casa, com a possibilidade de dispor de todas as horas do dia conforme

há muito não podia (a última lembrança deste gosto de liberdade em relação à fruição do tempo vinha das tardes da minha infância). Deparei-me com algumas novidades na primeira semana de isolamento social: os motores de carro e as buzinas aquietaram-se e os fins de tarde chegaram acompanhados do canto das cigarras, que para minha surpresa também faziam morada em Recife. Animais resilientes, oprimidos pelos sons da cidade grande, puderam, pela primeira vez em muito anos, voltar a estrelar a já esquecida “hora das cigarras” com a plateia cheia. Notei, também com a pausa forçada, como há anos dormia mal.

Vivenciar a cama, permanecer naquele espaço-tempo sem pressa, dar descanso às pálpebras, sentir o cheiro do pijama e do lençol, ouvir os cantos dos pássaros e o pontual roçado da vassoura no pátio da casa vizinha, calar o despertador: resgates de prazer trazidos pelo ócio (MENDONÇA, 2021, p.5).

Por coincidência ou sincronicidade, estava lendo naqueles dias o livro “Sociedade do Cansaço”, do filósofo sul-coreano Byung-Chul Han, e houve uma identificação imediata com aquelas palavras: percebi-me esgotada pelo enaltecimento social da atividade e da produção. Segundo Han (2017), na sociedade do desempenho os habitantes são empresários de si mesmo, entretanto esta aparente liberdade resulta em auto exploração, acarretada pelo excesso de trabalho e pela busca incansável por atingir altos níveis de performance.

Os desempenhos culturais da humanidade, dos quais faz parte também a filosofia, devem-se a uma atenção profunda, contemplativa. A cultura pressupõe um ambiente onde seja possível uma atenção profunda. Essa atenção profunda é cada vez mais deslocada por uma forma de atenção bem distinta, a hiperatenção (*hyperattention*). Essa atenção dispersa se caracteriza por uma rápida mudança de foco entre diversas atividades, fontes informativas e processos (HAN, 2017, p.33).

Como uma *millennial*, também estava envolvida em alguns projetos de arte, todos acontecendo paralelamente, como se a vida da Geração Y fosse vivida da forma como acessamos ao computador: várias janelas e abas abertas simultaneamente – uma habilidade desgastante e cansativa de atuar de maneira multifocal. Lembrei também de uma jovem chefe, em uma das minhas primeiras experiências profissionais, que atrelava a ideia de bom desempenho à atuação de equilibristas de pratos circense: sempre mexendo um pouco em cada haste para manter o movimento simultâneo dos pratos dançarinos. Sentia-me exausta só de pensar nos pratos, na época, mas agora percebia que estava vivendo com uma sensação de “apagar um incêndio por dia”, sempre atendendo demandas em regime de urgências.

Percebi esta mesma exaustão frenética na participação em redes sociais: novas fotografias, novos vídeos, novas informações – sempre disponíveis a cada novo segundo, ao alcance de um movimento também compulsivo de dedos polegares rolando sobre telas de *smartphones*. Seriam “telefones inteligentes” mesmo? Ou será que estamos deixando nossa inteligência de lado quando sintonizamos nossos corpos à frequência deste sistema de supervalorização da atividade?

Se o sono perfaz o ponto alto do descanso físico, o tédio profundo constitui o ponto alto do descanso espiritual. Pura inquietação não gera nada de novo. Reproduz e acelera o já existente. Benjamin (1982, p.161) lamenta que esse ninho de descanso e de repouso do pássaro onírico está desaparecendo cada vez mais na modernidade. Não se “tece mais e não se fia”. O tédio seria um “pano cinza quente, forrado por dentro com o mais incandescente e o mais colorido revestimento de seda que já existiu” e no qual “nos enrolamos quando sonhamos”. Nos “arabescos de seu revestimento estaríamos em casa”. Com o desaparecimento do descanso, teriam se perdido os “dons do escutar espreitando” e desapareceria a “comunidade dos espreitadores” (apud HAN, 2017, p.33-34).

O tempo da contemplação, de que falavam Han e Benjamin – era isso que me faltava! O recolhimento contemplativo forçado da quarentena fez-me perceber que poderia ser lenta, como há muitos anos não ousava ser. Inspirar com calma, contar até três, segurar o ar em três tempos dentro do pulmão e expirar demoradamente por mais três segundos – este exercício simples de consciência corporal, proposto em uma aula remota da Universidade, escancarou o meu fôlego curto, apressado, ansioso, de “peixe fora d’água”. Após algumas aulas e semanas de prática, já conseguia segurar o ar por quatro segundos, com certo esforço.

No ano de 2020, estiveram na cabeceira da minha cama os livros de Patti Smith, roqueira norte americana famosa pelo disco “*Horses*”. Conheci sua faceta escritora através da indicação de um clube de leitura local: o Clube Traça. “O ano do macaco” (SMITH, 2019b) marcou-me sobretudo pela maneira como Patti dava aos seus sonhos um lugar de protagonismo na narrativa. Em seguida, li “Só garotos” (SMITH, 2010), “Linha M” (SMITH, 2016) e “Devoção” (SMITH, 2019a), por conta própria e já viciada na poética deambulante da escritora. Patti fez-me voltar a atenção sobre os meus sonhos, assim como Marcelo, meu companheiro, que costuma sonhar muito longos sonhos cheios de enigmas e mistério. Segundo Krenak (2020, p.37-38):

Sonhar é uma prática que pode ser entendida como regime cultural em que, de manhã cedo, as pessoas contam o sonho que tiveram. Não como uma atividade pública, mas de caráter íntimo. Você não conta seu sonho em uma praça, mas

para as pessoas com quem tem uma relação. O que sugere também que o sonho é um lugar de veiculação de afetos. Afetos no vasto sentido da palavra: não falo apenas de sua mãe e seus irmãos, mas também de como o sonho *afeta* o mundo sensível; de como o ato de contá-los é trazer conexões do mundo dos sonhos para o amanhecer, apresentá-los aos seus convivas e transformar isso, na hora, em matéria intangível.

Indo para a cama à meia noite e acordando às 6h, com o despertador no volume máximo, pouco lembrava dos meus sonhos. Sidarta Ribeiro (2019, p.20) alerta para este mal-estar que acomete os trabalhadores contemporâneos: “a rotina do trabalho diário e a falta de tempo para dormir e sonhar”. Lembrei do coelho branco que passa correndo logo no início da história de Alice no País das Maravilhas: “Ai, ai! Ai, Ai! Vou chegar atrasado demais!” (CARROLL, 2009, p. 13) – sempre atrás dos ponteiros do relógio, sem tempo para contemplação da vida interior, como iremos lembrar de um sonho? Foram estes questionamentos que deram vida ao trabalho “Sonhos (trans)bordados” – uma investigação sobre os meus próprios sonhos e sobre as possibilidades de transpor as memórias oníricas para o bordado livre.

Entretanto, é importante salientar que a pesquisa teórica começou um pouco depois do início da feitura da obra. No meu processo criativo, normalmente sigo o desejo e a intuição imediatamente, colocando a “mão na massa”. Depois que a peça começa a tomar corpo, diminuo o ritmo do fazer e passo a estudar o tema. Não costumo me aprofundar teoricamente antes, porque sinto que o excesso de informação freia o meu processo criativo e retira a espontaneidade do movimento. Lembro de uma frase de Larrosa (2002, p.21) que corrobora com meu sentimento: “a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência”. Entretanto, não nego a pesquisa teórica, ela é crucial para retroalimentar todo o circuito a/r/tográfico de metodologia que utilizo; ela apenas aparece em um segundo momento, logo após o desencadeamento da criação artística.

Segundo Irwin (2013, p.29), “a/r/tógrafos concentram seus esforços em melhorar a prática, compreender a prática de uma perspectiva diferente, e/ou usar suas práticas para influenciar as experiências dos outros”. É uma metodologia de Pesquisa Viva, isso quer dizer que sofre modificações com a passagem do tempo, porque os problemas de pesquisa evoluem durante a investigação, assim como o nosso caminhar, cheio de desvios, deambulações, paradas e tropeços.

Os a/r/tógrafos, que são artistas, pesquisadores e professores dentro de seus campos profissionais, estão interessados na construção de significados, tanto de maneira pessoal quanto coletiva, e em como as suas intervenções afetam a si mesmos e aos outros. É uma prática relacional de investigação, interessada sobretudo na produção de significados e na criação de conhecimentos (IRWIN, 2013). Como o fazer artístico pode gerar novas percepções e novos entendimentos para a comunidade onde vivo, para as pessoas ao meu redor? A seguir, narro o processo de feitura do trabalho e as possíveis reverberações e diálogos com o entorno.

Dos rastros de memórias do alvorecer aos bordados no lençol

Nos últimos anos, utilizei a argila como principal matéria na expressão da minha poética. Desde 2016, frequento o Atelier das Águas Belas, da artista visual e arte-educadora Christina Machado, para encontros semanais formativos em cerâmica. Entretanto, devido à pandemia, as aulas presenciais precisaram ser suspensas e o curso passou a ter um formato *on-line*. Não consegui dar continuidade a formação à distância, pelo cansaço proveniente do excesso de encontros em frente a tela luminosa do computador. Imersa neste novo processo de desacelerar, trazido pela quarentena, cessei também o contato semanal do meu corpo com a terra.

Reclusa, isolada, calada, deitada e descansada, vi surgir, então, o desejo por fios e tramas. Decidir bordar é, de certa forma, colocar o corpo obrigatoriamente em um estado contemplativo, silencioso, reflexivo, “voltado para dentro” – talvez fosse tudo o que precisava naquele momento. Curiosamente, a caixa de linhas para bordados guardada na parte inferior do meu guarda-roupas estava cheia de linhas em tons terrosos. O elemento terra, bastante presente no meu mapa astral, teima em acompanhar-me mesmo quando abandono a cerâmica. Começo então a pensar na paleta de cores: marrons, ocre, vermelho (já disponíveis em casa), branco, amarelo, azul, verdes e lilases (comprados no “K-te Kero”, um dos poucos armarinhos localizados na zona norte da cidade – um local de resistência têxtil no Recife).

Figura 02 – Materiais, linhas de bordado e lençol.



Fonte: Fotografia de Ana Flávia Mendonça (2020).

O lençol de cobrir, velho e encardido, de algodão, mostrou-se o suporte mais adequado para o registro daquelas memórias oníricas. Ele servia como concha protetora para um corpo mole e frágil, que ainda absorvia com espanto as primeiras notícias sobre o novo vírus letal, de alto contágio. Passei muitos dias olhando o lençol em branco e pensando por onde começar. Durante a faxina da casa observava as teias de aranhas e os “bordados mágicos” tecidos em seus miolos por aqueles animais meticolosos e pacientes. Decidi, então, começar o trabalho traçando uma grande teia com o miolo espiralado, onde iria depositar os meus sonhos. Aninhar os sonhos em espiral, era isso!

Figura 03 – Início do processo criativo do trabalho “Sonhos (trans)bordados”.



Fonte: Fotografia de Ana Flávia Mendonça (2020).

Uma agulha simples de costura e uma tesoura foram as únicas ferramentas usadas para a feitura do bordado. Experimentei um bastidor no início do processo, porém logo o abandonei, visto que a “moldura de madeira” dificultava a visão do trabalho como um todo. Como o lençol era muito grande e longo, testei várias posições e cadeiras, num processo quase performático de busca de conforto para o corpo. Coluna, braços, dedos e olhos sendo cuidados todo o tempo, para que as dores musculares não roubassem o prazer da execução do trabalho. Em determinado momento, enrolei as laterais do tecido para diminuir sua extensão, aos poucos ia desenrolando, à medida que o bordado crescia. Uma cadeira de balanço também proporcionou um pouco mais de aconchego ao processo: a coluna ficava bem apoiada, assim como os braços e colocava os pés sobre o acento, criando um bastidor imaginário com a tensão do tecido estendido sobre as pernas.

Todos os bordados foram feitos livremente sobre o tecido, sem seguir nenhum risco pré-determinado, tampouco esboços – as imagens iam surgindo à medida que os pontos eram dados, tentando aproveitar a espontaneidade do traço e a liberdade de criação imagética. Além do bordado livre, sete pontos básicos foram utilizados na feitura dos desenhos: haste, atrás, estrela, corrente, pétala, ponto cheio e nó francês. Aprendi os pontos há aproximadamente cinco anos,

através de vídeos no canal do Youtube do Clube do Bordado, empreendimento criado por cinco jovens mulheres paulistas.

Figura 04 – Parte da espiral bordada.



Fonte: Fotografia de Renata Santana (2021).

