

**Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PGA-UFES – ano 1, vol. 1, n. 1 (dez. 2011).
Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes, 2011- .**

Ano 9, n. 16 (junho. 2019).

Thiago Rodrigues Amorim
Thiago Guimarães Azevedo
Fernanda Lima da Silva
Ferdinando de Freitas Magalhães
Viktória Letícia Teixeira Monteiro
Marcela Filizola
Deborah Moreira de Oliveira
Elias de Andrade
Gabriela Cle-mente de Oliveira

COL16

Revista do Colóquio, ano 9, n. 16, junho de 2019
Permanências, Insistências e Resistências: Corpos, Discursos e Atitudes

N.16

Thiago Rodrigues Amorim . Thiago Guimarães Azevedo . Fernanda Lima da Silva .
Ferdinando de Freitas Magalhães . Victória Letícia Teixeira Monteiro .
Marcela Filizola . Deborah Moreira de Oliveira . Elias de Andrade . Gabriela Clemente
de Oliveira.

Universidade Federal do Espírito Santo

Reitor

Reinaldo Centoducatte

Vice-reitora

Ethel Leonor Noia Maciel

Centro de Artes

Diretor

Paulo Sérgio de Paula Vargas

Vice-diretora

Larissa Fabricio Zanin

Programa de Pós-Graduação em Artes

Coordenação

Prof. Dr. Aparecido José Cirilo

Conselho editorial

Dr.^a Ana Maria Albani de Carvalho, PPGAV-UFRGS

Prof.^a Dr.^a Aissa Afonso Guimarães, PPGA-UFES

Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves, PPGA-UFES

Prof.^a Dr.^a Almerinda da Silva Lopes, PPGA-UFES

Prof.^a Dr.^a Angela Maria Grandó Bezerra, PPGA-UFES

Prof. Dr. Aparecido José Cirillo, PPGA-UFES

Prof. Dr. Carlos Henrique Resende Falci, PPGARTES-UFGM

Prof. Dr. Erly Milton Vieira Junior, PPGA/PPGCOS-UFES

Prof. Dr. Fabio Luiz Malini, PPGA/PPGCOS-UFES

Prof. Dr. Gaspar Leal Paz, PPGA-UFES

Prof.^a Dr.^a Gisele Barbosa Ribeiro, PPGA-UFES

Prof. Dr. Jorge Luiz Cruz, PPGARTES-UERJ

Prof.^a Dr.^a Maria de Lima e Muniz, PPGARTES-UFGM

Prof. Dr. Mauricius Martrins Farina, PPGAV-UNICAMP

Prof. Dr. Paulo Antônio Menezes Pereira da Silveira,

PPGAV-UFRGS

Prof. Dr. Rodrigo Guéron, PPGARTES-UERJ

Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga, PPGA-UFES

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa

Editores

Dr.^a Angela Maria Grandó Bezerra, PPGA-UFES

Ma. Fabiana Pedroni, PPGHS-USP/FAEV

Me. Rodrigo Hipólito, DTAM-UFES/FAEV

Editoração N.16, Permanências, Insistências e Resistências: Corpos, Discursos e Atitudes

Fabiana Pedroni

Rodrigo Hipólito

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES – ano 1, vol. 1, n. 1 (dez. 2011). Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2011- .

Ano 9, n. 16, (junho. 2019).

Semestral, com publicações nos meses junho e dezembro.

1. Artes visuais – Periódicos. 1. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes.

ISSN: 2358-3169

O conteúdo dos Artigos, Relatos de Experiência e Ensaio Visuais são de inteira responsabilidade dos autores.

Sumário

Apresentação	8
--------------------	---

Artigos

Registros pictóricos: refletindo sobre a capoeira na primeira metade do século XIX	10
--	----

Thiago Rodrigues Amorim

Fotografia Paraense: Trajetória de Bob Menezes	23
--	----

Thiago Guimarães Azevedo, Fernanda Lima da Silva, Ferdinando de Freitas Magalhães, Victória Letícia Teixeira Monteiro

Para ver e ser vista: o corpo nas fotografias de Francesca Woodman	33
--	----

Marcela Filizola

Atravessamentos políticos na obra de Atílio Gomes Ferreira (Nenna): Conceitualismos e o corpo poético-disparador	42
--	----

Deborah Moreira de Oliveira

Ensaio Visual

<u>Caderno de um mês e adiante</u>	55
--	----

Elias de Andrade

Heterodoxia	65
-------------------	----

Gabriela Clemente de Oliveira

Caderno de Resumos

VI Colóquio de Arte e Pesquisa dos Alunos do PPGA-UFES

Pôsteres	71
----------------	----

Comunicações	93
--------------------	----

Apresentação

Sob o título “Permanências, Insistências e Resistências: Corpos, Discursos e Atitudes”, o décimo sexto número da Revista do Colóquio traz seis propostas entre Teoria, Crítica e História das Artes. Na presente edição, além das seções de Artigos e Ensaio Visuais, trazemos o Caderno de Resumos do último Colóquio de Arte e Pesquisa dos Alunos do PPGA-UFES, evento que originou a Revista do Colóquio.

Nesses dois números do ano de 2019, privilegamos narrativas que pensam, repensam, problematizam, evidenciam, criticam e poetizam aspectos das produções de Arte e de sua História, voltados para a corporeidade e os posicionamentos que enfrentam e enfrentaram poderes e discursos hegemônicos e homogeneizantes. Durante toda a História da Arte e, em especial, nos contextos do Sul geopolítico, artistas e propostas de Arte marcaram atritos e rompimentos de paradigmas. Tais enfrentamentos não se deram e não se dão apenas no restrito “mundo da Arte”, mas, de modo mais amplo, em contextos sociopolíticos que tocam e compõem a Cultura de diversos povos.

Em momentos históricos nos quais se torna lugar-comum pôr em xeque a validade das apresentações e expressões corporais multifacetadas, notadamente aquelas relativas às minorias representativas, é de extrema relevância sublinhar os discursos que se batem na arena do debate público. Quando falamos em atitudes, pensamos nas grandes transformações ocorridas no campo das Artes no correr do século XX, que superaram aspectos formalistas na valorização de ideais e posicionamentos de artistas. Apesar de muitas dessas transformações terem ocorrido há mais de meio século, as últimas décadas parecem demonstrar a grande distância que ainda separa as pesquisas em Arte do público em geral e também de demais campos de investigação acadêmica, assim como do poder público.

Dadas as tentativas recorrentes e descredibilizar a construção de conhecimento nas Ciências Sociais e Humanas, assim como o forte incentivo para métodos de ensino tecnicistas e para a redução das pesquisas científicas ao seus teores funcionalista e economicamente lucrativo, a divulgação dos trabalhos de pesquisadores e pesquisadoras em Arte se torna cada vez mais relevante e necessário. É nesse sentido que a Revista do Colóquio acredita cumprir, a cada semestre, o seu papel para a formação em Arte e o reconhecimento desse campo.

Editores.

Artigos

Registros Pictóricos: Refletindo obre a Capoeira na Primeira Metade do Século XIX

Pictorial Records: Reflecting on Capoeira in the First Half of the 19th Century

Thiago Rodrigues Amorim ¹

Resumo: A história entre o Rio de Janeiro, os negros e a Capoeira estão gravados nas litografias “Capitão do matto e Jogar Capoeira”, de Johan Moritz Rugendas (1835), e “Negros que vão levar açoite”, de Frederico Guilherme Briggs (1832-36), além da tela “Negroes Fighting”, de Augustus Earle (1822). Essas obras são apresentadas nesse artigo como fontes de análise e reflexões históricas, ao mesmo tempo em que traz o próprio questionamento sobre o papel da ilustração na pesquisa documental. As contribuições de Maria Inês Turazzi, Elisabeth Vidor e Letícia Vidor de Sousa Reis, (2013), Carlos Eugênio Líbano (2004), Waldeloir Rêgo (1968) e de Guilherme Goretti Gonzaga (2012) são requeridas para tornarem as leituras dessas imagens consoantes com a interpretação da pesquisa histórica flexível ao entendimento do documento pictórico.

Palavras-chave: Roda de Capoeira; Performances, Arte Performativa; Prática Performativa.

Abstract: *The History between Rio de Janeiro, the blackmen and the Capoeira is recorded in the lithographs Capitão do matto and Jogar Capoeira Johan Moritz Rugendas (1835), the screen Negroes Fighting, Augustus Earle (1822) e a lithography Negros que vão levar açoite, Frederick William Briggs (1832-36). This works is approaching that pictures as sources of analysis and historic reflections, at same time to bring questions about an importance of illustration in documental research. The contributions of Carlos Eugenio Líbano, (2004), Elisabeth Vidor and Leticia Vidor de Sousa Reis (2013), Waldeloir Rego (1968), William Goretti Gonzaga (2012) and Maria Ines Turazzi (2013) are required to make the reading of these images' consonants with the interpretation of a flexible understanding of the historical research pictorial document.*

Keywords: Capoeira Wheel; Performances, Performative Art; Performative Practice.

¹ Mestrado em Artes, na linha de pesquisa Nexos entre Arte, Espaço e Pensamento (2017-2019); Especialização em Filosofia e Psicanálise (2018-2019); Especialização em Atividade Física Adaptada e Saúde (2010-2011); Aperfeiçoamento em Dimensões da Humanização: Filosofia, Medicina e Psicanálise; e Licenciatura Plena em Educação Física e Desporto, todas as formações são oriundas da Universidade Federal do Espírito Santo (2009), à exceção da Universidade Gama Filho.

No dicionário tupi guarani “Pequeno Vocabulário Tupi-Português”, de Padre A. Lemos Barbosa (1951), se encontram algumas definições interessantes como *caa* (p.42) mato para, *capii* como capim, mato fino (p.44), *capissaba*, significando limpar plantação (p.44), *caapaúo*, mesmo que capão de mato (p.42). Já *Caa* – (mato, já mencionado), *epuêra* - “suf. passado: que foi; (xe): ter sido” (Barbosa, 1951, p.131), ou seja, *caapuêra*, seria o mesmo que “foi mato”, já que foi roçado ou cortado. Assim, muitos autores trabalham a relação da localidade (nas *capoeiras*) com a prática da *capoeiragem*, sugerindo sua origem ruralista. Ligados a essa linha, tanto geográfica como de natureza, a teoria de Macedo Soares, citado por Vieira (p.47, 2016):

existe ainda a ave chamada capoeira (*Odontophorus Capueira*, Spix), cujo canto era imitado pelos caçadores no mato como chama, e pelos moleques pastores e vigiadores de gado para chamar uns aos outros, sendo que o moleque ou escravo que assim procedia era também chamado capoeira.

Ainda ligada a essa ave, Antenor Nascentes (1955), igualmente citado por Vieira (p. 47, 2016), afirma “que o jogo de capoeira se liga à ave (*capueira*), pelo fato de que o macho é muito ‘ciumento’ e trava lutas tremendas com o rival que penetra seus domínios”.

Para Líbano Soares (2004), o nome Capoeira provinha dos escravizados, que carregavam os cestos (*capoeiros*) feitos de palhas do mato e que serviam, por exemplo, para transportar galinhas. Na linha desse autor, “*caapo*” era círculo de palha em tupi guarani e “*eira*” (do vernáculo lusitano) seria aplicado usualmente a grupos sociais específicos, no caso, os negros urbanos que transportavam galinhas nas feiras e comércios das áreas. Segundo Rego (p. 24, 1968), cita Brasil Gerson:

informa que lá ficava (rua D. Manoel) o nosso grande mercado de aves e que nele nasceu o jogo da capoeira, em virtude das brincadeiras dos escravos que povoavam toda a rua, transportando nas cabeças as suas capoeiras cheias de galinhas.