Para não esquecer os sonhos e estimular a memória ao amanhecer, comprei um pequeno caderno e posicionei-o na mesa de cabeceira. Segundo Sidarta Ribeiro (2019, p.17), um dos maiores estudiosos sobre a história e a ciência do sonho no país:

Descrever os sonhos imediatamente ao despertar é uma prática simples que enriquece enormemente a vida onírica: em poucos dias quem jamais os recordara começa a preencher páginas e mais páginas de seu diário de sonhos, ou sonhário, recomendado desde a Idade Antiga para estimular a rememoração onírica. O sábio Macróbio postulou no século V que a pesquisa onírica depende primordialmente do registro fidedigno do sonho relatado. No século XX, os psiquiatras Sigmund Freud (1856-1939) e Carl Jung (1875-1961) fizeram da interpretação desses registros uma nova ciência sobre a mente humana: a psicologia profunda.

O desafio, então, era justamente recordar o máximo de detalhes dos sonhos e transcrevê-los para o caderninho de cabeceira logo ao acordar. Precisava ser leal ao meu inconsciente e não podia omitir pesadelos, sonhos eróticos, pessoas recorrentes, situações esquisitas – devia anotar tudo que viesse à tona, essa era a regra principal do “jogo”. Como o ato de bordar é um processo meticuloso e lento, o caderno fazia-se necessário: em duas ou quatro horas de bordado por dia,

não conseguiria bordar um sonho completo e correria o risco de esquecer detalhes no dia seguinte, quando fosse dar continuidade ao bordado, por este motivo eram fundamentais as anotações.

Primeiramente, havia então a imagem onírica e a lembrança destas figuras e sensações ao despertar. Em um segundo momento, havia o registro destas memórias através da escrita; através da escolha de palavras que transmitissem aqueles sentimentos do sonho. Posteriormente, pensava em uma maneira criativa de transformar aquelas narrativas textuais em imagens visuais, utilizando o bordado livre.

Neste processo de transposição entre imagens, interessava-me sobretudo pelas “frestas”, estes “entrelugares” onde podia abusar da criatividade e da imaginação e podia desprender-me da rigorosidade do método. Irwin (2013, p.33) discorre sobre estas “aberturas” que “nos ajudam a ver além do que é naturalizado, presumido, dado como consumado”.

Numa definição preliminar, segundo Ribeiro (2019, p.14), “o sonho é um simulacro da realidade feito de fragmentos de memórias”. Após um ano registrando os sonhos no caderninho e bordando-os no lençol, ao analisar o conjunto de sonhos daquele período, compreendo bem quando Ribeiro (2019, p.17) afirma que “a matéria do sonho são as memórias, ninguém sonha sem ter vivido”. O apanhado de sonhos daquele ano, de março de 2020 a fevereiro de 2021, refletia bem minhas principais preocupações e anseios do período, com raras exceções (talvez alguns sonhos ainda pouco compreendidos por mim mesma). Embora, durante todo o processo, estivesse com a atenção mais voltada a vivenciar tudo àquilo e a “brincar” com a criação de imagens, afastando-me deste lugar de análise, próprio dos psicanalistas. Segundo Gurski (2021, p.15):

O espaço onírico é resistente à opressão sistemática do pensamento totalitário. Ainda que a liberdade democrática esteja seriamente ameaçada, a experiência onírica continua a produzir pensamentos sobre o que está sendo rasurado, censurado, oculto, negado.

Bosi (2012, p.198) traz outra consideração importante sobre a memória: “qual versão de um fato deve ser considerada verdadeira? Nós estávamos e sempre estaremos ausentes do fato que está sendo narrado”. Muitas vezes, durante o processo divaguei sobre os motivos de lembrar de

alguns detalhes dos sonhos de maneira tão nítida e de outros, de maneira tão embaçada. Esta característica seletiva da memória e o fato de só poder escrever sobre o sonho já estando acordada, portanto já ausente da narrativa onírica, torna ainda mais enigmático o que de fato se passa na completude do nosso inconsciente. “Ainda que sob o signo da ausência e do vestígio” (LUERSEN, 2015, p.730) a memória nos conforta com a sensação de garantir certa continuidade dentro do tempo.

Das possibilidades de transbordar

Com o bordado em andamento, comecei a pensar em como aqueles meus registros oníricos, em forma de bordados, poderiam gerar trocas com outras pessoas; como, de alguma maneira, poderiam tocar o outro. Será que os meus vizinhos também sentiram, com o recolhimento da quarentena, que dormiam pouco e mal? Como as pessoas estavam vivenciando as suas camas e seus sonhos? Será que sonhavam? O que sonhavam dormindo e o que sonhavam acordados? Será que seguiam utopias para a construção de uma sociedade mais harmônica? O que conheço dos sonhos das pessoas que cruzam comigo nas ruas do meu bairro? Imaginei a quantidade de diálogos que poderia puxar a partir do objeto artístico – do lençol encardido coberto de bordados. Em tempos desesperançosos, parecia-me urgente preservar os sonhos. Lembrei do livro de Paulo Freire (2018, p. 49-50), “Pedagogia dos sonhos possíveis”, e retirei-o da estante:

Contudo, para mim, *é impossível existir sem sonhos*. Como é que podemos aceitar esses discursos neoliberais que vêm sendo apregoados como verdadeiros e manter vivos os nossos *sonhos*? Uma maneira de fazê-lo, creio eu, é despertar a consciência política dos educadores.

Figura 05 – Bordando durante a visita de Renata Santana.



Fonte: Fotografia de Renata Santana (2021).

Entretanto, devido à situação especial de confinamento social, percebi que não seria fácil encontrar pessoas abertas ao diálogo nas ruas. Um livro digital sobre a obra talvez adentrasse com mais facilidade na casa das pessoas e permitisse o início das trocas sobre a temática. Segundo Irwin (2013, p.34), “com o advento da tecnologia no nosso cotidiano e sua ênfase no visual e sensorial surge uma oportunidade para arte/educadores abraçarem suas práticas e compartilharem suas pesquisas com as suas comunidades”. Assim, materializei “O livro dos sonhos bordados”¹ (MENDONÇA, 2021), primeira tentativa de fazer o trabalho artístico “perambular” por outros locais e ganhar as ruas da cidade. O livro está dividido em quatro capítulos, nomeados “sonhos trans(bordados)”, “do caderninho de cabeceira”, “avessos” e “bastidores”. Como a/r/tógrafa, não poderia deixar a perspectiva educativa do projeto de lado, visto que mais do que contar a minha história, estava interessada em “contar uma história que permita a outros contar(se) a sua” (HERNÁNDEZ, 2013).

O primeiro capítulo é composto pelas fotografias dos bordados, apresentadas seguindo a ordem da espiral, de dentro para fora, um sonho seguido por outro. Entretanto, enquanto bordava, tentei sempre emendar a ideia de um sonho com a de outro, então nem sempre fica tão nítido

¹ O livro está disponível para download gratuito no seguinte endereço eletrônico: <https://www.anafaviamentonca.com.br/o-livro-dos-sonhos-bordados/>.

quando uma história começa e a outra termina, e, algumas vezes, acaba surgindo uma terceira narrativa desses encontros. Os sonhos foram posicionados na espiral seguindo os critérios de proximidade temática e harmonia das cores e das formas, portanto, o bordado não seguiu a ordem cronológica.

Já no segundo capítulo, “do caderninho de cabeceira”, os sonhos são apresentados de maneira textual, seguindo o fluxo das datas – do primeiro até o último. Em um ano, foram anotados 32 sonhos. De maneira geral, minhas anotações eram bem diretas e objetivas, poderia dizer que quase “telegráficas”. A partir desta observação, o revisor do livro sugeriu que todas as anotações fossem colocadas juntas, formando um único longo texto, como um único longo sonho, o que corroborava com o texto de epígrafe do livro “Tudo isso era um sonho? Era *tudo* um sonho?” (SMITH, 2019b, p.145).

O terceiro capítulo ficou inteiramente dedicado ao avesso dos bordados, local que denuncia as etapas de elaboração do trabalho: a troca de cores das linhas, as ataduras e as interrupções. Antigamente, considerava-se que um avesso bem cuidado era prova da destreza técnica da bordadeira. Hoje, há artistas que adoram subverter esta ideia e apostam na riqueza imagética de um avesso emaranhado. Entretanto, seja de uma forma mais cuidada ou bagunçada, o avesso sempre deixa pistas interessantes para divagações e análises e cria novas imagens. Este capítulo foi posto no livro para estimular os diálogos sobre estas sobreposições de camadas imagéticas.

Por fim, há o quarto capítulo, “bastidores”, que brinca com o duplo significado da palavra bastidor: o de coxia, o que fica por trás dos holofotes do palco; e o de moldura de madeira que dá suporte ao tecido que será bordado. O capítulo desvela, através de imagens fotográficas, o procedimento de execução da obra, dando destaque ao processo. As fotografias do livro foram feitas por Renata Santana, o projeto gráfico foi criado por Isabela Loepert, a revisão foi de Marcelo Campello e a produção executiva de Bruna Pedrosa, olhares e braços que se uniram aos meus no processo de criação do livro.

Entretanto, além do objeto artístico e do livro como materiais educativos e disparadores de reflexões, pensei na criação de uma oficina virtual como possibilidade de partilhar com mais

peças os conhecimentos sobre bordado. Estruturei a “Oficina de bordado de sonhos”², um roteiro de 04 páginas em PDF, que pode ser replicado por arte-educadores em ambientes formais e não formais de ensino, cujo objetivo geral é criar um coletivo de sonhadores, através das possibilidades de uso do bordado como forma de expressão e de prática artística.

O conteúdo programático aborda os materiais necessários, a apresentação de alguns trabalhos de artistas contemporâneas que utilizam o têxtil em suas poéticas, 07 pontos básicos de bordado (Atrás, Haste, Estrela, Corrente, Péta, Ponto Cheio e Nó Francês), a aprendizagem da construção têxtil utilizando os suportes cartolina e algodão cru, e a proposição de atividades criadoras, utilizando dois títulos disparadores: sonhos sonhados dormindo X sonhos sonhados acordados. Para facilitar a aprendizagem dos pontos, gravei vídeos caseiros e os disponibilizei através da plataforma Youtube. Percebi que utilizar a cartolina como suporte favorecia a visualização ampliada e esquemática dos pontos, devido aos furos prévios. Por este motivo, sugiro que os pontos sejam aprendidos primeiro em um suporte expandido, como a cartolina, e em um segundo momento sejam experimentados no tecido. Em cinco encontros de 04 horas, completando uma carga horária total de 20 horas, sugiro a seguinte distribuição de atividades por aula:

Quadro 01 – Distribuição dos conteúdos programáticos por aula.

Encontro	Conteúdos programáticos
01	Apresentação dos materiais; Apresentação dos pontos Atrás, Haste e Estrela;
02	Apresentação dos pontos Corrente, Péta, Ponto Cheio e Nó Francês; Apresentação de trabalhos de artistas contemporâneas têxteis;
03	Reflexões sobre os sonhos sonhados dormindo – escuta coletiva; Vivência poética prática: imagens do sonho através do bordado livre;
04	Reflexões sobre os sonhos sonhados acordado – escuta coletiva; Vivência poética prática: imagens das utopias através do bordado livre;
05	Escuta e partilha das reflexões e significados construídos ao longo dos encontros, através da apresentação das vivências poéticas.

Fonte: Elaborado pela autora.

² O roteiro da oficina é disponibilizado de maneira gratuita através do e-mail da autora: anaflaviafnm@gmail.com.

Lembrei de um trecho do livro “Bordando afetos na formação docente”, de Luciana Borre (2020, p.19), que diz:

Como práticas de silenciar e a escuta atenta e aberta ao outro pode se constituir estratégia de formação docente? Provocadas e acreditando nos “pontos mais simples do bordado”, decidimos que a troca de relatos e de vivências poéticas proporcionaria contato/conexão/envolvimento.

Acredito, sobretudo, na potência de construção de significados a partir destes momentos de escuta em rede, quando o docente silencia e abre espaço para ouvir atentamente os participantes da oficina; abre espaço também para que os participantes possam ouvir uns aos outros. A roda de conversa é o local da partilha de saberes e do fomento de práticas políticas. Escutar, escutar, escutar, desfazer preconceitos, reconstruir ideias e rever o jeito de olhar o mundo, juntos. Segundo Paulo Freire (2018, p.51):

Como educadores progressistas, uma de nossas maiores tarefas parece dizer respeito a como gerar nas pessoas *sonhos políticos, anseios políticos, desejos políticos*. A mim, como educador, é impossível construir os anseios do outro ou da outra. Essa tarefa cabe a ele ou a ela, não a mim. De que modo podemos encontrar alternativas de trabalho que propiciem um contexto favorável para que isso ocorra?

O tempo do bordado é um momento propício ao encontro. Nesta sociedade tão desencontrada, talvez seja uma técnica bastante adequada para estimular o exercício da cidadania. Bordar os sonhos coletivamente, em tempo de pandemia, parece-me uma metáfora de ode à continuidade da vida.

Considerações finais

Contar sobre os nossos processos artísticos é uma maneira de refletir sobre acertos e erros do caminho escolhido. É, também, uma forma de partilhar saberes, vivências e experimentações. “Sonhos trans(bordados)” foi o segundo trabalho que executei utilizando a técnica do bordado livre. O primeiro aconteceu em 2017, quando bordei sobre as fotografias das artistas Graci Lídima, Letícia Andrade e Paula Lize, para a publicação do zine “A ponte e o vão”, quando estávamos no primeiro ano da graduação em Artes Visuais.

Bordar um lençol é um projeto ambicioso porque trata da escolha de um suporte bastante amplo (sobretudo quando é um lençol de casal, que foi o meu caso). O universo de sonhos recolhidos da minha memória, em um ano, foi capaz de preencher a espiral central, com diâmetro aproximado de 80 centímetros – o miolo do retângulo. Portanto, ainda tenho bastante tecido disponível e ideias para desdobramentos do projeto.

Já pensei em iniciar um processo de recolhimento de narrativas oníricas, através de textos (gosto muito de usar textos em meus projetos artísticos, por causa das “frestas” encontradas nas entrelinhas). A partir das vivências das oficinas, poderia começar a colher estes relatos, perguntar as pessoas sobre os sonhos recorrentes ou marcantes que tiveram durante a pandemia. Já pensei, também, em continuar anotando os meus sonhos ao longo dos anos e seguir na observação deste imaginário onírico particular, talvez nem tão particular assim quando lembro do conceito de inconsciente coletivo criado por Jung. Ou, ainda, convidar pessoas para bordar o lençol junto comigo.

Por enquanto, ainda estou maturando estas ideias, não coloquei o corpo em ação outra vez. Descanso, ainda, deste primeiro ciclo de pesquisa, criação artística e concepção de ações educativas. Ainda tenho um longo caminho a percorrer no sentido de colher as impressões sobre o projeto e a eficácia das ações educativas. A oficina, por exemplo, foi estruturada mais ainda não foi aplicada, portanto ainda pode sofrer ajustes e alterações em seu formato. Agora, entretanto, sigo sem pressa e respeito este meu novo modo lento de ser, para que os sonhos não me escapem. Lentamente, o projeto seguirá vivo.

Referências

BORRE, Luciana. **Bordando afetos na formação docente**. Conceição da feira: Andarilha Edições, 2020.

BOSI, Ecléa. Memória: enraizar-se é um direito fundamental do ser humano. [Entrevista concedida a Mozahir Salomão Bruck]. **Dispositiva - Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC Minas**, Minas Gerais, v.1, n. 2, p. 196-199, nov., 2012.

CARROLL, Lewis. **Aventuras de Alice no País das Maravilhas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia dos sonhos possíveis**. Organização Ana Maria Araújo Freire. Rio de Janeiro / São Paulo: Paz e Terra, 2018.

GURSKI, Claudia. A onipolítica e a “peste” freudiana. *In: Dossiê Sonhos Aprisionados: com que sonharam os brasileiros em 2020*. Cult – Revista Brasileira de Cultura, São Paulo, ano 24, edição 266, fevereiro de 2021.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Vozes, 2017.

HERNÁNDEZ, Fernando. A pesquisa baseada nas artes: propostas para repensar a pesquisa educativa. *In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita (Orgs.). Pesquisa Educacional Baseada em Artes: A/r/tografia*. Santa Maria: Editora UFSM, 2013, p. 27-35.

IRWIN, Rita. A/r/tografia. *In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita (Orgs.). Pesquisa Educacional Baseada em Artes: A/r/tografia*. Santa Maria: Editora UFSM, 2013, p. 27-35.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LAROSSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Revista Brasileira de Educação, Jan/Fev/Mar/Abr, n 19, p 20-28, 2002.

LUERSEN, Paula. A memória na arte contemporânea: em busca de passados presentes. *In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL: ARQUIVOS, MEMÓRIAS, AFETOS, VIII., 2015, Goiânia. Anais...* Goiânia, UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2015. p.726-736

MENDONÇA, Ana. **O livro dos sonhos bordados** (livro eletrônico). Recife: Edição da Autora, 2021. Disponível em: <https://www.anaflaviamendonca.com.br/o-livro-dos-sonhos-bordados/> . Acesso em 30/06/2021.

RIBEIRO, Sidarta. **O oráculo da noite: a história e a ciência do sonho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SMITH, Patti. **Só garotos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Linha M**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. **Devoção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019a.

_____. **O ano do macaco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019b.

Decreto Nº 48.810 de 16/03/2020, do Governo de Pernambuco. Disponível em: <
<http://web.transparencia.pe.gov.br/ckan/dataset/legislacao-covid-19/resource/eb46cb7d-c36b-4a95-b8f4-abfdc91cc25f>>. Acesso em 25/04/2021.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

DEPARTAMENTO DE ARTES

JOYCE FIRMIANO DOS SANTOS

NARRATIVAS DE UM CORPO-TERRA

RECIFE

2021

JOYCE FIRMIANO DOS SANTOS

NARRATIVAS DE UM CORPO-TERRA

Trabalho de conclusão de curso apresentado como
requisito parcial para obtenção do título de
Licenciatura em Artes Visuais

Orientador: Prof. Eduardo Romero Lopes Barbosa

RECIFE

2021

“A natureza é soberana de seu próprio tempo”

Jorge

AGRADECIMENTOS

Agradeço profundamente a todos que contribuíram direta ou indiretamente para que eu concluísse a graduação. A toda minha família, meus irmãos Débora, Jorge Vitor e Marcos. A meu Pai Jorge e minha mãe Eloiza pela paciência e sabedoria transmitidas, a minha vó Cida e sua caixinha de memórias; com todo carinho e amor que brota de mim neste momento. Agradeço aos amigos que me ajudaram muito nesse trajeto, até mesmo aqueles que não estão mais próximos, mas que fizeram parte do caminho que fiz até aqui. Agradeço a deus, Nhanderu Tenonde e Nhandexy ete, a Jurema sagrada e a todos os encantados que me ajudam, os de minha família e os que me olham. Por toda força herdada em cada gota de sangue e por toda dor, por toda alegria e por eu ser filha dessa terra, que tanto amo e pela qual eu vou seguir lutando, até o fim de minha caminhada.

RESUMO

O trabalho *Narrativas de um Corpo-Terra* apresenta a pesquisa e criação de um livro de artista de mesmo nome, a fim de exaltar cosmogonias e expressões dos povos originários, abordando a relação dos povos indígenas com o conceito de Memória e de Arte em contraponto com suas tradições milenares, tendo como base pensadores indígenas como Eliane Potiguara (2004 e 2018), Ailton Krenak (2020), Timóteo Popygua (2021), além de referências indígenas na Arte Contemporânea como Moara Tupinambá, Arissana Pataxó, Jaider Esbell, Denilson Baniwa e Yacunã Tuxá. Para além, o trabalho traz como base as memórias e narrativas orais apresentadas por meus familiares, vivências e pesquisas em relação ao tema, tendo a Pesquisa Narrativa como metodologia. Neste trabalho, o conceito de corpo e terra se misturam, sendo em alguns momentos sinônimos um para o outro, onde a memória do corpo se relaciona com a memória da terra.

Palavras chave: Corpo-Terra; Arte Indígena; Memória; Povos Originários; História da Arte.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO: O CAMINHO DE VOLTA PASSA POR DENTRO.....	7
	1.1 A Narrativa dos Corpos Invisibilizados como Justificativa para os Trajetos de Criação e Escrita	8
2.	REFERÊNCIAS PARA CRIAÇÃO E ESCRITA: OUVIR, APRENDER E CONSTRUIR.....	9
	2.1 Encontros e Desencontros entre as Expressões Indígenas e a História da Arte	10
	2.2 Memória e Identidade como uma Via para Diálogo nas Artes.....	18
	2.3 Livro de Artista como Linguagem.....	22
3.	AS TESSITURAS DE UM CORPO-TERRA.....	25
	3.1 Narrativas e inícios.....	25
	3.2 Fotografias.....	26
	3.3 Narrativas Ilustradas.....	34
	3.4 Mapa das Migrações: Pindorama x Brasil	36
4.	CONCLUSÃO.....	40
5.	REFERÊNCIAS	41

1. INTRODUÇÃO: O CAMINHO DE VOLTA PASSA POR DENTRO

É difícil dizer quando começa um caminho. Pensava eu: “Meu caminho começa em mim”. Mas não existe ser humano no mundo sem passado, sozinho no Universo, jogado ao acaso e, principalmente, sem raízes. Os primeiros encontros com o passado foram assustados, meio inconscientes, seguidos de choros profundos. Aos poucos fui entendendo que chorava lágrimas antigas, que não eram só minhas. Aos poucos fui tomando fôlego e indo mais e mais fundo, encontrando belezas, saberes e feridas. Fendas causadas por um processo de colonização que temo não terminar em mim. Para poder contar uma história de muitos caminhos, de um olhar para um passado que constrói presente e futuro, comecei a perceber que o tempo não mais se via como antes, tudo se convertia em um ciclo que se retroalimenta no ritmo da vida, como tudo que morre e que nasce todos os anos, calçado em cada passo dado que resultou em mim e ainda há de continuar, a partir de meu corpo, do corpo dos meus parentes e desse corpo-terra habitado por nós e atravessado pelo infinito.

A pesquisa *Narrativas de um Corpo-Terra* tem como objetivo geral a criação de um livro de artista de mesmo nome, a fim de exaltar cosmogonias e expressões originárias, tendo como base memórias e narrativas orais apresentadas por pessoas da minha família, vivências e pesquisas em relação ao tema, tendo a Pesquisa Narrativa como metodologia.

Apresenta como objetivos específicos:

- Discorrer sobre tradições, pensamentos e cosmogonias dos povos originários e suas concepções a respeito de tempo, memória e relações com a terra;
- Dialogar sobre as Expressões tradicionais dos povos originários e suas relações com a Arte, a fim de fundamentar o lugar de onde parte a produção da obra.

Neste trabalho, o conceito de corpo e terra se misturam, sendo em alguns momentos sinônimos um para o outro, onde a memória do corpo se relaciona com a memória da terra. Veremos aqui apenas um pequeno recorte desse corpo, partindo de uma metodologia de pesquisa Narrativa, onde as histórias dos meus mais velhos (Avó, Mãe e Pai) sobre suas origens, que sobreviveram através da oralidade, serão a estrutura base da pesquisa e da criação do livro de artista.

Contudo, como se constrói uma memória? Podemos dizer que ela não continua depois de nós?

Percebendo as idas e vindas nos caminhos, nas histórias, nas migrações dos meus ancestrais, no sangue caminhante que herdei que também me fez migrar, resolvi construir um livro de artista que não segue os parâmetros do tempo Ocidental, não possui um único início, meio e fim; permite a possibilidade de diferentes caminhos. Contrapondo fronteiras, pedindo licença ao pisar em cada território sagrado, iluminando imagens dentro das histórias dos mais velhos. Algo alimentado por memórias que não são apenas minhas, mas que continuam em mim. A escolha do livro de artista como expressão se deu pela diversidade de possibilidades criativas que podem ser inseridas nesta linguagem artística, em diálogo com a ideia de narrativa, buscando dissolver as retas, tecendo e trançando as histórias maternas e paternas, observando seus paralelos e diferenças, mapeando migrações, registrando palavras e encantos.

Memória não é somente algo que recordamos de um passado, mas também é uma entidade viva em tudo que fazemos, naquilo que comemos, no modo como nos vestimos e nos enfeitamos, essencial para o fluxo da vida. Ou como disse Timóteo Popyguá “[...] nosso passado está no presente” (2021).

1.1. A Narrativa dos Corpos Invisibilizados como Justificativa para os Trajetos de Criação e Escrita

O trabalho percorre diversas fontes, sendo a maioria das construções feitas com base na oralidade, na investigação de imagens e memórias de minha família, a fim de fortalecer aquilo que normalmente é apagado ou que recebe pouca atenção devido ao processo de colonização e racialização pelos quais passaram e passam diversos povos, incluindo os indígenas. Em consonância com essa perspectiva, foram visitados autores e pensadores indígenas como Eliane Potiguara (2004 e 2018), Ailton Krenak (2020), Timóteo Popyguá (2021), além de referências indígenas da Arte Contemporânea como Moara Tupinambá, Arissana Pataxó, Jaider Esbell, Denilson Baniwa e Yacunã Tuxá; abrangendo também expressões tradicionais dos povos originários.