Esses negros praticavam publicamente (antes do decreto de proibição) suas exibições de destreza corporais (REGO, 1968). Enquanto o mercado não abria, ou no decorrer de uma venda ou outra, os negros se divertiam na *capoeiragem*. Essa sugestão contém uma forte significação como fenômeno cultural urbano.

Antigamente, havia uma corrente de autores (e disseminada, ainda hoje, em grupos de Capoeira) que popularizou a ideia de que, nas senzalas, se originou essa manifestação, pois lá se reuniam diferentes etnias africanas (e seus descendentes afro-brasileiros), fazendo desse local um verdadeiro “caldeirão” de manifestações étnico-culturais. A senzala, por esses (em sua maioria mestres de Capoeira mais antigos com grande saber, mas poucos escolarizados) era uma pequena África, composta por “várias Áfricas”, que recriava, naquele universo singular, muitas práticas religiosas, de danças e de guerras. Entretanto, dificilmente, como é no caso desse escrito que busca por fontes históricas imagéticas, encontrar alguma comprovação de sua prática dentro da senzala, a não ser pelo fato da oralidade presente nas estórias, contos e cantigas passadas de geração a geração aos descendentes desses negros escravizados. De acordo com Dossiê do Iphan: Rodas de capoeira e Ofício de Mestres de Capoeira:

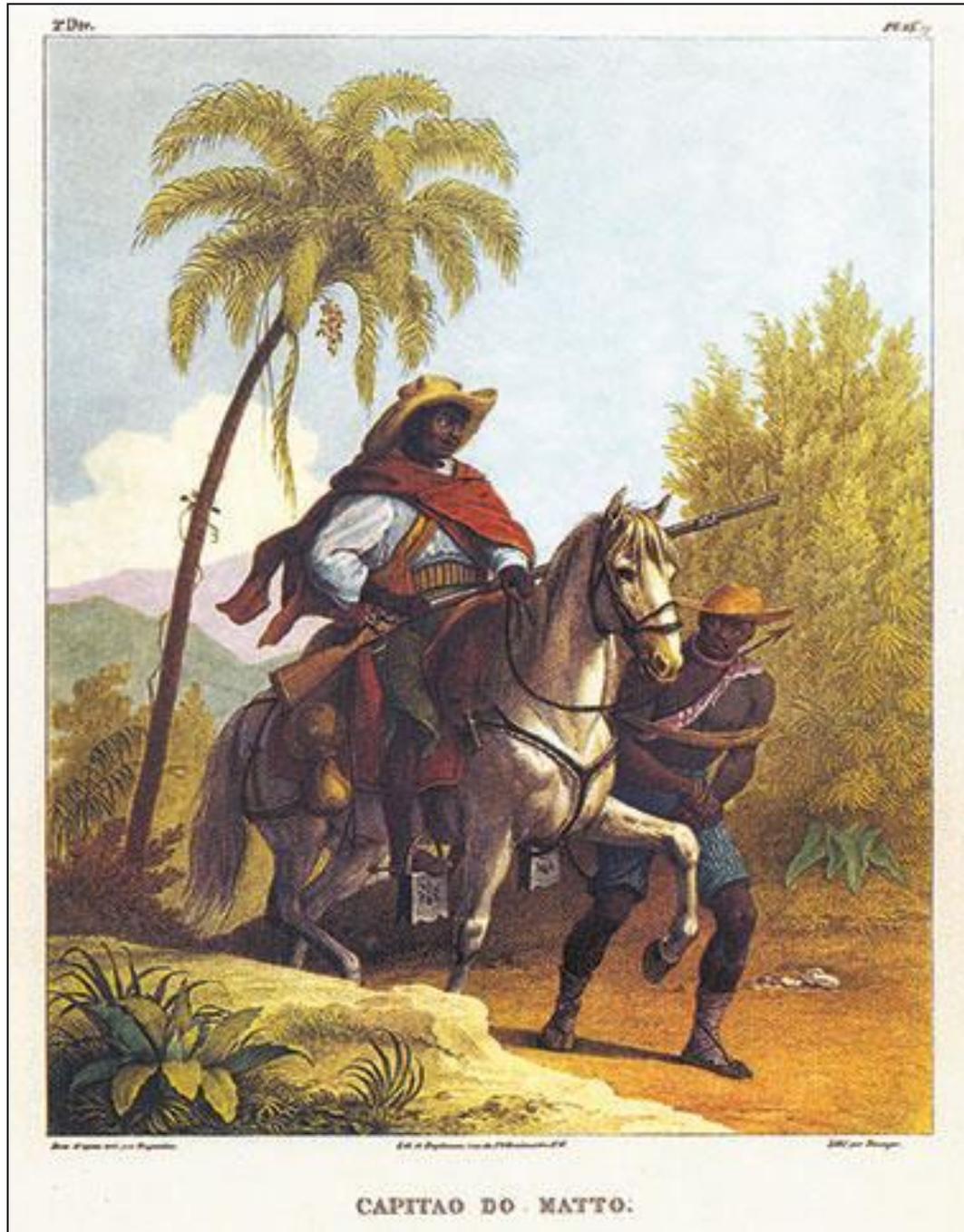
[...] um reforçado imaginário [...] relacionou a capoeira a escravidão rural, a sua prática nas senzalas sob o olhar desconfiados do senhor de engenho. A capoeiragem, porém, fincou raízes em áreas urbanas [...] nas principais cidades portuárias, tendo surgida como prática urbana de resistência de escravos de ganho (BRASIL, 2014, p.13).

Quanto à teoria da origem da capoeira nos quilombos, que, por vezes, remete especificamente à Palmares, a mesma afirma que Zumbi era um habilidoso *capoeira*² (hoje o patrono da Capoeira). Nesse caso, a origem remete a 1697, com o próprio advento de Palmares, defendida por Anníbal Burlamaqui (1928)³, o Mestre Zuma, na década de 1920, que, ao final de 1970, começou a se tornar uma teoria mais popular e, mais fortemente, na década de 1980, com o movimento da valorização do negro e da afirmação de Zumbi como legítimo herói brasileiro. Parece haver, aí, uma intencionalidade quanto a revalorização da cultura afro-brasileira e, ao mesmo tempo, uma nacionalização. A consequência disso é que há a possibilidade de desvirtuar os dados imparciais, fidedignos, mesmo não querendo afirmar, aqui, que não seja possível haver relação de origem no quilombo, já que é um assunto não consensual e não esgotado na comunidade acadêmica e *capoeirana*. O que havia, na década de 1960, de mais parecido com a teoria da origem nos quilombos, era dizer que o nome "capoeira" provinha do fato dos negros escravizados que fugiam das fazendas, procurarem a capoeira no sentido de mato (página 1, primeiro parágrafo) quando se sentiam perseguidos pelo capitão-do-mato para armar uma emboscada. Era na capoeira, onde havia mais espaço para aplicar seus golpes, que o escravo capoeirista enfrentaria o capitão-do-mato. A teoria não levava em conta que o capitão-do-mato vinha montado a cavalo e estava armado de espingarda e pistola. Recorremos a Johan M. Rugendas (1802-1858), pintor alemão, na litografia datada de 1822-25, "Capitão do Matto" (Figura 1) pertencente ao segundo caderno ou segundo tomo do capítulo "Usos e costumes dos Índios", do livro "Viagem Pitoresca através do Brasil". A prancha de número 11 nos revela a desvantagem do escravo em relação ao capitão-do-mato montado e armado.

O fato de a Capoeira ter sido amplamente praticada dentro dos redutos quilombolas é inegável, ainda mais quando se relaciona o período de repressão contra as práticas folclóricas e religiosas dos negros nas áreas urbanas, entretanto, quanto à sua eficácia, fica a reflexão a partir dessa imagem.

² Durante o século 19 e o começo do século 20 usava-se a palavra "capoeira", tanto para designar a luta como os seus praticantes. Apenas a partir da década de 1930, quando a capoeira se transforma em um esporte, passará a ser empregada a palavra "capoeirista" para os que a praticavam (VIDOR & REIS, 2013, p.97).

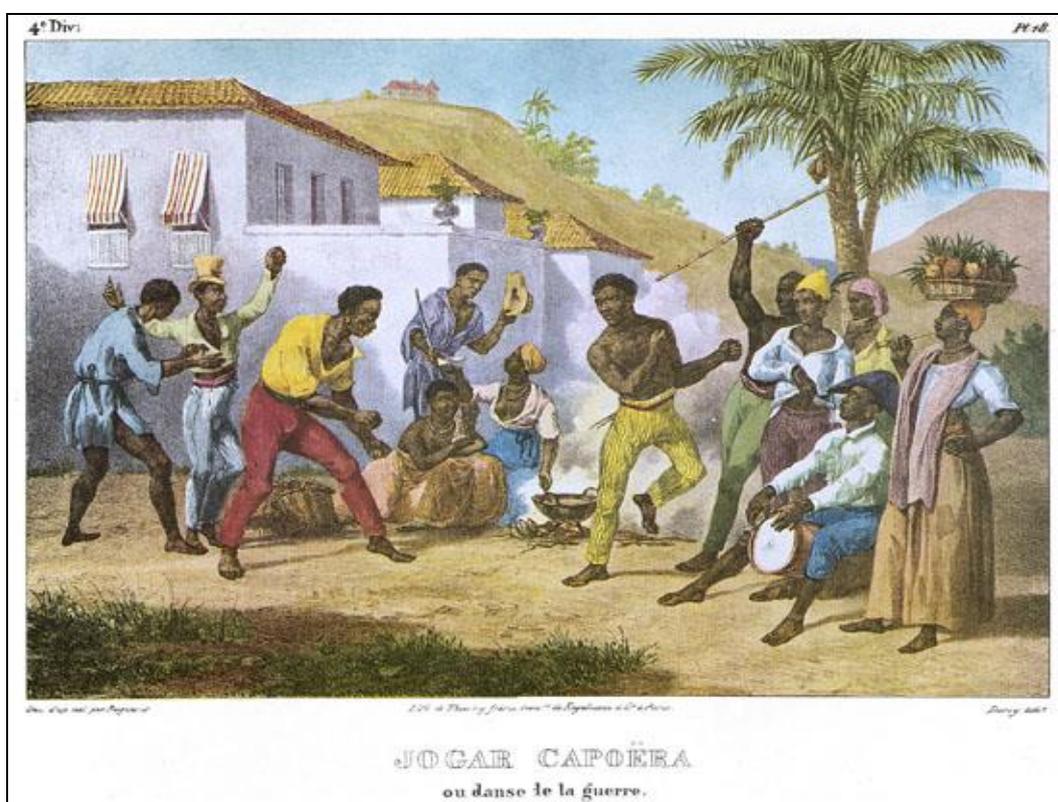
³ Annibal Burlamaqui (Zuma) Patrono da Capoeira Desportiva Carioca, em depoimento ao Professor de Educação Física Dr. La martine Pereira da Costa, consta que Zuma era funcionário público estadual do Estado da Guanabara, a atual Rio de Janeiro. Morador de Copacabana fez seu nome na década de 30, nas lutas-desafios comuns nessa época, se inspirando pela Capoeira da Lapa e pelo livreto *Gymnastica Brasileira*, de Inezil Penna Marinho, editado em 1904 (VIEIRA, 2004).