Sistematicamente ao longo da história, o indígena foi relegado a um lugar de inferioridade, de uma humanidade menos desenvolvida ou sub-humanidade (KRENAK, 2020), bem como suas expressões culturais, colocadas num lugar de menor importância ou de exotividade, ainda que se trate de expressões originárias desta terra. Entendendo a necessidade de apresentar referências indígenas, questionando uma padronização eurocêntrica dominante historicamente nas Artes Visuais - principalmente ao recordarmos que o termo Arte surge na Europa, é importado e ressignificado ao longo do tempo para

tentar abarcar ou traduzir expressões humanas de forma generalizada, incluindo as linguagens dos seres humanos racializados - carregando consequentemente seu olhar em relação ao outro.

Não obstante, as divergências epistemológicas, as distâncias culturais e os preconceitos com as produções indígenas ainda perduram atualmente, mesmo com os avanços das discussões decoloniais e das lutas por igualdade racial que vêm sendo travadas século após século. A pesquisa, portanto, carrega em si referências de expressões tradicionais dos povos originários, em consonância com as produções indígenas na Arte Contemporânea.

2. REFERÊNCIAS PARA CRIAÇÃO E ESCRITA: OUVIR, APRENDER E CONSTRUIR

Como metodologia, a Pesquisa Narrativa acabou se encaixando no trabalho organicamente, de maneira que o título *Narrativas de um Corpo-Terra*, criado em 2019, antes que eu tomasse conhecimento sobre a metodologia, passou a compor parte do seu significado.

Sobre Pesquisa Narrativa, Sahagoff (2015, p.15) disserta:

A pesquisa narrativa deve ser entendida como uma forma de compreender a experiência humana. Trata-se de um estudo de histórias vividas e contadas, pois “uma verdadeira pesquisa narrativa é um processo dinâmico de viver e contar histórias, e reviver e recontar histórias, não somente aquelas que os participantes contam, mas aquelas também dos pesquisadores” (CLANDININ e CONNELLY, 2011, p.18).

O trabalho percorre as narrativas orais dos meus familiares, juntamente com outras referências de linguagens e expressões culturais indígenas para construção das imagens costuradas no livro. As imagens/obras foram criadas especificamente para compor o livro, reunindo fotografias de família - algumas com intervenções diversas como colagem e bordado sobre foto, ilustrações de narrativas orais contadas pelos mais velhos da família, utilizando materiais naturais em consonância com outros materiais, principalmente linhas e tecidos. A escolha de materiais para composição das imagens/obras se deu a partir de pesquisas pessoais que venho desenvolvendo desde 2016, através de experimentações com *biotinta* a base de sementes, frutos, flores, terra, raízes etc., além de uma busca por maior sustentabilidade, alinhando as produções com o modo de ser/fazer dos povos originários que obtive a partir de pesquisa e vivência.

Diversas expressões indígenas tradicionais são referência para construção da obra, surgindo de forma praticamente inconsciente durante o processo de criação, influenciando tons e traços. O uso das linhas e bordado acabaram sendo incluídas também de forma natural, a partir de referências familiares, principalmente de minha mãe, que me introduziu no mundo das cores através das suas linhas de costura, bem como me introduziu no desenho com seus livros de moldes e revistas cheias de roupas que eu me divertia reproduzindo quando criança. O tecido base para construção da obra, remete a símbolos como pele e chão, reforçando uma ideia de corpo-terra.

Para pesquisa, além dos registros orais, foram utilizados autores indígenas como Eliane Potiguara (2004; 2018), Ailton Krenak (2020), Daniel Munduruku (2019), Timóteo Popygua (2021), abordando temas como memória, ancestralidade, tempo e relações com a terra, bem como artistas indígenas como Jaider Esbell, Arissana Pataxó, Denilson Baniwa, Moara Tupinambá e Yacunã Tuxá.

2.1. Encontros e Desencontros entre as Expressões Indígenas e a História da Arte

Uma das perguntas mais frequentes que me fiz durante a graduação foi: "Porque a Arte tem tanta dificuldade para aceitar aquilo que não é eurocêntrico?". Normalmente associamos a Arte às elites econômicas e intelectuais, por isso somos levados a crer que a distância entre a Arte e o público que não a acessa se dá apenas por conta das distâncias socioeconômicas. No entanto, ao analisarmos a História da Arte com mais atenção - desde o modo que essa história é contada nos livros, até a origem étnico racial de quem escreve a história e de quem normalmente a protagoniza - entendemos que se trata de um termo europeu que busca abarcar as expressividades humanas como um todo, mas que possui uma origem étnico racial especialmente branca e europeia - ainda que reconheça sua forte influência egípcia, normalmente não a cita como Africana -, e o modo com que o narrador dessa história se relaciona com os outros povos, também recebe influência do modo como ele compreende suas expressividades.

Para compreender melhor essa colocação, analisemos E. Gombrich em seu livro clássico *A História da Arte* (1988), e busquemos entender a posição do indígena perante essa história. Segundo o livro, as primeiras influências do que conhecemos como Arte nascem do Egito e da Mesopotâmia, chegam até a Grécia (possível mátria do conceito) e,

posteriormente a Roma, se difundindo por toda Europa, continente que deteve a *caneta* para escrever a História da Arte, para depois se difundir pelo mundo. Portanto, as referências que conhecemos partem do sujeito europeu e de suas referências de expressão e visualidade, ilustrando também as influências e trocas culturais que ocorriam com outros povos próximos (ainda que nem sempre as assuma), reconhecendo ao longo do tempo influências antigas fundadoras (como as Gregas e Egípcias), se relacionando com as colônias europeias e estabelecendo seus critérios para categorizar o Outro. Ainda que sejam reconhecidas as expressividades indígenas, não são lidas como parte da História da Arte:

ALGUMA FORMA DE ARTE ¹ existe em todas as partes do globo, mas a história da arte como um esforço contínuo não principia nas cavernas do Sul da França nem entre os índios norte-americanos. Não há uma tradição direta que ligue esses estranhos começos aos nossos próprios dias, mas existe uma tradição direta, transmitida de mestre a discípulo, e de discípulo a admirador ou copista. que liga a arte do nosso tempo, qualquer casa ou qualquer cartaz, à arte do vale do Nilo de cerca de cinco mil anos atrás. Pois veremos que os mestres gregos frequentaram a escola dos egípcios — e todos nós somos discípulos dos gregos (GOMBRICH, 1988. p. 24).

Quando buscamos referências sobre os Povos Originários na História da Arte, dificilmente encontramos algum aprofundamento, ou falas dos próprios indígenas sobre os nomes e significados de suas expressões. Em Gombrich, as encontramos em seu primeiro capítulo *Estranhos Começos: Povos Pré-históricos e Primitivos; América Antiga*, o que já é um sintoma claro de uma leitura colonial, que coloca o sujeito indígena numa categoria evolutiva inferior, como povos do passado:

O mesmo se aplica se sairmos das cidades e observarmos o que se passa entre os camponeses ou, melhor ainda, se sairmos de nossos países civilizados e viajarmos para aqueles povos cujos modos de vida ainda se assemelham às condições em que viveram os nossos ancestrais remotos. Chamamos a esses povos "primitivos" não porque sejam mais simples do que nós — os seus processos de pensamento são, com frequência, mais complicados do que os nossos — mas por estarem mais próximos do estado donde, em dado momento, emergiu toda a humanidade (GOMBRICH, 1988. p. 15).

Os povos indígenas, logicamente, são povos que possuem heranças culturais milenares, mesmo sendo atravessadas por processos violentos de genocídio, etnocídio e epstemicídio, essas heranças ainda perduram, resistem e se reconfiguram, o que não é o mesmo que ser *povos do passado*. Não são povos estáticos, parados no tempo. Continuam a produzir e reproduzir conhecimentos, a viver os seus próprios ciclos, não de forma alheia (a não ser os povos voluntariamente isolados), mas sim interagindo com o restante da

¹ Grifo nosso.

humanidade. No entanto, as relações coloniais deixaram marcas em como são vistos pelo mundo, e disso não estão excluídas suas expressões culturais.

Os frutos dessas relações coloniais foram reconhecidos primordialmente como as primeiras expressões artísticas nas Américas, visto que o entendimento do colono europeu sobre os povos originários de *Abya Yala*, bem como de outros povos racializados ao redor do mundo, era de que sua humanidade era inferior ou menos desenvolvida do que a deles, por consequência, suas linguagens expressivas também o eram. Muitas vezes esse olhar colonial é também paternalista, sob forte influência positivista, onde cabe ao sujeito mais *civilizado* iluminar o Outro, comparando sua intelectualidade a de crianças e suas expressões culturais a ilusões.

De fato, eles parecem, às vezes, viver num mundo onírico em que podem ser homem e animal simultaneamente. Muitas tribos têm cerimônias especiais em que envergam máscaras com as feições desses animais e, quando as colocam, parecem sentir-se transformadas, convertidas em corvos ou ursos. É como se crianças que brincam de polícia e bandido chegassem a um ponto em que já não sabem onde terminou a representação e começou a realidade. Mas, no caso das crianças, há sempre o mundo adulto à volta delas, as pessoas que lhes dizem: "Não façam tanto barulho" ou "É hora de ir para a cama". Para o homem primitivo, não existe outro mundo para estragar a ilusão, porque todos os membros da tribo participam nas danças cerimoniais e nos ritos, com seus fantásticos jogos de simulação. Todos eles aprenderam o seu significado através das gerações anteriores e estão de tal modo absorvidos nesses jogos que têm escassas probabilidades de, colocando-se a uma certa distância, analisarem seu comportamento numa perspectiva crítica (GOMBRICH, 1988. p. 17).

As divergências culturais dos indígenas em relação ao branco normalmente são lidas como inferioridade intelectual ou epistemológica, onde leituras sobre ele são feitas sem que seja ouvida a voz do sujeito, bem como o modo de vida do indígena é categorizado como menos civilizado, portanto, inferior ao modo de vida europeu. Sobre isso, Ailton Krenak nos diz o seguinte:

A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível. Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história (KRENAK, 2019. p. 81).

A Arte começa a olhar diferente para outros povos somente no início do séc. XIX, ainda que muitos movimentos e artistas tenham construído sua fama e deixado seu registro/marca na História da Arte a partir da influência visual de outros povos. A exemplo disso a influência da porcelana chinesa na azulejaria portuguesa, das obras do *ukiyo-ê*

japonês nas obras de Van Gogh, a influência das máscaras dos povos originários de África nas obras de Picasso e por aí adiante. As produções indígenas estão ali, muitas vezes como inspiração ou fatores determinantes que modificam a forma como é feita determinada produção artística individual ou regional.

Contudo, desde o período histórico e artístico conhecido como Arte Moderna, a Arte vem se propondo a contar a história da expressão humana. E como já dito anteriormente, narra também as expressões dos seres humanos racializados, a partir de uma hierarquia colonial, onde inclui dentro do contexto brasileiro, as expressões dos povos originários como *Arte Primitiva* ou *Artesanato*; e a arte feita fora dessa elite intelectual como *Arte Naify* ou *Arte Popular*, cuja maioria dos seus criadores tem origem entre pretos, indígenas e pardos/miscigenados. Essa categorização se fundamenta estruturalmente na História da Arte, como um grande muro que barra a entrada do indígena devido às suas diferentes ideias e cosmovisões.

Em algumas partes do mundo, os artistas primitivos desenvolveram elaborados sistemas para representar as várias figuras e totens de seus mitos dessa maneira ornamental. Entre os índios peles-vermelhas da América do Norte, por exemplo, os artistas combinam uma observação muito penetrante das formas naturais com esse descaso pelo que chamamos a aparência real das coisas. Como caçadores, conhecem o verdadeiro formato do bico da águia, ou das orelhas do castor, muito melhor do que qualquer um de nós. Mas consideram que uma dessas características é suficiente. Uma máscara com um bico de águia é uma águia. [...] é um modelo de uma casa de cacique da tribo Haida de peles-vermelhas com três dos chamados mastros totêmicos na frente dela. Poderemos ver apenas uma barafunda de feias máscaras, mas, para o nativo, esses mastros ilustram uma antiga lenda de sua tribo. A própria lenda poderá impressionar-nos por ser quase tão insólita e incoerente quanto a sua representação, mas já não nos deveríamos surpreender pelo fato de as ideias nativas serem diferentes das nossas (GOMBRICH, 1988, p. 21).

Inicialmente, aquilo que é produzido pelo indígena passa a ocupar o lugar do material *exótico* - ainda que se esteja na própria terra de origem -, e o lugar do primitivo, algo de interesse para antropólogos que desejam observar e catalogar a evolução humana, partindo do entendimento racista e evolucionista. Com esse peso no olhar, a relação entre os povos indígenas e a Arte começa a ser construída, fruto de uma ficção colonial. Em um segundo momento e concomitantemente, partindo dessa relação colonial, os sujeitos indígenas passam a ser privados de suas próprias expressões, tendo suas culturas demonizadas em diversos aspectos, e passando a serem versados, nas artes dos colonizadores dentro dos aldeamentos. Aprendem sua língua, suas crenças religiosas, vestem suas roupas e são escravizados ou mortos, a exemplo do povo Guarani (POTIGUARA, 2018), tendo como algumas das funções nas missões jesuíticas a carpintaria, pintura, escultura, incluindo a

função de construir e ornamentar muitas das igrejas que os catequizaram. Desse modo, o indígena e posteriormente o negro, passaram a produzir boa parte das primeiras obras de arte barroca brasileira sob principal instrução dos Jesuítas, normalmente sem suas assinaturas ou quase nada que identificassem seus povos de origem.

As expressões tradicionais dos povos indígenas começaram a ser apreciadas pelo colonizador como artigos de interesse por serem exóticos, excêntricos ou com funções decorativas, mas sempre partindo desse lugar da excentricidade ao olhar do não indígena. Muitas peças pertencentes a diversos povos foram espoliadas pelos europeus, e ainda hoje compõem parte das coleções dos seus museus. A exemplo, temos o *Manto Tupinambá*, cuja os poucos exemplares existentes não se encontram no Brasil, apesar das reivindicações para devolução. Posteriormente, museus com temática indígena foram criados, não para admirar a beleza e a maestria das criações indígenas, mas sim com interesse etnográfico, de catalogar e descrever o Outro como um objeto de estudo. Esse olhar só começa a mudar a partir de iniciativas isoladas, de criações de museus comunitários partindo dos próprios povos. Dessa maneira, quando iniciamos nossos estudos de Arte na Educação Básica, recebemos estátuas e colunas gregas como imagens de referência sobre *O que é Arte*, sendo ali inconscientemente ensinados também sobre o que não é, alienados de conhecer expressões de diversos povos que estão ao nosso redor, muitas vezes mais antigas que o próprio termo Arte, sendo apresentadas de forma hierárquica, como parte de um passado longínquo ou simplesmente ignoradas.



Figura 1: *Manto Tupinambá*. Acervo do Museu Nacional da Dinamarca.

Culturas como a do povo Guarani que tem sua existência milenar comprovada, bem como diversos outros povos distribuídos por esse País/continente como o povo Suruí no Norte, o povo Tupinambá desde o Norte e Nordeste até o Sudeste do litoral brasileiro, do povo Kaingang que habita grande parte do Sul do país, assim como muitos outros. Suas expressões estão ligadas a terra, aos materiais fornecidos pela natureza, por suas diversas comunicações com tudo que deriva da terra, com suas cosmovisões e cosmogonias, com os espíritos que habitam em cada canto, em cada árvore e cada leito de rio. A compreensão de tudo isso é múltipla e única para cada povo, sendo ímprobo querer introduzir tantos universos de expressões nesta caixinha chamada Arte. A Arte chega aos povos originários como uma palavra que se propõe traduzir suas expressões, mas que ao mesmo tempo não as acolhe dignamente e nem compreende que suas expressões tradicionais existem de forma ancestral e autônoma. Há no entanto, a necessidade de fala e a Arte pode ser uma ferramenta para construções de caminhos, sempre com os devidos cuidados com as traduções entre mundos. A respeito, Daniel Munduruku disserta:

Se estes povos fizerem apenas a “tradução” da sociedade ocidental para seu repertório mítico, correrão o risco de ceder ao canto da sereia e abandonar a vida que tão gloriosamente lutaram para manter. É preciso interpretar. É preciso conhecer. É preciso se tornar conhecido. É preciso escrever – mesmo com tintas do sangue – a história que foi tantas vezes negada (DORRICO *et al*, 2018. p. 81).

Partindo dessa reflexão, é possível compreender que as expressões indígenas podem e devem ser documentadas e transmitidas ao mundo pelo sujeito indígena, mas com o devido cuidado e respeito por suas diferentes origens e funções sociais em cada contexto.

Apesar de toda violência colonial, os povos originários vêm tecendo caminhos para trocas e construções coletivas, verdadeiras pontes para escuta. Nesse sentido, a Arte Contemporânea tem se mostrado terra fértil para essas vozes sementes. Existe a troca com outros povos e diversos caminhos para diálogos e traduções que facilitam esses contatos. Indígenas, individual e coletivamente, também buscam aprender outras linguagens e sentem necessidade de se comunicar com o mundo, de se fazer ouvir. E nesse ponto é importante frisar: As culturas e as tradições, por mais que sejam milenares, também estão vivas e em constante movimento, de forma que se descolar de seus territórios de origem, aprender a usar ferramentas tecnológicas ou ocupar determinados espaços não retira a identidade e nem diminui obrigatoriamente a relação dos povos com suas tradições.

Visto isso, a Arte Contemporânea vem sendo utilizada como ferramenta para o diálogo, onde os indígenas vêm expressando suas linguagens e cosmovisões, aprendendo

linguagens diferentes com os outros povos, absorvendo novas técnicas e tecnologias que foram desenvolvidas ao longo dos séculos, ensinando sobre seus próprios materiais, suas próprias formas de tecnologia, formas de pensar e fazer. A Arte Contemporânea tem sido o rio onde as linguagens indígenas se encontram com a Arte, se mesclam, aprendem e tentam um espaço de voz. O cenário nem sempre foi assim, no entanto nos últimos 10 anos a presença do indígena começa a aparecer, não mais como um objeto na parede catalogado por algum antropólogo, mas como parte de um sujeito, dono de sua própria voz.

As principais referências para construção desse trabalho partem de artistas indígenas, que compõem um movimento embrionário chamado Arte Indígena Contemporânea. A Arte e os espaços de legitimação vêm sendo utilizados como lugares para demonstrar diferentes cosmovisões, denunciar violências, experimentar novas linguagens, tecer críticas ao sistema das Artes, além de debater diversos assuntos como questões de gênero e identidade. Nesse caminho, Moara Tupinambá é uma das artistas que compõem esse movimento, sendo uma das grandes referências para a construção deste trabalho. Em seu trabalho *Museu da Silva* (2020), Moara apresenta um acervo de imagens de pessoas de origem indígena, cuja identidade foi gradativamente apagada pelo Estado e pelo processo de catequização, trazendo questões sobre memória, luta e desigualdades causadas pelas feridas coloniais.



Figura 2. *Moara Tupinambá*. Imagem do acervo de Tarciano, que compõe o trabalho *Museu da Silva*, registro da comunidade de Cucurunã em Santarém, 2020.

A exemplo dos artistas que constroem pontes de diálogo entre mundos, Jaider Esbell é um dos grandes nomes da Arte Contemporânea, não só dentre os indígenas, mas em escala global. Um dos poucos indígenas a ocupar um espaço na 34ª Bienal em São Paulo (2020), suas criações são carregadas de beleza e tecnologias diversas, sem nunca romper com suas tradições, convertendo-as como possibilidades para construção de novas visualidades.

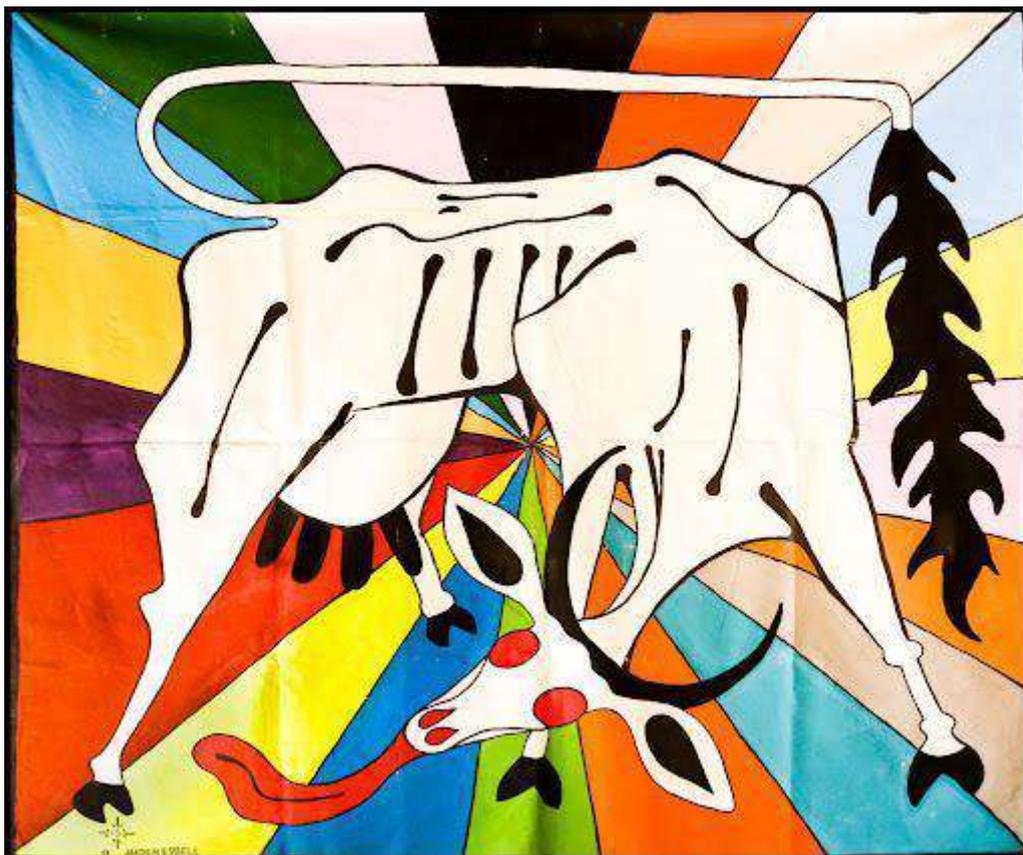


Figura 3. Jaider Esbell. *Malditas e Desejadas*, 2013.
Foto: Marcio Lavor. Acervo de Arte Indígena Contemporânea.

Denilson Baniwa é sem dúvida o paralelo crítico, cuja criações ocupam murais e paredes pelas ruas, assim como telas e vídeo-performances. Em suas obras, questiona muitas vezes o lugar no qual foi relegado o indígena, na Arte e no mundo.

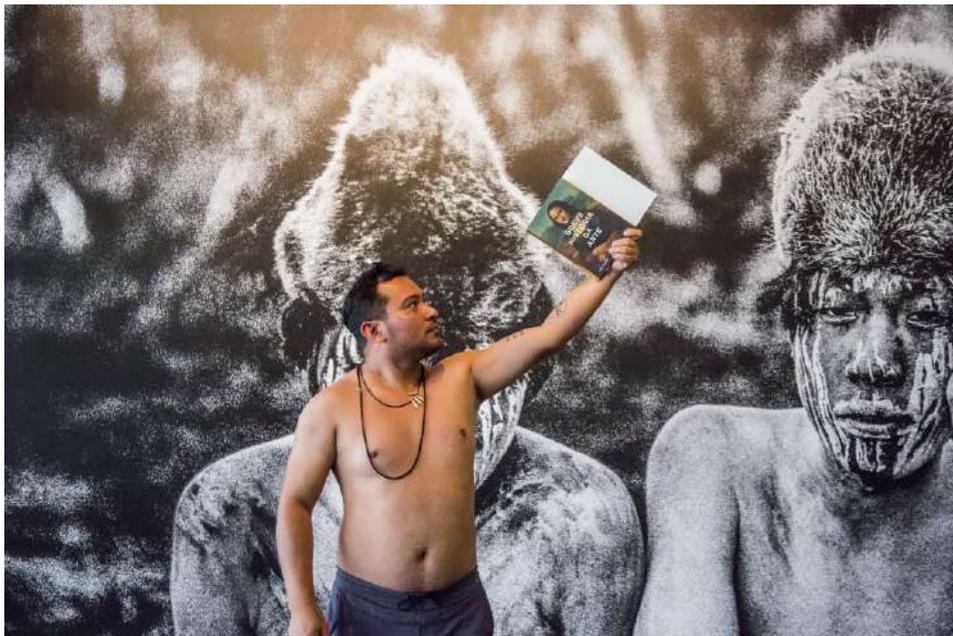


Figura 4. Denilson Baniwa. *Pajé Onça Hackeando* a 33° Bienal de Artes de SP, 2018.

Questões de identidade também são latentes nas obras de Arissana Pataxó, que reforçam a identidade e a beleza de seu povo, onde questiona a leitura que o não indígena tem sobre o sujeito indígena.