(Figura 1) Capitão do Mato. Autoria: Rugendas. Fonte: Viagem Pitoresca através do Brasil - Zwinger casa litográfica: Engelmann, Paris, 2/11 (1835).

Rugendas faz, ainda, duas aquarelas de suma importância histórica e pictórica para a capoeira, em “Viagem Pitoresca através do Brasil”. Algumas linhas do texto do quarto tomo ou caderno do capítulo “Usos e costumes dos Negros”, de prancha número 18, intitulada “Jogar Capoeira ou Danse de la guerre”, 4ª (1835) (Figura 2), segue sua descrição:

Os negros dançam sem parar, muitas vezes, noites inteiras aquelas danças; eles escolhem, por isso, as vésperas dos domingos ou de dias santos. [...] muito mais violento é outro jogo guerreiro dos negros, Jogar Capoeira, que consiste em procurar se derrubar um ao outro com golpes com a cabeça no peito, que se evitam pelo meio de hábeis saltos de lado e paradas. Enquanto se lançam um contra outro, mais ou menos como bodes, às vezes as cabeças chocam-se terrivelmente. Assim, acontece não raro, que a brincadeira vire briga de verdade e que uma cabeça ou uma faca ensanguentada fazem o fim do jogo (RUGENDAS, 1954, p. 197).



(Figura 2) Jogar Capoeira. Autoria: Rugendas. Fonte: Viagem Pitoresca através do Brasil- Litografia de Villeneuve, fig. Wattier. 4/18. (1835).

Fazendo uma leitura da gravura no quadro “Jogar Capoeira ou Danse de la Guerre”, observam-se constituintes presentes à Capoeira que conhecemos na contemporaneidade. Dois homens ao centro, em posição de atenção, semblante belicoso, punhos cerrados, uma “certa” distância análoga à conhecida arte-dança-luta, além das pessoas em volta, sendo que uma delas está dando o tom do ritmo, batendo em um tambor, não se esquecendo, ainda, de que o próprio nome da obra carrega a denominação “Jogar Capoeira”. Nota-se, também, a ausência do berimbau, levando a uma série de conjecturas sobre o fato, cuja melhor elaboração será

dada mais a frente, neste texto. Essa aquarela é considerada o primeiro registro preciso sobre a capoeira no Brasil e foi pintada em 1823, no Rio de Janeiro.

Em “Danse de la guerre”, a aquarela parece remeter ao meio urbano, com casas ao redor e uma rua movimentada com uma possível feira em torno, atendendo ao que Libano Soares corroborou anteriormente. Vale lembrar que esse é um ponto afirmativo na corrente ideia sobre a nomeação da capoeira estar ligada ao seu lugar de prática, como um local descampado, em meio à natureza, denotando a ideia de distância em relação à cidade. Mais antiga do que essas duas pinturas anteriores é a obra de Augustus Earle⁴, de 1822, intitulada “Negroes Fighting. Brazils” (Negros lutando. Brasils) (Figura 3), que, na época, estava no Rio de Janeiro (ou em Nordeste)⁵.



(Figura 3) Negros Lutando. Brasils. Augustus Earle, Aquarela, 1822-23, 16.5 x 25.1 cm, National Library of Austrália. Fonte: GONZAGA, G, Guilherme. Augustus Earle (1793 - 1838): Pintor Viajante - Uma aventura solitária pelos mares do Sul, 2012.

Na aquarela, Earle retratou bem esse momento de repressão. Por que um soldado estaria participando da tela, parecendo um tanto quanto sorrateiro? Earle enfatiza esse período de perseguições que a prática da Capoeira acarretava, com a participação do soldado. É nítida a ausência de palmas, de algum instrumento ou alguém fazer menção a um ritmo, apenas per-

⁴ Augustus Earle, Londres (1793-1838), explorador entusiasta, empreendeu viagem a o Brasil, em uma espécie de carona com Charles Darwin, pela costa pacífica do continente sul-americano. Após passar estes poucos meses no Chile e no Peru, Earle retornou ao Brasil onde se estabeleceu por alguns anos (GONZAGA, 2012).

⁵ Há dúvidas quanto ao lugar em que estava, mas é de se levar em consideração que Earle nos anos entre 1823-24, quando Gate of Pernambuco foi pintada e exposta, ele já estava entre Pernambuco e Bahia. O itinerário da condução náutica funcionava Rio de Janeiro-Salvador-Olinda nesse período (GONZAGA, 2012).

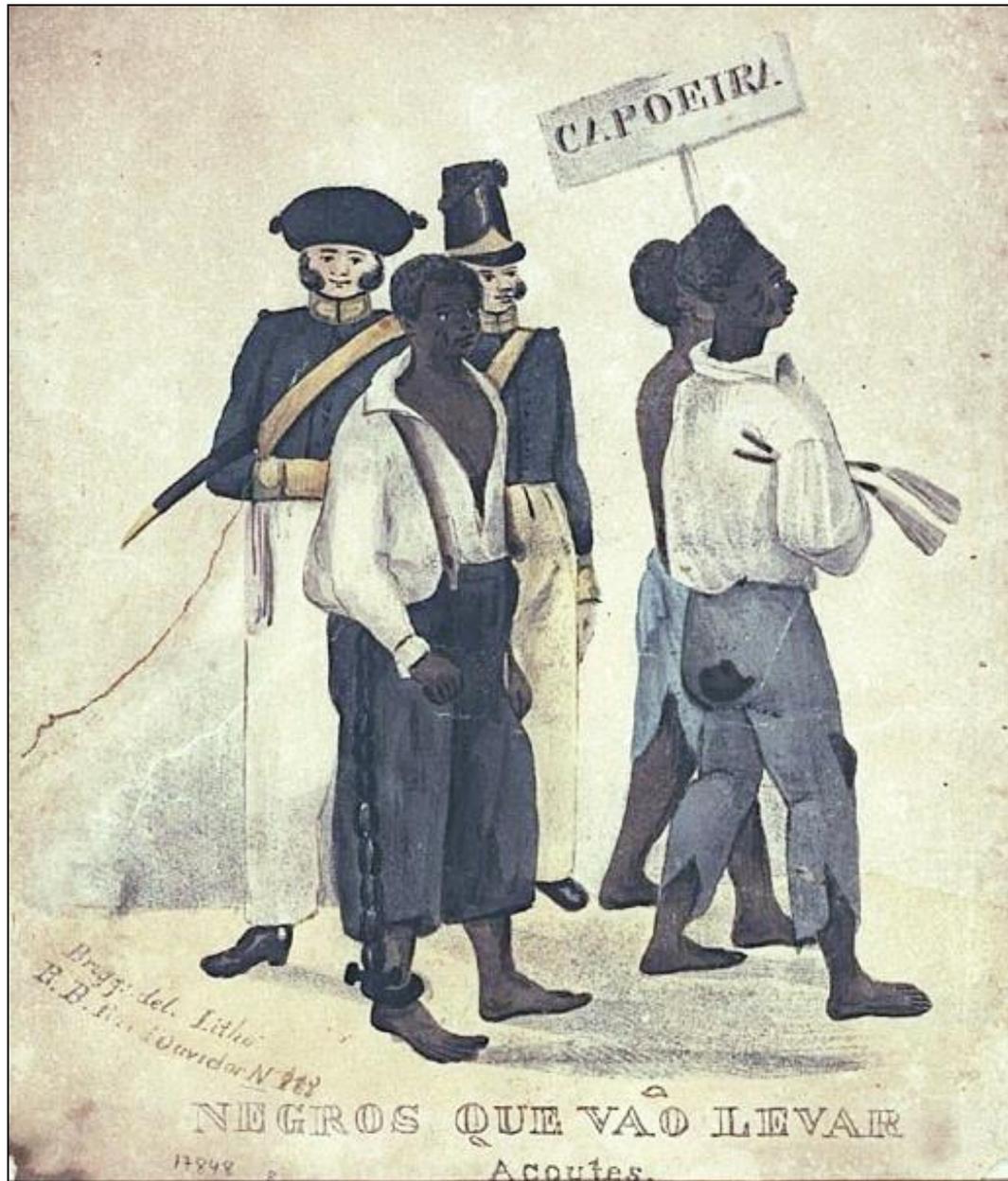
manece a postura e o posicionamento, junto à expressão de luta, que mais se assemelha a uma briga. O homem sentado ao chão faz um gesto aparentemente ambíguo, de certo modo, aparenta preocupação com o uso da mão, mas também parece simular certa defesa de quem assiste ao embate “de fora”. Seu espanto poderia vir não somente pelo violento golpe desferido ao outro negro, mas também por ver o oficial à surdina. A pessoa ao lado dele, uma mulher negra, carrega um bebê de colo e, assim como a outra pessoa na janela, ao que parece, não esboçam reação alguma que possa ser lida de forma objetiva, apesar de fitarem o evento como espectadores. Em relação à localidade, Earle nos mostra um agregado de casas e pessoas ao redor, com um balde, além de uma “rua” em destaque. Voltando ao soldado, sua própria participação já demonstra grande possibilidade de ser uma área urbana, já que não faria sentido patrulhas policiais rondarem mato adentro e perseguirem *capoeiras*. O distúrbio na ordem pública, que o Ministro da Guerra tentara evitar com o seu decreto já mencionado no parágrafo anterior, parece atender a sensação de segurança social.

Esse momento coincide com a proibição da capoeira e outras manifestações afrodescendentes em ambientes públicos, tornando-a delito, sendo então oficialmente combatida. Na Carta datada de 31 de outubro de 1821, assinada pelo então Ministro da Guerra, o general Carlos Frederico de Paula, seguia a determinação a execução de castigos corporais em praças públicas a todos os negros chamados capoeiras. Em 06 de janeiro de 1822, o general decretava o castigo com açoites aos cativos presos em flagrante delito praticando a capoeiragem. As promulgações do código criminal em 1830⁶ e do processo criminal em 1832, estabelecidos na Constituição de 1824, no Brasil, especificavam os principais objetivos dos reformadores liberais brasileiros (Holloway, 1997, p. 67), primando, por exemplo, pela eliminação dos açoites e quaisquer outras espécies de tortura, aplicadas apenas aos cidadãos. Aos negros, em geral, até que se provassem o contrário, principalmente aos *capoeiras*, esse tipo de punição ainda perduraria, como representado na (Figura 4), na pintura do anglo-brasileiro Frederico G. Briggs (1813-1870)⁷, e morador urbano do Rio de Janeiro. Nota-se que antes da década de 30, a capoeira não estava caracterizada como violação penal, como um crime, embora houvesse perseguição aos negros quando se expressavam culturalmente em ambientes públicos. A situação jurídica das práticas afro-brasileiras estaria mais para as raias do delito, cabendo às próprias diligências de polícia resolver no local a flagrante situação, com o castigo de acordo com Vidor & Reis⁸ (2013).

⁶ BRASIL. Lei de 16 de dezembro de 1830. Manda executar o Código Criminal.

⁷ Frederico Guilherme Briggs nasceu no Rio de Janeiro, a 14 de setembro de 1813, filho do comerciante inglês William Briggs, protestante luterano radicado na cidade desde o ano anterior, e de Angélica de Paula Briggs, católica. Segundo documentos da época, no entanto, o próprio Frederico Briggs ora dedarava-se “brasileiro”, ora “cidadão inglês” (TURAZZI, 2013).

⁸ Elisabeth Vidor é bacharel em Arquitetura e Leticia Vidor de Sousa Reis é bacharel em História e Doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP).



(Figura 4) Negros que vão levar açoites, R.B. Rua d'Ouvidor, N.218 [Litografia de Riviére & Briggs]. Rio de Janeiro, c.1832 - 1836, Litogravura aquarelada, 23 x 18,6 cm, Coleção Geyer – Museu Imperial / Ibram / MinC. Frederico G. Briggs, Aquarela. Fonte: <<http://www.historyoffighting.com/art-blog/capoeira-slaves-about-to-be-whipped>>. TURAZZI, Maria Inez. A representação de tipos e cenas do Brasil imperial pela Litografia Briggs. Revista Caiana, dezembro/2013.

A partir de Thomas Holloway⁹ (1997, p.190-192) (Figura 4), juntamente com afirmação abaixo, expõe a continuidade da perseguição ao *capoeira*,

o açoitamento público aos escravos cessou sim, contudo, a punição por crimes quanto o açoite disciplinar passou a ser aplicados no interior do novo complexo carcerário. Com essas medidas, o Brasil participou da mudança geral da degradação e do tormento físico de delinquentes em público para as sessões privadas de punição em doses comedidas por trás dos muros da prisão.

Na obra de Briggs, tanto o título, quanto a cena, demonstram que, consoante à data de sua pintura, o evento parece corroborar com o período de perseguição ao *capoeira*, o que reafirma tanto a importância dada a Capoeira quanto sua significação urbana.

A exposição das fontes imagéticas da Capoeira, no século XIX mostra sua importância como um fato na sociedade da época. Assim, sua significação muda de prática rural, tanto em fazendas e senzalas, bem como quilombos ou nos matos roçados, para uma expressão dos grandes centros urbanos dos cariocas. A Capoeira ganha destaque social na cidade, onde a sua prática teria atingido uma linguagem mais diversificada, dados esses encontros e intercâmbios entre negros diferentes. “Sem dúvida, ela nasceu no meio rural com a luta pela liberdade, porém, a malícia (mandinga)¹⁰ é urbana”, afirma Waldeloir Rêgo (1968).

A significância se encontra no fato como evento e, nesse caso, a vinda da família Real portuguesa para o Rio de Janeiro, com a consequente mudança da capital, além do *status* da Colônia para Reino, são fatores que mudaram a lógica de funcionamento das relações sociais na zona urbana da capital. Não só a arquitetura do Rio de Janeiro passa por reforma com novas construções erigidas como escolas, aquedutos, pontes, igrejas, setores administrativos e outros prédios de importância para o governo do Rei, mas também na Política como um todo. No caso da segurança pública, a coerção (castigo ao negro que for pego praticando Capoeira) e a perseguição – já afirmada anteriormente – as manifestações populares, nas quais certamente haveria um aglomerado de africanos e afro-brasileiros, e que incomodava a sociedade carioca, agora aristocrática e nobiliárquica. Segundo Soares (2004), que examinou o registro de prisões de escravizados do século XIX, os anos entre a chegada da família Real, em 1808, e a abdicação do primeiro imperador, em 1831, foram marcados pelo “terror da capoeira” no Rio de Janeiro.

Em 1845, o *Jornal do Comércio* (KRAYY, p.20, 2011) queixava-se dos *capoeiras*, que se juntavam às multidões e aterrorizavam cidadãos “respeitáveis”, mas não havia repressão policial que desse cobro a essa prática. Há registro de prisões ocasionais de capoeiristas durante as celebrações. Subjacente a estas preocupações, estava o desejo fervente de que “os estrangeiros que partilharem do nosso entusiasmo não tenham que censurar dos nossos conhecimentos, civilização e progresso”. Esse relato fornece subsídio para uma peculiar reflexão sobre essa relação da Capoeira na sociedade carioca, que a reconhece como parte de sua estrutura cultural, mesmo que indesejada.

No Rio de Janeiro, na medida em que o século XIX avançava, acompanhava-se, também, um forte incremento demográfico, provocado pela imigração, principalmente nas camadas mais pobres da população, com um crescimento na taxa de natalidade (mas também com considerável mortalidade) ou pela própria condição de receber alforria¹¹. O fato de que a área urbana

⁹ Nesse momento Thomas H. Holloway era professor de História da América Latina na Cornell University.

¹⁰ Mandiga é a feitiçaria, o encantamento, a malícia nos gestos, firulas, sorrisos, capazes de desviar o adversário de seu caminho previsto, isto é, de seduzi-lo (SILVA, p. 68, 2004).

¹¹ Sobre a expansão urbana do Rio de Janeiro nos meados do século XIX, cf. de ABREU, 1988.

concentrava muitos negros de diferentes perfis, etnias, culturas, situações sociais como alforriados, livres, e de ganho,¹² espalhados pelas feiras, largos, praças, ruas ou próximo aos cais de portos, daria uma ideia de que tanto a diversidade como a interação entre os negros era grande, já em meados do Século XIX. Um mercado paralelo se formou e esses grupos se organizaram sob a chefia de algum valente chamado de “capitão”, que provavelmente deveria ser o mais perigoso com a força bruta e mais hábil em dominar a faca e a Capoeira e detinha, assim, o respeito do grupo (citação). Esses grupos se tornaram especializados em seus espaços e interesses, cuja rígida organização culminará nas Maltas. Nas palavras de Holloway (1997, p.207),

As atividades das maltas e sua técnica específica de luta fizeram da Capoeira, o esforço mais persistente, e talvez mais bem-sucedido, dos afro-brasileiros urbanos para estabelecer um “espaço” social, uma área de atividade que pudessem controlar, usada em seu proveito segundo suas próprias condições, excluindo os de fora.

Não é leviano conjecturar a ideia da *capoeiragem* nesses entremeios de vendas e prestação de serviços, cuja apresentação poderia se dar por troca de dinheiro ou ainda para resolver querelas das diversas motivações. Nesse contexto, é importante pensar o caráter dessas exhibições da Capoeira, dadas em um determinado tempo sócio histórico, em que sua manifestação é considerada marginal, mas que pode ser pensada com essa via performativa, espetacular ou exibicionista, remetendo sua afirmação ao espaço público e urbano. A Capoeira responde, nesse momento, a uma demanda urbana, necessária para constituir uma narrativa dos negros no século XIX, mesmo que ainda houvesse fadistas (portugueses), caboclos (descendentes de índios com brancos) e brasileiros sem aparente fenótipo afro praticando Capoeira ou mesmo brancos considerados de “boas famílias”, é notória a participação maciça e atribuída ao negro a sua referência¹³ (SOARES, 1994). Esse é um posicionamento que, mesmo soando contundente, defende o legado de pertencimento da Capoeira ao afrodescendente. Outras práticas culturais como o Samba, o Lundum, o Candomblé e o Batuque também dinamizavam suas narrativas de forma análoga à Capoeira, contudo, era por essa prática belicosa que o constrangimento e a insegurança da população carioca saltariam às raias da preocupação em relação ao seu trânsito no espaço urbano.

Ao olharmos essas imagens (Figuras de 1 a 4), interpretamos e absorvemos seu significado com tudo que conhecemos de nossa cultura e dos livros de História e Ciências Sociais, mas parece haver uma lacuna, que ainda não atende à demanda da comunidade afro-brasileira e todo o seu arcabouço histórico. Até porque, esses têm a sua forma de contar a própria História, ou seja, pelas narrativas orais, ornamentos e artesanatos, as músicas e a sua gastronomia, além de outras produções culturais de grande relevância social – que afastam o estereótipo de negro inventivo ao popular – bem como o seu próprio corpo.

¹² Aquele escravo que tinha permissão de vender ou prestar serviços na rua e em troca dar uma porcentagem do dinheiro que obtivesse ao seu senhor (SOARES, 1988).

¹³ Apesar de toda perseguição que sofreu, a capoeira conseguiu sobreviver e, ao longo da Regência e do Segundo Reinado, chegou a expandir-se socialmente. De alguma maneira e em algum momento deixou de ser coisa exclusivamente de negro ou de escravo. É claro que são negros e mulatos os que compõem a maior parte da galeria de capoeiristas famosos do século passado. Não eram, contudo, os únicos conhecedores da arte. CONDURU, Guilherme. As metamorfoses da capoeira: contribuição para uma história da capoeira, (2008, p.25).

A lei 10.639 /03¹⁴ tenta regular a necessidade de expor diversas outras possibilidades históricas do Brasil e propõe uma revisão, na tentativa de valorizar as informações tocantes à África, ao afrodescendente. Não obstante, esse material é de incomensurável importância aos anais da História brasileira, que insistimos, é de olhar europeu, ou mesmo do branco brasileiro de ideias aristocráticas, eurocêntricas e que talvez não traduzam com fidedignidade a realidade do que foi pintado. Sabendo, sim, que todos os contratados pela Coroa Portuguesa nessas Missões Científicas e Artísticas, ou por outras ligações servisais, deveriam adequar suas obras e trabalhos aos gostos daquela Coroa, portanto, estavam numa relação de poder com a mesma, como foi o caso de Rugendas e, mais brandamente por Earle, e Briggs¹⁵.

A História deveria ser contada adequada ao formato do pensamento aristocrático europeu, ou mesmo de acordo com as tendências daquele momento. No tocante à Imagem e concernente ao seu uso como fidedigna fonte de pesquisa e registro, parece não haver consenso em sua utilização como peso de registros históricos, como são os documentos de cartório, por exemplo. Ao tomarmos um livro cujas páginas geralmente trazem ilustrações, não é raro se deparar com insuficientes referências, tocantes ao nome da obra, à sua autoria, ao ano em que foi composta e às outras nuances sobre a mesma. Esse fato transparece a falta de importância dada à fonte imagética e deixa percebido o seu caráter meramente informativo enquanto figura, sem o valor de análise, como, por exemplo, dar imagem ao texto como diz Lilian Schwarcz (2014):

Incluir autoria, data, dimensão, acervo, título e toda uma série de dados que fazem parte da própria descrição desses documentos visuais são procedimentos pouco usuais nos textos da nossa área. Ou seja, não parece ser muito relevante referenciar esse tipo de documento, ou dar tratamento paralelo ao que oferecemos às demais fontes escritas utilizadas. (SCHWARCZ, 2014, p.392).

Há uma premente necessidade de disseminar esse debate dentro e fora da Arte, passando por qualquer outra área em que o uso da imagem serviria como referencial fiel de apropriação. Não obstante, pode-se saber muito mais do que chibatadas e escravidão, como, por muito tempo, o negro ficou “representado” na História do Brasil. A leitura das imagens sobre a capoeira e outras manifestações que a cruzaram, traz reflexões acerca de sua origem, sua difusão, seu papel como linguagem e como legado cultural. A hegemonia do texto como documento é antiquada e debatida atualmente, ocasionando um avanço na visão das pesquisas investigativas das ciências humanas, o que é uma superação de conceitos. A própria forma como as informações e seus disseminadores se diversificou transcendeu também para os conteúdos, os métodos e tudo que se aplique ao conhecimento. Grande parte da escola formalista, dominada pelas áreas da História e das Ciências Sociais, por longo período, parece estar recebendo as reverberações, ou seja, uma espécie de “devolutiva” acerca da metodologia das pesquisas históricas construídas por áreas, a exemplo das Artes. Nesse campo, suas

¹⁴ BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Lei nº 10.639, de 09 de janeiro de 2003. Brasília, 2003. A referida lei trata da obrigatoriedade do ensino da história e da cultura africana e afro-brasileira no ensino básico da federação.