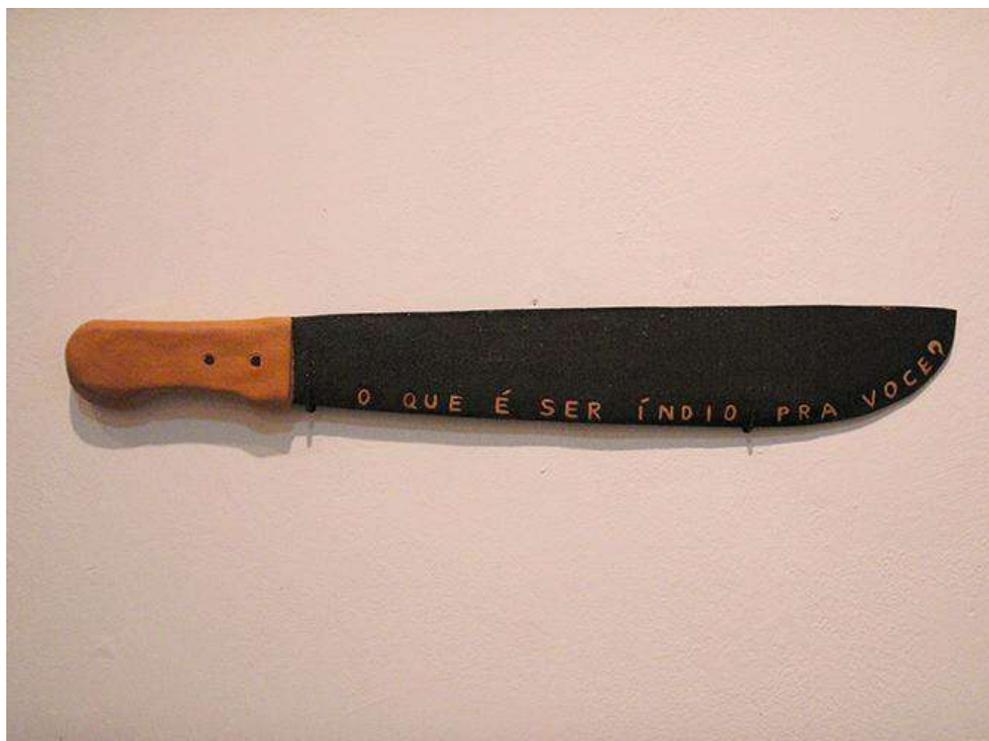


Figura 5. Arissana Pataxó. *O que é Ser Índio pra Você?* 2018.

2.2. Memória e Identidade como uma Via para Diálogo nas Artes

Um dos eixos da pesquisa é a memória. Contar histórias dos mais velhos requer muita responsabilidade e escuta, por isso, foi preciso selecionar com muito cuidado aquilo que seria ou não colocado no trabalho. Quando iniciei a pesquisa, primeiramente para fortalecer e exaltar as origens indígenas da minha família, tudo começou de dentro, de forma íntima. A oralidade acabou sendo o único caminho possível, não só por boa parte das minhas memórias de infância terem sido regadas pelas narrativas das infâncias de meus pais, mas também pelo fato de que meus ancestrais mais velhos, principalmente os paternos não possuíam documentos, onde boa parte das referências sobre eles, tive através da memória de meu pai e algumas poucas fotografias. Por parte da minha mãe, foi possível localizar uma certidão de casamento que confirmava os locais de origem que compunham algumas das narrativas. Minha avó materna não foi alfabetizada, devido ao constante processo de migração pelo qual passou em sua infância e isso fez da memória a fonte de suas narrativas, que só puderam ser transmitidas através da oralidade. É a partir da memória e da oralidade que se estrutura esta pesquisa/obra. Nela, as estruturas de tempo são delicadamente rompidas, para dar luz a imagens que constituem a obra. Transitando entre as narrativas, territórios e significados.

Nesse momento, a relação com a memória deixa de ser linear, atravessando tempo e espaço, e retornando ao presente, como quem faz viagens circulares dentro de si mesmo. Nesse sentido, a concepção de memória se aproxima dos pensadores indígenas como Daniel Munduruku, sobre a importância da memória, quando nos diz:

A memória é, ao mesmo tempo, passado e presente, que se encontram para atualizar os repertórios e possibilitar novos sentidos, perpetuados em novos rituais, que, por sua vez, abrigarão elementos novos num circular movimento repetido à exaustão ao longo da história (DORRICO et al. 2018. p. 81).

É a partir dessa *circular movimento* que caminhamos a um tempo remoto, no limite do alcance das narrativas que me foram contadas, e caminhamos de volta, por dentro e além, de meu corpo e do corpo dos meus ancestrais, tomando distância junto às estrelas para observar a constituição desse continente. Não há como não perceber paralelos entre as narrativas dos meus mais velhos e os flagelos infligidos sobre esta terra. Os processos de migração pelos quais passaram meus familiares, também foram submetidos a muitos indígenas, muitas famílias, mulheres, crianças, homens, a quem fizeram sentir vergonha de suas origens (POTIGUARA, 2018), legalmente impedidos de se identificarem, já que até

pouquíssimo tempo, apenas o Estado tinha o direito de definir quem era ou não indígena, e ser indígena significava para o Estado (e infelizmente ainda para muitos) ser menos humano, um sujeito a ser tutelado. O silêncio passa a ser uma ferramenta de sobrevivência e a memória ferramenta de resistência.

O corpo-terra é, portanto, um corpo constituído de memória, que não se desmembra das suas raízes, que faz parte de cada território por onde pisam seus filhos, que não se enxerga em grau de superioridade com outros seres, pois sua memória é a memória da terra, que mesmo cansada não se deixa esquecer. É um corpo que, apesar de tudo, continua.

Essa ideia de corpo-terra encontra paralelos nas palavras de Ailton Krenak sobre as cosmovisões de diversos povos originários.

Alguns povos têm um entendimento de que nossos corpos estão relacionados com tudo o que é vida, que os ciclos da Terra são também os ciclos dos nossos corpos. Observamos a terra, o céu e sentimos que não estamos dissociados dos outros seres (KRENAK, 2020, p. 24).

A memória também é um tema recorrente nas Artes Visuais, tanto através de monumentos quanto nas diversas obras frutos de seu próprio tempo, que carregam a memória de sua época nos traços, pinceladas e estruturas de mármore ou pedra. Ainda que a memória não esteja ali enquanto tema, está intrinsecamente presente. O conceito de memória esbarra e muitas vezes se confunde, e se conflita com o conceito de história, dentro de uma perspectiva mais dura e linear. No entanto, a linguagem (e nisso se incluem as linguagens artísticas) são também ferramentas para subversão de temporalidades, conforme aponta abaixo Oliveira (2015, p.12).

A linguagem (escrita ou não) torna-se o instrumental da memória para subverter a temporalidade. Isto porque a memória “tece” fios entre os seres, os lugares, os acontecimentos (tornando alguns mais densos com relação aos outros), mas do que os recuperando, resgatando-os ou descrevendo-os como “realmente aconteceram”, a memória por intermédio da linguagem introduz o passado no presente sem, necessariamente, modificá-lo, tornando o tempo pretérito plural e descontínuo (SEIXAS, 2004). Ou, ainda, quando se trata de história, é necessário dar conta de duas temporalidades: o tempo em que se desenrolaram os acontecimentos contados e o tempo da redação da narrativa. A memória desempenha o papel de intermediária entre essas duas temporalidades, pois compreende inicialmente uma imagem mental do passado; é um fenômeno intelectual volátil, mas em seguida é aprisionada nas palavras (BROWN, 1985).

Convivemos a todo momento com traços de memória de diversos tempos e povos. É possível reconhecer essa memória nas palavras que dizemos, no nosso sotaque, nas nossas expressões, naquilo que comemos, em como nos vestimos, nos nossos gostos e

estéticas. Caminhamos sobre um chão cheio de memórias e estamos impregnadas delas. A memória possui sempre uma origem, um ponto de partida para seus diversos caminhos. Se diverge da história, em seu sentido *intelectual de conhecimento*, por não se propor a definir um caminho cientificista único, ainda que dela se construa história. Para ilustrar melhor o conceito, vejamos como nos diz Oliveira citando Bezerra de Menezes:

Para Ulpiano Bezerra de Menezes, a memória, como construção social, dispõe dos instrumentais necessários para a formação e para o reforço da identidade individual, coletiva e nacional. O historiador ressalta ainda a impropriedade de se confundir memória e história: a história é forma intelectual de conhecimento, uma operação cognitiva. Contrariamente, a memória é operação ideológica, processo psico-social de representação de si próprio, que organiza simbolicamente o universo das pessoas, das coisas, imagens e relações, pelas legitimações que produz. A memória fornece quadros de orientação, de assimilação do novo, códigos para classificação e para o intercâmbio social (OLIVEIRA, 2015, p.17 *apud* MENESES, 1994).

As narrativas dos povos indígenas quase sempre não são tratadas enquanto Ciência (no seu sentido historiográfico), principalmente pela dificuldade em compreender suas cosmogonias. Ao serem observadas as estruturas que fundamentam suas histórias, são comparadas com as concepções cientificistas daquilo que é ou não real, e a partir disso, definidas pelo olhar exterior como *lendas ou mitos*, enquanto que para seus povos de origem, trata-se de suas realidades. Acredito que essas dificuldades não possam ser superadas tão facilmente, pois se trata de construções e concepções de mundos divergentes, ainda que muitas vezes possa haver paralelos entre os mundos. O principal ponto que distancia as ciências é justamente a memória da terra. Não de uma terra, mas sim das origens da Terra, de como se fundaram os rios e os mares, de quando nasceu a montanha que faz sombra sobre sua casa. É com esse tipo de memória que os povos originários se relacionam, que transcende os limites do corpo e se integra à Terra e a outros seres que nela habitam, conforme nos aponta Krenak:

As diferentes narrativas indígenas sobre a origem da vida e nossa transformação aqui na Terra são memórias de quando éramos, por exemplo, peixes. Porque tem gente que era peixe, tem gente que era árvore antes de se imaginar humano. Todos nós já fomos alguma outra coisa antes de sermos pessoas — essa mensagem atravessa narrativas de nossos parentes Ainu, que vivem no norte do Japão e na Rússia, dos Guarani, dos Yanomami, dos parentes que vivem no Canadá e nos Estados Unidos. Quem sabe até os mesopotâmios, aquela gente muito antiga, tivessem histórias dessa natureza? Os ameríndios e todos os povos que têm memória ancestral carregam lembranças de antes de serem configurados como humanos (KRENAK, 2020, p. 28).

Nessa premissa, a memória da terra não se desmembra da memória do corpo. Um corpo que parte de determinada herança sociocultural e que a expressa em tudo aquilo que vive e constrói em seu tempo, em tudo aquilo que cria e transforma. Ao compreendermos isso, é possível observar a presença dessa memória da terra também nas obras criadas pelos indígenas, tanto as expressões individuais quanto às expressões coletivas. É o caso da obra de Jaider Esbell, onde a tradicional tinta de jenipapo, utilizada por diversos povos para pigmentar e escrever a pele, é transferida para o tecido, em ilustrações repletas de encantos. Ou quando vemos a obra de Yacunã Tuxá, que retrata relações entre corpo, terra e encanto.



Figura 6. Jaider Esbell. Registro da exposição *Ruku*, em cartaz na galeria Milano em São Paulo. 2021.



Figura 7. Yacunã Tuxá. *Filhas da Terra e suas Resistências Invisíveis II*. 2020

As obras indígenas são carregadas de memória: cada trama em uma cesta; o modo de plantar; os diversos grafismos e seus profundos significados; as plumagens e suas histórias ancestrais; as diversas formas de se cantar e rezar; a fumaça que paira no céu e se dissipa no ar - tudo isso é memória.

Com base nessas referências conceituais de corpo-terra, constituído de memória e identidade, foi estruturado o livro de artista *Narrativas de um Corpo-Terra*, trilhando um caminho originário de se interpretar a memória, de viver e ser continuidade dos seus ancestrais.

2.3. Livro de Artista como Linguagem

É difícil determinar quando se inicia a produção dos livros de artista, ainda mais quando pensamos a partir de conceitos mais contemporâneos, onde não necessariamente a obra precisa se assemelhar a um livro convencional. Sabe-se que a partir dos anos 1960 (BRITO, 2005) o livro de artista passou a ser conhecido como uma linguagem artística e vem passando por mudanças ao longo dos anos. O que podemos dizer é que, com certeza, vem sendo um suporte para expressões múltiplas, abrangendo a pintura, a colagem, a poesia, os cadernos de rascunho, os mapas e até estruturas menos convencionais como vidro e carne.



Figura 7. Paulo Bruscky. *Ar-tista*, 1997.



Figura 8. Artur Barrio. *Livro de Carne*, 1979.