¹⁵ Tratamos de Rugendas, e suas obras tem relação direta com a sua condição como artista contratado pela Coroa, logo, subordinados à influência externa da intenção do Monarca. No caso de Earle e Briggs, um pouco mais leve, dado que o primeiro abandona a Missão e parte de forma mais autônoma, aparentando maior liberdade ao retratar o que vê, contudo, ainda é um homem europeu, britânico, de convicções e europeias colonialistas. Já o brasileiro Briggs, ao aportar no Brasil depois de uma longa temporada em Londres, se identifica como londrino ao ser questionado sobre sua nacionalidade no desembarque. Apesar de não estar na condição de Rugendas e nem de Earle, já define sua concepção de mundo ao adotar a nacionalidade britânica em recusa à ascendência brasileira. (TURAZZI, 2003).

peculiares produções demonstraram que o texto que as acompanhava era incipiente para situar uma obra em seu espaço-tempo e fornecer maiores informações, apreendidas no objeto artístico e no seu contexto.

Como não se pode negligenciar que existe uma realidade imersa em uma luta de classes, observa-se que cada uma delas se faz valer de sua própria ideologia (fabricada, pensada ou apropriada). O embate avança para inúmeras outras áreas da produção humana, inclusive a memória, que no caso do afrodescendente, houve uma negação dos compêndios históricos, assim como da população indígena.

Referências:

BARBOSA, Pe. A. Lemos. **Pequeno Vocabulário Tupi-Português**. Gráfica: Livraria São José. Rua São João, n 38. Rio de Janeiro, 1951.

BRASIL. **Lei de 16 de dezembro de 1830**. Manda executar o Código Criminal. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim-16-12-1830.htm. Acesso em: 23 nov. 2017.

BRASIL. **Presidência da República. Casa Civil**. Lei nº 10.639, de 09 de janeiro de 2003. Brasília, 2003.

GONZAGA, G. **Augustus Earle (1793 - 1838): Pintor viajante - Uma aventura solitária pelos mares do sul**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Departamento de Artes Visuais (VIS) da Universidade de Brasília-UnB, linha de pesquisa Teoria e História da Arte. Brasília-DF 2012.

HOLLOWAY, Thomas H. **Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência numa cidade do século XIX** – Ministério das Relações Exteriores Revista Textos do Brasil. Tradução Francisco de Castro Azevedo. Rio de Janeiro: editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

KARASCH, M. C. **A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808 – 1850)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KRAAY, Hendrik. **Sejamos brasileiros no dia da nossa nacionalidade**. TOPOI, v. 8, n. 14, jan-jun. 2007, pp. 9-36.

LUZIVOTTO, Rodrigo. **Diário de Langdorff – O Ethos do cientista viajante**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Linguística do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. USP, 2007.

RÊGO. W. **Capoeira Angola** - ensaio sócio-etnográfico. Salvador, Editora Itapoan, 1968.

RUGENDAS, G. M. **Viagem Pitoresca Através do Brasil**. Volume I. Ed: 5. São Paulo: Martins, 1954.

SANDEVILLE JUNIOR, Euler. Johann Moritz Rugendas: vivência, observação e invenção de uma natureza tropical brasileira. In: **Paisagens Culturais. Interfaces entre Tempo e Espaço na Construção da Paisagem Sul-Americana**. Rio de Janeiro: Escola Nacional de belas Artes publicações, 2008, v.2, p. 199-210.

SCHULTZ, Kirsten. **Perfeita civilização: a transferência da corte, a escravidão e o desejo de metropolizar uma capital colonial**. Rio de Janeiro, 1808-1821. Dossiê, **Revista Tempo** n24, 2007.

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

_____. **O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na Corte de D. João (1816-1821)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SILVA, José Milton Ferreira. **Linguagem do Corpo na Capoeira**. Editora Sprint, Rio de Janeiro, 2003.

SOARES, Carlos Eugenio Líbano. **A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)**. 2ª edição – Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 2004.

TURAZZI, Maria Inez. A representação de tipos e cenas do Brasil imperial pela Litografia Briggs. **Revista Caiana**, #3, ISSN 2313-9242. Dezembro/2013.

VIDOR, Elisabeth; REIS, Letícia Vidor De Sousa. **Capoeira: Uma Herança Cultural Afro-Brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2013.

Recebido em 13 de novembro de 2018.

Aprovado em 07 de março de 2019.

Fotografia Paraense: Trajetória de Bob Menezes

Paraense Photography: Trajectory of Bob Menezes

Thiago Guimarães Azevedo¹

Fernanda Lima da Silva²

Ferdinando de Freitas Magalhães³

Victória Letícia Teixeira Monteiro⁴

Resumo: Este artigo é parte da pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Pará – FAPESPA para o Programa de Iniciação Científica – PIBIC e tem como objetivo trabalhar com a história de vida do fotógrafo Bob Menezes buscando como foco a trajetória pessoal e sua relação com a fotografia, a partir das experiências vivenciadas, expressões e referências dos fotógrafos que atuam no estado do Pará. A pesquisa é baseada no método da história de vida com abordagem qualitativa e de caráter exploratório, na qual foram realizadas entrevistas não estruturadas, observação direta, pesquisa bibliográfica e participação de eventos nos quais o fotógrafo ministrou.

Palavras-chave: Fotografia paraense; Bob Menezes; Imagem; trajetória.

Abstract: *This article is part of the research funded by the Foundation for Research Support of Pará - FAPESPA for the Program of Scientific Initiation - PIBIC and aims to work with the life story of the photographer Bob Menezes seeking as a focus the personal trajectory and its relation with the photography, based on the lived experiences, expressions and references of the photographers who work in the state of Pará. The research is based on the method of life history with a qualitative and exploratory approach, in which unstructured interviews were carried out, direct observation, research bibliographical and participation of events in which the photographer ministered.*

Keywords: *Paraense photography; Bob Menezes; Image; trajectory.*

¹ Professor Auxiliar no curso de Design da Universidade do Estado do Pará Doutorando em Artes pelo PPGARTES/UFPA, Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará - UFPA, possui MBA em Marketing pela Universidade da Amazônia - UNAMA e graduação em Bacharel em Design com Habilitação em Produtos pela Universidade do Estado do Pará (2006)..

² Graduanda em Design pela Universidade do Estado do Pará

³ Graduando em Design pela Universidade do Estado do Pará

⁴ Graduanda em Design pela Universidade do Estado do Pará

Introdução

A fotografia atua num paradoxal limite entre o documental e o artístico, visto que que efetua um recorte no tempo e espaço, na sua relação com os cenários, as pessoas e suas marcações culturais. Também há o olhar do fotógrafo que escolhe determinado ângulo e luz, que pode apresentar um aspecto fictício dessa realidade, o que não significa que não haja algo de real nisso.

Para Dubois (1993) a fotografia não é apenas uma imagem, mas um conjunto de ações que envolvem o resultado de um saber-fazer. Um aspecto que lida com uma tríade perceptiva do gesto (aqui podemos incluir o olhar), a recepção e a contemplação. Segundo o autor acima, essas questões implicam diretamente na questão do sujeito, mais especificamente do sujeito em processo.

Nesse sentido o cenário paraense tem se mostrado um grande espaço para a construção de visualidades a partir da fotografia. Por conta de sua arquitetura, no centro da cidade, que transita entre o contemporâneo e o *Art Nouveau*. Há um sentido sempre entre o erudito e o popular que contrasta e dá movimento à Belém. Que torna convidativo à fotografia e, com isso, poder encontrar grandes registros que extrapolam o sentido da técnica por parte dos olhares dos fotógrafos locais. Essa expressão da pluralidade do Pará carregam as histórias vividas por cada pessoa, lugar ou objeto fotografado. Com isso, têm-se a fotografia como

[...] um interesse pelas coisas como elas são, pela permanência do *status quo* (pelo menos enquanto for necessário para tirar uma “boa foto”), é estar em cumplicidade com o que quer que torne um tema interessante e digno de se fotografar – até mesmo, quando for esse o foco de interesse, com a dor e a desgraça de outra pessoa. (SONTAG, 2004, p. 23).

A partir desse panorama, o presente trabalho irá abordar a trajetória do fotógrafo paraense Bob Menezes por meio de entrevista realizada em seu apartamento localizado na avenida José Bonifácio no bairro do Guamá em Belém do Pará. A condução da entrevista teve como elemento central a relação do artista com a fotografia. A partir da história de vida do fotógrafo, foram descritos opiniões e pensamentos acerca da fotografia, contando um pouco de sua trajetória durante o início de carreira até os dias atuais. Têm-se como hipótese para essa pesquisa a influência dos contextos de vida na forma como o trabalho do artista se manifesta, pontuando esse olhar como uma manifestação de uma biografia visual. Isso é evidenciado por meio de sua fala abaixo:

Você não fotografa com a câmera, porque o equipamento registra, você não fotografa o que você não tem dentro de ti, você não fotografa o que não é da sua cultura, o que você não leu, o que você não viu, você não fotografa por uma razão simples, você não vê (...) se aquilo não faz parte da tua cultura, tu não vai ver⁵.

Há nessa fala inicial de Bob Menezes a manifestação de um olhar antropológico que molda sua percepção, ou seja, de acordo com Andrade (2002) o fotógrafo se deixa levar pelo olhar atento do cotidiano e com isso, constrói uma metodologia que se coloca como observador participante de determinada realidade a ser registrada. Dessa forma sua construção fotográfica é marcada por suas vivências numa Belém de sua juventude. Suas percepções estéticas são

⁵ Bob Menezes em entrevista com os autores

moldadas pelas relações com seu meio social e as pessoas que se tornam referência na construção de seu olhar fotográfico e da escolha de seus temas.

Metodologia

Para abordar melhor a perspectiva da pesquisa – conhecer a trajetória dos fotógrafos paraenses – a história de vida atuou no método que norteou as atividades de campo, bem como a abordagem epistemológica. Essa metodologia tem como objetivo buscar acesso a uma realidade que vá além da narrada, e tem a história de vida relatada da sua própria maneira. Ela ainda proporciona a experiência de relatar a sua a vida dos sujeitos pesquisados, resignificando momentos durante a fala, podendo se “reconstruir” como apresenta Marilena Chauí (1973, p. 20) no trecho “lembrar não é reviver, é refazer”.

Para Becker (1999, p.109) “A história de vida, mais do que qualquer outra técnica, exceto talvez a observação participante, pode dar um sentido à superexplorada noção do processo”. Por meio desse método é possível ter uma noção mais profunda do fato relatado, saindo da perspectiva apenas documental e entrando em um campo mais hermenêutico⁶, onde a pessoa a qual está narrando relata suas concepções e vivências em um dado contexto. Dessa forma, há não somente a relação com o documento como testemunha de um tempo, mas o sujeito que presenciou a própria história como principal fonte de informação, numa construção entre fato e interpretação há um tecido do tempo sendo formado a partir das falas que são compostas de acontecimentos e percepções sobre o tempo do próprio entrevistado.

Com base nesse método foram realizadas entrevistas não estruturadas, as quais os fotógrafos relatavam livremente sobre sua vida a partir de uma pergunta mestra, que era a relação com a fotografia antes da fotografia. Dessa feita, os entrevistados pontuavam aspectos da sua infância, seus familiares e como se relacionavam com a imagem fotográfica. Lidar com histórias de vida, como método, é lidar também com relações de memória e, sobre esse percurso, Bergson (2006) aponta a diferença entre dois tipos de memória – memória hábito e memória espontânea – a primeira está relacionada ao aprendizado por meio da repetição cotidiana e a segunda representa a memória do inconsciente alimentada no decorrer da vida e que necessita de mecanismos para ser ativada. Dessa forma, as lembranças da infância servem como gatilho para se refletir as relações com a imagem e a atividade fotográfica dos entrevistados. A partir das narrativas desenvolvidas durante a conversa, outras perguntas são formuladas sem que isso interrompa o raciocínio desenvolvido pelo entrevistado.

A história de vida, como método, é refletida através da abordagem qualitativa, que segundo de Prodanov & Freitas (2013, p. 70) representa “[...] uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números”. Portanto tem como principal objetivo a relação entre o sujeito pesquisador e o sujeito pesquisado. Essa interação proporciona troca de experiências entre ambos e com isso se cria um espaço de diálogo e troca de experiências. Nesse contexto a memória entra como um agente fundamental para o relato por parte do pesquisado, relacionando momentos vividos em um dado contexto e as características marcantes que ficaram armazenadas em suas lembranças e que serão compartilhadas.

A pesquisa foi baseada na entrevista não estruturada feita com o fotógrafo Bob Menezes, em Belém no dia 06 de outubro de 2017. Além da participação em rodas de conversar guiadas pelo fotógrafo, que aconteceram no mesmo ano, e a partir de pesquisas bibliográficas sobre ele.

⁶ Ver Paul Ricoeur (1990)

Bob Menezes por Bob Menezes

Ao entrar no apartamento de Bob Menezes, nos deparamos com um espaço marcado pela arte, entre fotos e pinturas do artista, percebe-se o quanto de Belém marca as percepções e o olhar desse senhor de 59 anos, cabelos e barbas brancas, mas sempre com um sorriso receptivo e uma boa conversa que articula entre o *flanêur* baudeleriano e o pensador político.

Roberto Menezes, ou Bob Menezes (Imagem 1) nasceu em 1959 em Belém, no Pará, e seu primeiro contato com a fotografia foi aos 15 anos em 1974, por meio de um laboratório de fotografia que auxiliou a montar com seu tio Mario Menezes. No laboratório, ele ajudava no processo de revelação, no labor da técnica em si, na utilização dos elementos que trazem a imagem ao papel, ou seja, no uso da água, do revelador, do interruptor e da ausência total de luz para que as imagens nos negativos fossem reveladas. Com isso ele passou a ter apego maior pelo processo de revelação e não, num primeiro momento, pela fotografia enquanto gesto. A partir disso, Bob começou a auxiliar outros fotógrafos que iam até sua casa para utilizar o laboratório que se situava em sua casa no bairro de São Brás em Belém do Pará. De acordo com Bob, um desses personagens foi o fotógrafo Luiz Braga que passou a utilizar esse espaço periodicamente para revelar suas fotos.



Figura 1. Bob Menezes. Fonte: Disponível em <<https://bit.ly/2Zbd07B>>. Acessado em 15/07/2018

Nesse período, meados da década de 1970, o contexto da fotografia ainda era o debate dela com o documento ou como arte. Em Belém havia pouquíssimas exposições e segundo Bob “a fotografia não era vista como arte em 74. Era vista como arte pra quem fazia (...)”, pois naquele período os fotógrafos eram apenas aqueles que trabalhavam na Basílica de Nossa Senhora de Nazaré, registrando os casamentos. Apesar da Europa já falar sobre fotografia, no Brasil ainda se via muito pouco e o que se tinha não saía dos livros, ele fala que “fotografia só existia em álbum de família”. Essa fala retoma a discussão de registro fotográfico, pois naquela época a foto apenas era um instrumento de registro de uma cena, para lembrar que alguém ou de algo. Para Miriam Leite algumas pessoas não se lembram do que aconteceu, mas do retrato do que aconteceu (LEITE, 1993). E com essa ideia a fotografia reafirma seu caráter histórico de registro de imagem como era presente na época.

Esse debate representa o percurso epistemológico da fotografia enquanto registro, com o coloca Dubois (1993), quando apresenta uma estrutura que articula em três vias: a) da fotografia enquanto espelho do real – ou seja, dela enquanto mimese; b) da fotografia como transformação do real – ou seja, dela enquanto discurso do código e da desconstrução de uma dada realidade e por fim; c) da fotografia enquanto traço de um real – de um discurso do índice e da referência, ou seja, um rastro.

De acordo com Bob, o contexto da fotografia naquele período era apenas para registro servia apenas para preservar a imagem na memória das pessoas e acontecimentos sociais como forma de cristalizar tempo-espaço e perpetuar determinado fato ou pessoa dentro de seu contexto social. Dessa forma, a fotografia nesse contexto representa um traço da memória coletiva, visto que, como acontecimento social, o seu referente é um fragmento do que significou dado evento e dessa feita, a fotografia se torna testemunha dessa memória e se torna um importante mecanismo motor da memória e com isso torna possível que o indivíduo reconheça seu momento atual que foi composto a partir da sua trajetória e história, pois “A memória é essa aptidão que, ao possibilitar que a pessoa se lembre, permite também a todo ser humano se reconhecer num presente, que é produto da sua história e a raiz do seu futuro”. (GIL, 2002, p. 171)

Bob se aproximou da fotografia quando ganhou uns livros de um amigo da família que tinha viajado para Europa, sendo um dos livros o de Cartier-Bresson⁷ que ele usa como referência até hoje. A partir disso, ele começou a se interessar pela fotografia como ato de fotografar e não apenas pelo processo de revelação que estava acostumado a fazer em laboratório. Diante disso, ele ganhou de seu pai uma câmera. Ela era limitada, pois não possuía fotômetro – instrumento que auxiliava na medição da luz para a fotografia – dessa forma, ele media a luz no “olhomêtro” como afirma durante a entrevista. A partir de então ele começou fotografar e treinar o seu olhar, fazendo fotos pela cidade de Belém e experimentos com a luz.

Um momento marcante de sua vida foi a experiência de fotografar o book de 15 anos de uma moça que ele era apaixonado em 1975. Nesse período ele não sabia que as referências que tinha sobre fotografia eram as mais modernas, pois os autores que teve como influência eram da Europa, e tais tendências ainda não haviam chegado ao Brasil. Ele conta que “a Europa tava [sic] aprendendo com eles” se referindo aos autores dos livros que tinha ganhado, e explica: “como eu comecei com aqueles livros eu achava que a fotografia era aquilo”. Com estas influências ele produziu o book com fotos da moça descalça sentada no sofá e com uma miniblusa posando no Museu e outras, como o retrato da figura 2. Para a época aquela produção foi um escândalo para a família tradicional da jovem que achava um absurdo aquele ensaio, o que gerou uma grande reprovação e chateação de seus pais. Nesse momento, Bob relata que decidiu parar de fotografar por conta desse episódio, o que se agravou por ele não ter mais a sua câmera e usar uma emprestada e pelo fato do seu pai ter sido perseguido na ditadura, o que o deixou com uma grande mágoa.

⁷ A referência de Cartier-Bresson é significativa principalmente no que se refere ao estilo voltado à fotografia urbana.



Figura 2. Moça em Preto e Branco. Fonte: Acervo pessoal do fotógrafo

No período que ficou sem fotografar, estudou bastante sobre fotografia, comprando livros e revistas, como por exemplo, a revista Iris, que ele particularmente achava uma das melhores da época. Nesse intervalo afastado da fotografia, Bob se aventurou na pintura, e como ele havia parado de fotografar tentava pintar a fotografia, conforme relato: “Eu comecei a pintar muito em função da fotografia (...) eu na verdade queria pintar a fotografia”, e apesar do gosto pela pintura ele não seguiu carreira devido à compulsividade, pois virava noites pintando e isso consumia muito o seu tempo.

Em 1990/1991, na era Collor, com a abertura das exportações, o comércio brasileiro ganhou maior visibilidade. Ele comprou uma câmera analógica, que não gostou e acabou dando para sua esposa na época, até que um tempo depois encontrou a câmera que sonhava desde quando começou a ter interesse por fotografar, uma Nikon, e encomendou.

Nesse período sua esposa demonstrou interesse em aprender fotografia e ele indicou a associação fotoativa, fundada por Miguel Chikaoka em 1984 e era um núcleo de referência para o desenvolvimento de uma cultura fotográfica na Região Amazônica. A partir de então, ele aproximou-se da fotoativa e passou a frequentar o local e conhecer outros fotógrafos de Belém, o que o influenciou a se inscrever nos concursos de fotografias como o do CCBEU⁸ (2000, 2001 e 2001) e o Arte Pará⁹ (2001, figura 3), e para sua surpresa acabou ganhando ambos.

⁸ CCBEU Primeiros Passos - O salão de Arte Primeiros Passos, do Centro Cultural Brasil Estado-Unidos existe desde 1991 e revela novos talentos no campo das artes visuais. É o único Salão de instituição privada do Norte do País e que se destina a produção de artistas emergentes. Disponível em <<http://www.ccbeu.com.br/pagina/Salao-de-Arte-Primeiros-Passos>>. Acesso em 14 de maio de 2015.

⁹ O Projeto Arte Pará teve sua origem no início dos anos 80, motivado por um desejo visionário do jornalista Romulo Maiorana de estimular a produção artística local. Desejo esse que consolidará um dos projetos mais longevos no cenário nacional, constituindo-se em um dos mais significativos projetos de fomento, acesso e difusão artística no país. Disponível em <http://www.fmaiorana.org.br/?page_id=8>. Acesso em 14 de maio de 2015.



Figura. Imagem premiada no Arte Pará em 2001. Fonte: Acervo Pessoal do fotógrafo

Com a era digital surgem as câmeras sem o uso de filmes, eliminando o processo químico de revelação fotográfica. Isso não agradou a Bob, visto que os aspectos do processo ainda o encantavam e não apenas o clique, mas todo o mistério que envolve a construção da imagem. Nesse período surgiu um questionamento: “a fotografia digital era fotografia ou era imagem?”. De acordo com Carlos Ceia, podemos considerar a imagem como uma

Representação mental de uma realidade sensível que funciona como um recurso linguístico em textos literários, quando se faz a associação inconsciente ou indirecta de dois mundos ou realidades separadas no tempo e no espaço. Nesta definição estão contidos os dois usos mais comuns da imagem no espaço literário: a possibilidade de reconstrução mental de uma realidade de que se pretende criar um efeito de verossimilhança e a possibilidade de construção de um discurso feito de analogias e similitudes com padrões conhecidos. (Ceia, 2009)

A citação acima se apresenta como um desdobramento do pensamento de Flusser que afirma que

Imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo. As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões espaços-temporais, para que se conservem apenas as dimensões do plano. (Flusser, 1985, p. 7)

A partir desses pensamentos pode-se concluir que a imagem é a representação de algo que está fora do espaço e tempo atual. Ou seja, é uma representação visual ou mental de algo. Além de poder ser produzida a partir do reflexo da luz, projetada, por exemplo, na tela de um celular, ou como reflexo em algo metálico. A imagem como representação pode ser considerada um signo que a partir do conceito semiótico de Pierce é algo que representa alguma coisa para alguém em um determinado contexto. Lucy Niemeyer também fala sobre signos e sua constituição com caráter de representação, “[...] de se fazer presente, de estar em lugar de algo, de não ser o próprio algo” (2003, p.19). Assim, a imagem se apresenta como a representação que está no lugar da realidade, sem ser a própria realidade.