A escolha da linguagem do livro de artista para criação da obra *Narrativas de um Corpo-Terra* se deu principalmente em diálogo com a ideia de narrativa presente em seu conceito, abrangendo outras questões normalmente constituídas no formato de livro como a do álbum de fotografias ou caderno de memórias. No entanto, o tecido como suporte foi inserido buscando um distanciamento com a ideia de papel ou documento, se aproximando mais de uma ideia de *corpo* e *chão*, em diálogo com o conceito de corpo-terra. Sua configuração de leitura é diferente de um livro convencional, que normalmente possui linearidade como início, meio e fim. Por não possuir capa nem páginas isoladas e possuir ambos os lados (frente e verso) preenchidos, sua estrutura pode ser lida a partir de diversos caminhos a escolha do leitor. Possui uma forma de dobra que pode indicar um caminho para leitura, no entanto, sua própria estrutura de tecido foi pensada para que este caminho pudesse ser subvertido.

A obra encontra alguns paralelos nos delicados bordados de Leonilson, que já pensava no tecido como suporte a ser lido, bem como nas obras de Jaider Esbell, no que diz respeito ao uso de pigmentos naturais em diálogo com cosmovisões indígenas.

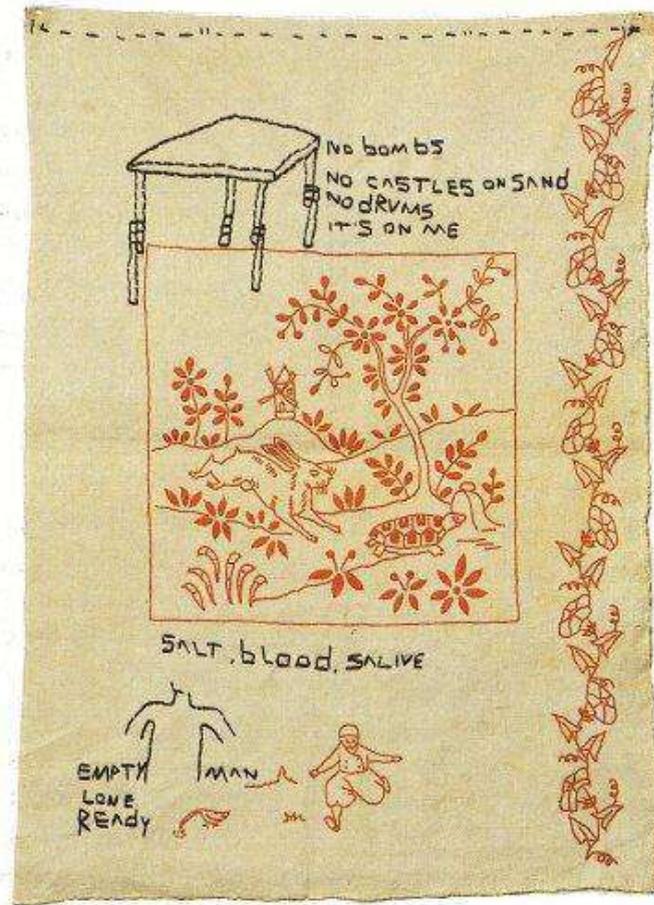


Figura 9. Leonilson. *Empty Man*, 1991.

3. AS TESSITURAS DE UM CORPO-TERRA

3.1. Narrativas e inícios

A pesquisa, na realidade, começou de forma despretensiosa, sem nem saber que seria um dia parte da estrutura de uma obra, a partir do falecimento do meu avô em 2015, poucos meses depois de eu ter ingressado na Universidade. Já era sabido pela família sobre sua origem indígena, mas pouco era comentado sobre suas histórias de vida, principalmente no que dizia respeito a identidade de seu povo. Foi preciso muitas conversas sobre os caminhos, sendo minha Avó Cida a pessoa mais importante nesse processo de narrativas orais. Foi me contando tudo que se sabia ou se lembrava, me trouxe, no final desse mesmo ano, uma verdadeira caixa de memórias - uma caixa de sapatos com as fotografias mais antigas da família e a força dessas histórias me transformaram completamente. Não existe maneira de narrar aquilo que senti, como é se reconhecer no rosto de um ancestral, de perceber seus traços e os traços de seus familiares, não só físicos, mas também culturais. Senti o abraço da terra abrindo os caminhos em meu corpo para a realidade de sua própria existência.

Os anos foram passando e a cada visita que fazia à minha família, tratava logo de coletar histórias. Às vezes as escrevia em blocos de papel, às vezes gravava áudios gigantescos para ficar ouvindo quando batia saudades. A partir daquilo que ia coletando, de entender os trajetos feitos nas migrações e um pouco mais sobre os ancestrais que não conheci, compreendi ali a minha origem Guarani, da qual tenho muito orgulho e felicidade de ter como parte de mim. Compreendi o silêncio de meu avô sobre si mesmo, compreendi violências e percebi seus reflexos, compreendi as belezas e os saberes sagrados, de sonho e de reza, ali me aguardando para que eu os percebesse.

Ainda que todo esse processo tenha começado com minha origem materna, foi com meu pai que aprendi muito sobre a terra - desde a pesca e a agricultura que aprendeu com sua mãe e avó, nomes de animais e plantas, sobre a mata e a respeitar o seu sagrado, sobre nossa história de origem familiar também indígena por parte de sua família, migrante do norte de Minas. Em tudo que ensinada trazia a própria família como principal referência, sempre cheio de histórias que vivera na infância e de sua *vózinha* Custódia, mulher indígena centenária, matriarca da família. Ouvi dele a história de violência que fundou a família, as

histórias sobre os animais do cerrado e seus encantamentos. Muitas coisas que precisam se manter em segredo, por isso aqui me resumo em falar apenas frações daquilo que vivi.

O livro na costura proposta possui 1,04 m x 25,7 cm, no entanto, como já foi comentado, esta configuração é apenas uma das muitas possibilidades, onde foram feitos pontos de fácil soltura para ampliar as possibilidades de configuração.

3.2. Fotografias

As fotografias foram selecionadas com dois principais critérios: como um registro de memória e como ilustração de componentes importantes dessas narrativas. Elas foram pensadas inicialmente em dois grupos que contemplassem personagens maternos e paternos e, posteriormente, divididas entre seus paralelos. Por fim, outras 3 fotografias foram inseridas, simbolizando a territorialidade. Inicialmente foram pensadas para serem fixadas no livro, costuradas ou coladas. No entanto, no momento da montagem do livro, resolvi não as fixar permanentemente, deixando livre novas possibilidades de configuração do livro. Para isso, utilizei um ponto manual de fácil descostura que atravessa as imagens fixando-as no mapa sem prendê-las definitivamente. Esta escolha se deu com a finalidade de dissolver narrativas e temporalidades fixas e lineares. Vejamos agora as descrições dos grupos e suas narrativas ocultas em cada imagem.

Matriarcas



Figura 10.
21 cm x 25,7 cm

As maiores referências ancestrais em minha família são mulheres. De ambos os lados, mas especialmente do lado paterno, a presença masculina sempre foi mais vaga quando se tratava de uma representação de força. Tanto Ana (bisavó materna) quanto Joaquina (bisavó paterna) eram parteiras, tinham conhecimentos que garantiram a sobrevivência da família. Plantaram muita gente no mundo. E foi essa força que busquei evocar com as imagens que as homenageiam. Comecei pequenininha e hoje já sou semente.

1- *Bisa Ana*



Figura 10.

Foto de autor desconhecido que foi retirada no início dos anos 1960, no interior do Paraná, possivelmente em Tapejara, cidade natal de minha mãe. Realizei uma intervenção na imagem com bordado onde foram inseridas duas plantas de grande importância para o povo Guarani: a palmeira Jussara e o Avaxy (milho), tecido junto à semente.

2 - Bisa Joaquina



Figura 11.

Fotografia 3x4, feita provavelmente entre os anos 1970 e 1980. Realizei uma intervenção de bordado na imagem, onde foram inseridas uma Jabuticabeira - presente nas narrativas de meu pai sobre o sítio onde ela residia, localizada em frente à casa de taipa - e o Capiá (Capim Rosário ou Lágrima), cuja semente plantada por minha avó paterna,

permaneceu viva e cercando os limites do barranco no quintal de casa por toda minha infância.

Família

Nesse conjunto foram reunidas fotografias que ilustram alguns personagens da família materna e paterna, realizadas em lugares por onde passaram/residiram e ainda residem alguns de meus familiares.



Figura 12.
cima para baixo:
Família materna no Paraná
nos anos de 1960 (10 x
8cm)

Biso Zé na estrada
(esquerda) (8 x 10 cm)
Biso Zé rosto (direita)
(4,5x6,5cm).

Figura 13.
De cima para baixo:
Família Paterna em 3x4 (16 x 5
cm);
Festa de Aniversário (11 x 8 cm);
Matéria de gente (11 x 8 cm).



3 - Família Materna no Paraná nos Anos de 1960

É a fotografia de família mais antiga, tirada provavelmente no mesmo dia em que foi feito o registro de minha bisavó Ana. Nela se encontram meu Avô Acácio e minha Avó Cida nos primeiros anos de casados, meus tios e tias mais velhos, cinco do primeiro casamento de vovô e dois do casamento com vovó, ainda antes do nascimento de minha mãe. Nessa fotografia está presente também Justina, a irmã de minha Bisa, personagem presente nas histórias de minha mãe por ser insistente em não abandonar o hábito ancestral do fumo, a contragosto de meu avô.

4 - Família Paterna em 3x4

Para essa série, a lógica de construção foi a ideia de continuidade, nelas estão presentes uma 3x4 minha, por volta dos 5 anos de idade na ponta esquerda, duas de meu pai - uma com idade próxima aos 5 anos colocada na outra ponta, e outra dele mais velho em 1981, por volta dos seus 20 anos de idade, já na vida adulta; uma de minha bisavó Joaquina - a mesma já usada para intervenção pois é o único registro dela localizado até então, e uma fotografia de minha avó Dona Maria, mãe de meu pai, compondo o centro.

José

Pai de minha avó Cida, viveu uma vida em constante processo de migração, iniciado ainda por seu pai, vindo da Bahia. Casou-se com Dona Benvinda, baiana de Guanambi, recém migrada do interior de São Paulo. Dela não há registros fotográficos, apenas muitas histórias das travessias entre as cidades a cada período de safra, das crianças que não sobreviveram, das viagens de carro de boi até a Bahia, uma vida dura que a endureceu. Mas Zé era um pouco mais carinho, de quem minha Vó fala com saudades.

5 - Biso Zé na Estrada

Retrato das andanças, onde aparece o chão batido da estrada, presença frequente em sua vida. Não tem local, autor ou época definida, mas pela cronologia das histórias, acredito que tenha sido tirada entre os anos 1960 e 1970. Boa parte da foto já se desintegrou devido a umidade e ações do tempo.

6 - Biso Zé Rosto

Presente num porta-retratos na casa de minha avó, foi através dela que conheci suas feições, único índice de suas origens étnicas pouco conhecidas, aparentemente uma mistura entre pretos e indígenas. Um pedaço da casa de minha avó que me faz lembrar os inúmeros momentos de infância.

7- Festa de Aniversário

A festa de aniversário de um ano da minha irmã, uma das poucas fotos de minha avó paterna Maria da Conceição. Nunca a conheci, faleceu jovem, antes dos seus 50 anos, depois de sofrer um AVC durante seu expediente como faxineira. O sorriso dela na foto é a representação do amor que tinha pela minha irmã, a única neta que conheceu em vida. Aprendi a amá-la pelo amor que senti através do meu pai e através de seu sorriso.

8 - *Matéria de Gente*

*“Eu não sei mais quem eu sou e nem qual é minha cor
Um dia eu tenho fé que as coisas vão melhorar
Me sentir como gente
sorrir, parar de chorar
não sei se posso me considerar gente
ou objeto em exposição
Sou obrigado a ficar subordinado ao patrão
um dia eu tenho fé que as coisas vão melhorar
me sentir como gente, parar de chorar”*

Jorge e Dedé

Essa fotografia ilustra a cena da peça teatral *Matéria de Gente* escrita por meu pai Jorge e seu amigo Dedé (ambos na foto), encenada em 1979, cujo prêmio esteve por toda minha infância e se encontra até hoje na estante da casa dos meus pais. A letra da música que fazia parte da peça que também foi composta por eles, trazendo questões sobre a diversidade e as dores da classe trabalhadora massificada, deslocada de sua própria identidade.

Tekoá



Figura 14. Da esquerda para direita: *Tekoa 1* (7,6 x 9 cm), *Tekoa 2* (6 x 7 cm) e *Tekoa 3* (8 x 8 cm).

Não existe uma tradução exata do português para o Guarani, mas uma tradução próxima é *lugar onde a vida acontece*, palavra que também pode ser usada como sinônimo de *aldeia*. As três imagens são de pontos de referência, onde aprendi o significado de território.