Já o conceito de fotografia é um pouco complexo e de certa forma se assemelha ao de “imagem”, até porque a fotografia não deixa de ser uma imagem, porém uma imagem técnica feita com uma câmera fotográfica de qualquer natureza, que incorpora não apenas o processo fotográfico de captura da luz e fixação em um suporte físico ou digital, mas também a visão do fotógrafo.

Dessa forma “fotografias são imagens técnicas que transcodificam conceitos em superfícies” (FLUSSER, 1985, p.25). Decifrar a fotografia é descobrir os significados dos conceitos presentes na superfície. O autor fala que existem duas intenções codificadoras que se amalgamam: a do fotógrafo; e a do aparelho. “O fotógrafo visa eternizar-se nos outros por intermédio da fotografia” e “o aparelho visa programar a sociedade através das fotografias para um comportamento que lhe permita aperfeiçoar-se”. Logo a fotografia necessita da transcodificação da imagem gerada por um aparelho fotográfico que foi eternizado. (Flusser, 1985, p.25).

A fotografia é capaz de aproximar o observador do objeto fotografado mesmo estando em espaços físicos e temporais distintos, pois consegue retratar a realidade de forma fidedigna e muitas vezes provoca a sensação de participação da realidade fotografada. Ressalta-se que essa participação é a sensação do observador ao ver uma fotografia, e não do fotógrafo no

momento do registro fotográfico, pois o mesmo não deve interferir na realidade em que observa. De acordo com Sontag, “Fotografar é, em essência, um ato de não intervenção [...] A pessoa que interfere não pode registrar; a pessoa que registra não pode interferir.” (2004, p. 22). Portanto a fotografia e imagem compartilham do mesmo objetivo: o de representação, que comunica algo entre o espectador e a imagem em espaço e tempo distintos.

Em meio essa discussão Bob cita que com a chegada da fotografia digital houve uma mudança significativa do olhar do fotógrafo, pois com uma câmera analógica tem-se um número limitado de fotos, então, segundo ele “você guarda sempre o filme para a melhor foto”. Hoje em dia com as câmeras digitais é possível efetivar um número alto de registros em uma memória reutilizável, a qual basta transferir para um dispositivo de armazenamento que volta a se ter espaço para novas fotos. Essa grande mudança de disponibilidade de fotos faz com que o fotógrafo se torne mais flexível em relação à foto, pois ele pode fazer diversas imagens da mesma cena ou objeto e por fim escolher a melhor.

Bob reafirma essa ideia quando fala sobre a qualidade do olhar e quantidade, “a gente troca a qualidade do olhar pela quantidade do olhar”. Durante a entrevista conta uma de suas experiências vividas no Círio de Nazaré¹⁰. Na época da câmera analógica levou 3 filmes, acompanhou toda a procissão fotografando e ao fim ainda não tinha usado todos. Em outro Círio acompanhado por ele, já na fase da câmera digital, antes do início da procissão oficial, já tinha efetuado mais de 1000 registros. A partir dessa experiência, buscou exemplificar essa relação entre “qualidade e quantidade do olhar” na relação entre a fotografia analógica e digital.

Nessa discussão do olhar, ele fala sobre a visão do fotógrafo em relação ao cenário, em como ele vê a fotografia. “A foto tá dentro de ti”. Baseado nessa fala pode-se notar a influência da vivência e repertório individual para pessoa, como ele fala no trecho:

Você não fotografa com a câmera, porque o equipamento registra, você não fotografa o que você não tem dentro de ti, você não fotografa o que não é da sua cultura, o que você não leu, o que você não viu, você não fotografa por uma razão simples, você não vê (...) se aquilo não faz parte da tua cultura, tu não vai ver

Então, para ele a fotografia tem que ser algo que faça parte do que se conhece, do que se vê, do que se leu. Uma de suas grandes influências foi o autor Cartier Bresson e pode-se perceber claramente em uma de suas fotos. Bob conta que se ele não tivesse lido Bresson ele não veria a foto e conseqüentemente não faria uma parecida.

Hoje Bob possui projetos individuais de fotografia que colocam em foco principalmente negros, mulheres, mostrando toda sua beleza e traços únicos a partir da consciência sobre si mesmo, como aconteceu em um ensaio que ele produziu e fotografou mulheres sendo quem elas queriam ser por meio das roupas, atitudes e poses. Com esses projetos no cenário paraense ele vem compartilhando suas experiências e seus trabalhos nas redes sociais, que se tornou uma grande ferramenta de divulgação e discussão de informações.

Considerações Finais

A partir do que foi apresentado acima, percebe-se a influência da história de vida na construção do olhar do artista. Nesse sentido, o fotógrafo possui uma relação não apenas no seu ato em si, mas nas suas percepções de mundo, das suas experiências e por fim, como essas questões refletem em sua produção.

¹⁰ Procissão promovida pela igreja Católica Apostólica Romana que acontece em Belém no segundo domingo de outubro.

Em Bob Menezes, verificamos aspectos que estão relacionados à sua infância no bairro de São Brás, a relação da sua família com a fotografia, o primeiro estúdio e sua dedicação técnica, os estudos, o contexto político-social da época. Com isso, a partir do relato oral e dos atravessamentos com a imagem, vamos obtendo uma construção do Bob Menezes como pessoa e artista, não de forma separada e individualizada, mas a partir de relações e contextos hermenêuticos.

Compreender a fotografia paraense a partir da história de vida dos artistas, que é foco deste projeto, auxilia no entendimento de como esse percurso pessoal influencia na sua percepção de mundo como artista e com isso, construir uma identidade visual em seu trabalho, não apenas no tema, mas na forma como o aborda em suas escolhas de ângulos, cortes, cores e etc.

Referências

- BECKER, H. S. **Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais**. São Paulo: Ed. Pioneira, 1999.
- CEIA, Carlos. **Imagem**: E- Dicionário de termos Literários. 2009. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopediainagem/>>. Acesso em 25 de Abril de 2018.
- CHAUÍ, M. Apresentação: Os Trabalhos da Memória. In BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos**. São Paulo: EDUSP, 1973
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- PRODANOV, C; FREITAS, E. **Metodologia do trabalho científico: Métodos e Técnicas da Pesquisa e do Trabalho Acadêmico**. 2ª Ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.
- LEITE, M. **Retratos de família: leitura da fotografia histórica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- GIL, R. **Neuropsicologia**. São Paulo: Editora Santos, 2002.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.
- RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990.
- SONTAG, S. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- KOSSOY, B. **Fotografia e história**. São Paulo: Ateliê editora, 2001.
- NIEMEYER, L. **Elementos da semiótica aplicados ao design**. Rio de Janeiro: 2AB, 2003.

Recebido em 06 de maio de 2019.

Aprovado em 04 de junho de 2019.

Para ver e ser vista: o corpo nas fotografias de Francesca Woodman

To See and To Be Seen: The Body in Francesca Woodman's Photography

Marcela Filizola¹

Resumo: Este ensaio procura pensar a respeito do corpo da mulher nas fotografias de Francesca Woodman (1958-1981), explorando as tensões encenadas pela artista em torno da noção de subjetividade. Ao trabalhar com imagens no limite da legibilidade, a fotógrafa parece indicar novas possibilidades de reflexão acerca da representação feminina. Assim, em diálogo com leituras de Judith Butler, Virginia Woolf, Ana Bernstein, entre outras, este texto busca considerar a nudez presente no trabalho de Woodman como maneira de questionar de que modo os corpos mais precários são olhados, atentando para a não constituição desses corpos e o deslocamento nas formas de ver e de ser visto.

Palavras-chave: Francesca Woodman, fotografia, corpo, nudez.

Abstract: *This essay seeks to analyze the depiction of women's bodies in the photographs done by Francesca Woodman (1958-1981), in order to explore the tensions performed by the artist regarding the notion of subjectivity. Working with the limits of legibility, her images seem to indicate new possibilities regarding how to think about female representation. Thus, in dialogue with the writings of Judith Butler, Virginia Woolf, Ana Bernstein, amongst others, this paper aims to discuss nudity in Woodman's work as a means of questioning the way in which precarious bodies are gazed and also of reflecting upon the non-constitution of these bodies, as well as how they see and are seen.*

Keywords: Francesca Woodman, Photography, Body, Nudity.

¹ Graduou-se em Desenho Industrial (Comunicação Visual) e em Letras com ênfase em Produção Textual na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 2009 e 2014, respectivamente. Concluiu o mestrado em Letras - Literatura, Cultura e Contemporaneidade na PUC-Rio em 2016. Em março de 2018, iniciou o doutorado em Ciência da Literatura na UFRJ. Atua principalmente nas áreas de teoria literária e de artes visuais e trabalha com design, revisão e tradução.

(...)

não caiu zeus
nem a omi-tologia grega
nem o nome democracia
(demo significa “povo” em grego
mas na grécia antiga “povo” eram os omi
mulheres escravos trabalhadores pobres
e camponeses não tinham voz na vida política)
a base dessa anti-civilização moderna
o estado neoliberal que morde e assopra
o capitalismo que estupra mas não mata
os filósofos quase todos
o rock n’ roll
o cinema

o cânone é lugar de omi
e a história que é contada
é essa:
podem dizer mil nomes
chamar a boiada inteira
não cai homem nenhum
não estraguem nossa festa

(IVÁNOVA, “Dar nome aos boys”, 2018).

Em imagens em preto e branco, às vezes um pouco indefinidas por conta do movimento, vê-se um corpo agachado ao chão, encolhido entre móveis, rastejando ou camuflando-se à parede, como se buscasse um modo de se expandir para fazer parte da geometria onde se encontra, mas também para ser visto e para mostrar aquilo que vê. Do cenário, pouco pode ser dito além de sua ruína. Entretanto, ali, em cena, nota-se uma performance de desaparecimento que se põe no limite da legibilidade.

As fotografias às quais faço referência neste ensaio fazem parte do trabalho de Francesca Woodman, uma artista nascida nos Estados Unidos em 1958 e que se matou em 1981, com apenas 22 anos. Por mais difícil que seja afastar as imagens criadas por Woodman de seu suicídio, especialmente tendo em vista os autorretratos, creio que a potência da obra não esteja na expressão de sua dor pessoal, e sim na tensão entre o “eu” e seu desfazimento. Ao fazer uso da técnica de longa exposição, surgem imagens fugidias, nas quais o corpo aparece borrado, e algo escapa ao momento de bater a foto, possibilitando que pensemos também nos deslocamentos entre ver e não ver, ser vista e não ser vista:

O sujeito da fotografia, seja ele Woodman ou alguma de suas várias amigas e modelos comumente confundidas com a artista, é frequentemente elusivo, indeterminado, instável, um sujeito que se nega ao conhecimento. Situa-se, com frequência, no limiar da foto, tensionando os limites interiores e exteriores, por vezes parcial ou totalmente dissolvido pela técnica de longa exposição, com o rosto encoberto ou mascarado, ou simplesmente excluído da composição, como figura acéfala. (BERNSTEIN, 2015, p. 122-123).