9 - Tekoa 1

Os trilhos da estação Vila Clarice, extremo sul de São Paulo, caminho que percorro quando vou visitar a *Tekoá Yvy Porã*, onde ganhei o nome de *Ara'í*. Representa para mim o meu *Guatá Porã*, caminho sagrado que busco seguir. O povo guarani é conhecido por ser um povo caminhante. Ser um caminhante foi uma das referências que obtive de meu Avô, sina que ele seguiu após a família perder o direito a terra em que residia em Capão Bonito. A migração partiu de sua terra natal, atravessando o Vale do Ribeira até o interior do Paraná, para posteriormente retornar ao Estado de São Paulo, em Mauá, onde a família se restabeleceu e onde eu nasci.

10 - Tekoa 2

Foto tirada depois de um dia de trabalho no quintal da casa de meus pais, onde cresci. Representa o fincar-se na terra, ter ela como referência. É o primeiro local onde aprendi a me relacionar com a terra, a plantar e ver crescer.

11- Tekoa 3

Foto tirada no quintal de casa, enquanto observava a chegada da chuva. A foto mira o local onde ficava/fica um Abacateiro que foi meu confidente durante toda a infância, literalmente um querido amigo, hoje tombado, que deixou na terra pedaços de suas raízes e um filho abacateiro já cheio de frutos antes de partir.

3. 3. *Narrativas Ilustradas*

Compostas por duas ilustrações que contém em si elementos de histórias contadas pelos mais velhos, cada uma dedicada a uma parte da família, materna e paterna.

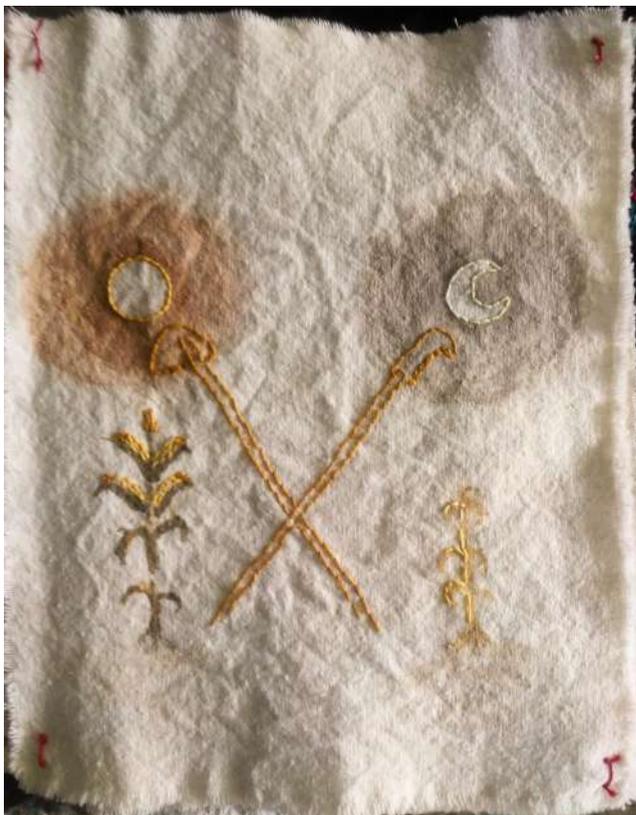


Figura 15. *Narrativa 1: Vida e Morte*

(21 cm x 25,7 cm).

Figura 16. *Narrativa 2: Bodoque Ataraca Urutu Cateretê.* (21 cm x 25,7 cm)



Narrativa 1: Vida e Morte

Trazendo instrumentos de trabalho com a terra e o milho, que garantiu a sobrevivência da família durante os processos de migração. Nela, ele aparece seco e também com frutos. A lida com a vida e com a morte está diretamente ligada à lida com a terra e seus ciclos, com os quais estamos todos envolvidos a cada nascer de sol e ciclo lunar. A imagem é também uma memória aos meus ancestrais que partiram, principalmente os que se foram ainda crianças, plantados no mundo sem poder vingar. É também um agradecimento a toda luta travada, a terra que nos sustenta e a todos que com ela se relacionaram antes de mim.

Narrativa 2: Bodoque Arataca Urutu Cateretê

A troca de saberes entre as gerações é algo precioso. E quando uma memória é preciosa, o respeito e o carinho atravessam o tempo. Essa ilustração é uma mistura de muitas memórias de infância do meu pai, da sua relação com Dona Custódia, bisavó a quem chama de vózinha, com quem ele aprendeu a dançar Cateretê; as pequenas cobrinhas de jardim que andavam por cima do telhado de sapê; e de uma escapada da morte após ser perseguido por uma Urutu Cruzeiro na mata. O rastejar das cobras segue um caminho circular, tal qual o nosso ciclo de existência.

3. 4. Mapa das Migrações: “Pindorama X Brasil”



Figura 17. Mapa *Pindorama x Brasil*, lado *Pindorama* (66 cm x 25,7 cm).

O mapa *Pindorama X Brasil* possui duas maneiras de ser lido. Pelo lado *Pindorama*, foi bordado a partir de uma perspectiva vinda do Sul, bem como ilustrado primeiramente por Joaquim Torres Garcia em 1935 (COSTA, 2011), o mapa da parte Sul de *Abya Yala* (nome dado às Américas pelo povo Kuna do Panamá), a fim de ilustrar uma territorialidade sem as fronteiras estabelecidas pelos colonizadores. Como ponto de demarcação dessa territorialização, foi costurada no centro do mapa uma pena azul de Arara, coletada por mim. A escolha da pena também simboliza as plumas presentes nos cocares, brincos, mantos e nas diversas expressões tradicionais dos povos Originários. Ela demarca a potência de construções autônomas das cosmovisões originárias a partir desse território, invertendo o ponto de vista do Norte (desenhado e definido pelos Europeus) para o Sul. Foi nomeado *Pindorama* por ser o nome dado por povos do tronco Tupi para essa região onde hoje é delimitado o território brasileiro.

Antes da realização do bordado, foram realizadas impressões com meu próprio pé no tecido, ilustrando os processos de deslocamento e migrações feitas por diversos povos, presentes também em minha história familiar. Para isto foi criado um pigmento à base de argila, raízes e sementes para atingir a coloração desejada. A terra vermelha foi referência para o tom escolhido, por isso resolvi utilizar um pigmento a tendo como base principal.



Figura 18. Mapa *Pindorama x Brasil*, lado *Brasil*.

Pelo lado Brasil, temos o verso do bordado, onde as linhas se encontram de forma irregular. Alguns trechos no mapa foram riscados com a biotinta, simbolizando trajetos migratórios realizados por meus ancestrais, como consequência da fundação da nação

brasileira, que para os povos originários significou mortes, etnocídio, expulsão de suas terras e conseqüentemente migrações em busca de alimento, trabalho e dignidade.

Foi impossível registrar todos os lugares por onde passaram meus familiares, estando presente apenas os que sobreviveram a partir da oralidade e da memória. Minha Avó Cida, conta que em sua infância, a família muitas vezes passava um mês em cada lugar, mudando sempre conforme as oportunidades de trabalho, temporada de colheita etc., tendo ela morado em tantos lugares que se tornou impossível lembrar-se de todos. Apenas foram registrados alguns pontos como o Sul da Bahia, de onde veio parte de sua família e algumas cidades nos interiores de São Paulo e Paraná. Escolhi não registrar os nomes dos lugares, deixando apenas os rastros como mapa.

A escolha da tinta em vez do bordado para ilustrar os trajetos se deu como referência das pegadas feitas do lado Pindorama, como se de um lado nos aproximássemos da terra e do outro nos afastássemos, tomando uma perspectiva mais distante.

Outros ângulos



Figura 19.



Figura 20.



Figura 21.



Figura 22.

4. CONCLUSÃO

O que podemos compreender no trajeto executado entre pesquisa e realização da obra é a ideia de um corpo-terra, integrado a suas diversas narrativas, as suas diversas memórias e suas profundas raízes, pretensas a serem registradas neste trabalho, ainda que a memória inesgotável da terra não possa ser representada em poucas imagens ou palavras, tampouco, as memórias de meus ancestrais podem ser aqui totalmente resumidas. O que apresento é apenas uma parte do caminho, que continua enquanto houver terra.

Para abordar a Arte dentro de uma perspectiva indígena com a qual este trabalho se alinha, foi preciso apresentar tanto o olhar de artistas indígenas quanto o olhar do não indígena presente na História da Arte, descrevendo de forma resumida o caminho percorrido desde antes da colonização até a atualidade, para que as expressões dos povos originários fossem vistas como expressões de *seres pensantes* como diria Timóteo Popyguá, diferentes e nem por isso inferiores, integrando ainda timidamente as artes contemporâneas.

A memória, principalmente a que parte da oralidade, foi a principal base para construção de cada imagem, bem como a necessidade de uma mudança de perspectiva, efervescente no contexto atual.

5. REFERENCIAS

ANTENORE, Armando. **Índios de Ilhéus Dizem Pertencer a Etnia Considerada Extinta e Reivindicam Peça do Século 17: "Somos Tupinambás e Queremos Nosso Manto de Volta"**. FOLHA, 1 Jun. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0106200006.htm> Acesso: 15 Jun. 2021 .

Arissana Pataxó. Prêmio Pipa, 2016. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/arissana-pataxo/> Acesso: 23 Jul. 2021.

BANIWA, Denilson. **Performance: Paje Onça Hackeando a 33° Bienal de Artes de SP**. Youtube. Data: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MGFU7aG8kgI> Acesso em: 20 Jul. 2021.

BRITTO, Ludmilla. **2005, 18f, Livro de Artista ao Alcance das Mãos**. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9824/8/Ludmila%208.pdf> Acesso em 20 Jul. 2021.

DONG, Fanwen. **A Influencia Chinesa no Azulejo Português**. Universidade de Aveiro. 2017. Disponível em: <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/22138/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o.pdf> Acesso: 20 Jul. 2021.

DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (Orgs.). **Literatura Indígena Brasileira Contemporânea: Criação, Crítica e Recepção** [Recurso Eletrônico] Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.

ESBELL, Jaider. **34° Bienal de São Paulo**. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/artistas/7339> Acesso: 30 Jul. 2021.

GARCIA, Guliana. **Jaider Esbell e Uma Apresentação Através do Jenipapo**. ARTEBRASILEIROS, 23 Mar. 2021. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/exposicoes/apresentacao-ruku-jaider-esbell-galeria-millan/> Acesso: 23 Jul. 2021.

GOMBRICH, Ernst. **A História da Arte**. 4° ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1988.

KRENAK, Ailton. **A Gente Resiste de Um Lugar Fundado na Nossa Memória**. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (Org.); VISCONTI, Jacopo Crivelli (Curadoria). **Primeiros Ensaio: Publicação Educativa da 34ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2020a. p. 97-105.

_____. **A Vida Não é Útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

_____. **Ideias para Adiar o Fim do Mundo**. 2° Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MALAFAIA, P. A. M. **Filosofia de Uma Pessoa Coletiva**. PerCursos, Florianópolis, v. 22, n. 48, p. 083 - 108, 2021. DOI: 10.5965/1984724622482021083. Disponível em:

<https://www.periodicos.udesc.br/index.php/percursos/article/view/18974>. Acesso em: 02 ago. 2021.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. **Arte como Lugar de Memória**. MAC USP. São Paulo. 2009. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3211> Acessado em: 15 Jul 2021.

Paulo Bruscky: Livro de Ar-tista (1997). Galeria Amparo 60. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/paulo-bruscky-livro-de-ar-tista> Acesso: 02 Ago. 2021.

POPYGUA, Timóteo. **Histórias do Povo Guarani Mbya**. Youtube, 6 Abr. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mnnnxClrBlo> Acesso: 22 Jun. 2021.

POTIGUARA, Eliane. **Metade Cara Metade Máscara**. Rio de Janeiro. 3º Edição. 2018.

PRAGA, Cristina. **Leonilson: Bordando Afetos**. OBVIOUS, 2015. Disponível em: http://obviousmag.org/um_pais_possivel/2015/03/leonilson-bordando-afetos.html Acesso em 22 Jun. 2021.

Programa Convida: Yacunã Tuxa. Instituto Moreira Sales (IMS), 13 Nov. 2020. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/yacuna-tuxa/> Acesso: 25. Jul. 2021.

SAHAGOFH, Ana Paula. **Pesquisa Narrativa: Uma Metodologia para Compreender a Experiência Humana**. SEPesq UNIRITTER. 2015 - Disponível em: Acesso em: 15 Jul. 2021.

TUPINAMBÁ, Moara. **Museu da Silva Exposição Virtual**. Instagram, 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/museudasilva/> Acesso: 27 Jul. 2021.

TUPINAMBÁ, Moara. **Museu da Silva**, 2020. Disponível em: <https://www.moarabrasil.com/museu-da-silva> Acesso: 2 Ago. 2021.