A partir dessas tensões, geralmente encenadas por mulheres nas fotografias, este texto pretende refletir acerca da não constituição dos corpos no trabalho de Francesca Woodman, uma vez que as imagens parecem riscar uma noção de representação feminina totalizadora. Para além do contexto autobiográfico ligado ao suicídio, as fotografias com as quais nos deparamos talvez busquem outras maneiras de produzir narrativa. Não são imagens que querem contar a história dessa vida em particular; ao contrário, suas fotografias nos fazem atentar para a não narrativa, como se buscassem expor isso que foi silenciado: uma vida que deseja ser ocupada. Segundo Claire Raymond, em vez de encararmos as fotos de Woodman como imagens de seu desaparecimento, poderíamos vê-las como um trabalho artístico que, em seu aparente desaparecer, insiste em uma visibilidade no limite do legível (2016, p. 2). A ilegibilidade atua por meio de formas incertas que ganham materialidade na fotografia. Ao tensionar oposições, a artista dá a ver a passagem de um corpo imposto para um corpo que ainda precisa ser pensado e que vem buscando um pensamento próprio. Em lugar de um impulso autobiográfico que visaria à expressão de si, observamos um desejo de criação artística como questionamento, como um meio de proporcionar espaços de reflexão. Ainda que Woodman se coloque presente em suas fotografias, parece ser justamente para desestabilizar a noção de autorretrato. Isso pode ser visto na série *Self-deceit* (que poderia ser traduzida por “auto-engano”), pois, como o próprio título do ensaio fotográfico revela, há uma rasura no sentido dado ao autorretrato (*self-portrait*) que aponta para o engano, permitindo que contemplemos tais retratos como ficções, conforme ressaltam Cláudia Linhares Sanz e Fabiane da Silva de Souza (2018, p. 111).

Segundo Susan Sontag, para Moholy-Nagy — pintor e fotógrafo que participou da Bauhaus —, a fotografia não deveria ter “intenção subjetiva” (2004, p. 70): o que o artista propunha era que houvesse um autoapagamento, que seria necessário para a objetividade fotográfica que ele buscava. Por um lado, podemos considerar o autoapagamento como possibilidade para pensarmos as fotografias de Francesca Woodman, porém o que encontramos não é a intenção de apagar todos os traços de subjetividade, e sim um desejo de subjetividade semelhante às intenções de escrita ficcional de Virginia Woolf, descritas pela autora em *A Room of One's Own* (2004 [1929]), ou seja, é um trabalho que não deve ser lido como forma de autoexpressão. As imagens de Woodman podem ser observadas como uma performance de autoapagamento — ou de desaparecimento, como mencionado —, cujo intuito é tornar visível indagações acerca da precariedade da vida da mulher, ainda que algumas vidas sejam mais precárias do que outras (ver BUTLER, 2015). Colocar o corpo da mulher como se estivesse em vias de desaparecer, ou de se apagar, parece ser uma tentativa de mostrar a invisibilidade vivida por certas vidas. Se há um interesse na interioridade do sujeito, creio que seja a partir de um desejo de movimento para fora, buscando criar zonas de contato.

Podemos notar uma relação de não passividade com o espaço, o que nos permite questionar o autorretrato como espelho do real. Nas imagens da série *Self-deceit*, vemos apenas paredes, quinas e chão. A textura áspera e a superfície dura contrastam com o corpo humano e com o espelho presentes na cena. Há um encontro material e, principalmente, um encontro do corpo com o ambiente. Aparentemente, essa é uma questão recorrente para Francesca Woodman, pois a modelo fotografada costuma se mesclar ao entorno, como se quisesse se amalgamar a objetos, papéis de parede etc. Assim como na série *Self-deceit* — na qual as fotografias foram feitas em um lugar vazio, possivelmente abandonado —, em outras séries, o cômodo fotografado da casa também apresenta marcas de desgaste. Em meio ao espaço arruinado, a mulher encontra-se nua, com o rosto coberto pelos cabelos ou mesmo com a cabeça cortada pelo enquadramento, criando uma imagem que contrasta com as emblemáticas peças de propaganda dos anos 50, nas quais havia mulheres bem-vestidas e maquiadas, exibindo seus utensílios domésticos para vender o sonho americano da casa própria.

Ao considerarmos os autorretratos de Francesca Woodman, podemos pensar na exposição da própria imagem como um exercício de desfazimento e refazimento da nudez feminina, e não

como um reflexo de si que simplesmente se alinharia à narrativa masculina de autoengrandecimento, tal qual critica Woolf em *A Room of One's Own* (2004 [1929], não paginado), o que faria o corpo da mulher permanecer não visto. Ao fotografar esses corpos nus,

brincando com o caráter essencialmente escópico e especular comuns à representação da sexualidade feminina e da própria diferença sexual, Woodman constrói uma cena que chama nossa atenção para o modo pelo qual o nu feminino funciona como afirmação da sexualidade masculina. Como espelho do homem, o que a mulher reflete não é sua própria imagem, não é a visão da diferença sexual, mas sim da *indiferença*, da incapacidade masculina de enxergar a sexualidade feminina, percebendo, ao invés, apenas a ausência do pênis. (BERNSTEIN, 2015, p. 136-137).

Por meio de imagens que mostram o corpo da mulher desencaixado e sem definição devido aos longos tempos de exposição, a artista tensiona a visão de afirmação da sexualidade masculina, ou seja, são imagens que parecem apagar esse corpo *indiferente* — isso que o transforma em objeto olhado, mas não visto. Juntando-se a outras mulheres e procurando reconhecê-las também em suas precariedades — mesmo que em diferentes graus ao levar em consideração questões de classe, raça, gênero e orientação sexual —, buscando apontar não o próprio, e sim as relações, as imagens nos dão abertura e materialidade, não apenas carne e um corpo objetificado. São tentativas de se dar a ver, porém assumindo o controle de como o corpo deve ser visto, dando contornos a si mesma, ainda que sejam fugidios devido ao apagamento do rosto, ou ao corpo unido a algum objeto. Afinal, se “(...) existe algo predatório no ato de tirar uma foto”, se “Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter” (SONTAG, 2004, p. 14), o que pode ser dito dos autorretratos como autoenganos? E o que pode ser dito de um corpo que, antes mesmo de estar diante das lentes da câmera, já é olhado como objeto violável?

A performance do “eu” nas imagens de Woodman nos impele a refletir sobre outras possibilidades de subjetividade e sobre um desfazimento contínuo que busca a liberdade do corpo e do pensamento. Podemos recuperar o momento do ensaio *A Room of One's Own* (2004 [1929], não paginado) em que Virginia Woolf diz que é melhor ficar trancada do lado de fora do que ficar presa do lado de dentro e, a partir disso, observar como as fotografias de Woodman — que foram feitas, de forma geral, no interior de ambientes — colocam em questão o uso do espaço, viabilizando que contemplemos o corpo da mulher como um corpo no limiar em sua busca para se libertar e se reinventar. Considerando que a ideia de representação da mulher dificilmente se desloca de seu papel de mãe e de esposa, de sua relação de cuidado e atenção ao entorno — seja por cuidar da casa, dos filhos e do marido, seja por medo das violências que ela pode sofrer —, talvez possamos pensar que as fotos dentro de casa ou em locais internos procuram revelar tanto o isolamento vivido por essas vidas quanto o desejo de montar uma nova cena em que o corpo liga-se ao espaço, buscando se fazer em tais encontros.

Em *Quadros de guerra*, Judith Butler observa que “Se certas vidas não são qualificadas como vidas ou se, desde o começo, não são concebíveis como vidas de acordo com certos enquadramentos epistemológicos, então essas vidas nunca serão vividas nem perdidas no sentido pleno dessas palavras.” (2015, p. 13). De certo modo, o corpo da mulher dentro do ambiente fechado, misturando-se a objetos, colocando-se próximo a paredes e ao chão, no limite do enquadramento, parece encenar o lugar que é explorado por Butler de estar entre as coisas. As fotografias trazem para o quadro essas vidas que não são consideradas vidas, expondo-as como precárias, porém também mostrando a “precariedade como uma condição comparti-

lhada da vida humana (na verdade, como uma condição que une animais humanos e não humanos)” (BUTLER, 2015, p. 30).

Ao estabelecer um recorte fotográfico que apresenta o isolamento e silenciamento da mulher cuja vivência foi limitada a certos espaços, Woodman põe em xeque o enquadramento epistemológico dominante. Embora seja necessário ter em mente os privilégios de raça e classe das vidas retratadas, pois são mulheres brancas como a própria artista, as fotografias tiradas são imagens que mostram o corpo de mulheres em ambientes interiores, questionando esse lugar ao qual foram relegadas e concebendo o interior não apenas como a parte interna da casa, mas como um espaço que se contrapõe ao mundo externo do qual não podem participar como sujeitos. Portanto, o próprio recorte das fotografias serve para indicar criticamente o que não está enquadrado ali. Ao subverter a cena da mulher na casa, a artista trabalha tanto com o reconhecimento de uma imagem de dominação quanto com a quebra do enquadramento, pois a subversão constrói “uma versão sob a versão existente”, fazendo “com que essa versão existente se esboroe. É a implosão, é a explosão dentro.” (AMARAL apud RIBEIRO, 2011, não paginado).

Por terem sido feitas por uma mulher, as fotografias do corpo nu e exposto são uma maneira de trazer o que existe fora do enquadramento para o quadro. Tendo em vista a reflexão de Butler sobre isso, podemos considerar que, ao expor o corpo nas imagens, a artista aponta para outra leitura da nudez, colocando em questão a sexualização do corpo feminino — dos corpos mais vulneráveis, de modo geral. No artigo “Francesca Woodman e o assombro dos fantasmas modernos”, de Sanz e Souza, faz-se a pergunta: “Como descrever uma coisa, um corpo, que não pode ser visto?” (2018, p. 103), e me parece que devemos pensar nisso por meio do contexto da precariedade de certos corpos — aqui do corpo da mulher diante do sistema patriarcal —, uma vez que nos deparamos com corpos que, embora não sejam vistos/apreendidos como vidas, estão sempre expostos ao olhar,

um olhar que inscreve miticamente todos os corpos marcados, que possibilita à categoria não marcada alegar ter o poder de ver sem ser vista, de representar, escapando à representação. Este olhar significa as posições não marcadas de Homem e Branco (...). (HARAWAY, 1995, p. 18).

Notamos que algo escapa ao recorte fotográfico e atrapalha nosso entendimento de realidade (BUTLER, 2015, p. 24), procurando estabelecer uma outra forma de vida por meio do ato performático contido nas imagens. A ambiguidade do trabalho de Woodman evidencia tanto um modelo vigente, ou seja, a vida não vivida das mulheres — o silenciamento, o isolamento, o impedimento —, quanto uma nova forma que surge a partir da cena que é montada e que aparenta estar desencaixada da vida em si. Não são imagens que mostram alguma coisa: não mostram um acontecimento “real” — algo espontâneo da vida na rua, por exemplo —, nem uma cena em que há uma ação desdobrando-se com o sentido de se chegar a uma conclusão. Ou seja, por meio da não narratividade das fotografias, a intenção talvez seja criar uma interseção com uma realidade que não é contada, abordando em seu trabalho o paradoxo de que a realidade só pode ser mostrada ao não ser mostrada. Ao congelar o corpo diante da câmera, vemos um enquadramento que nos conduz para o que está excluído da foto, isto é, como o corpo mais vulnerável costuma ser olhado. Ao enquadrar uma cena performática, há um desejo de não revelação, de não representação, e talvez seja desse modo — riscando a narrativa — que outras formas de vida possam emergir.

Os autoenganos, diferentemente dos autorretratos, conduzem a desvios e querem dar novos sentidos à relação com a voz e com o olhar, procurando uma outra linguagem, assim como um outro corpo, que não teria a ver com uma tentativa de capturar o real, ou mesmo de indicar

sua inacessibilidade ou indizibilidade. Ali, não há nada realista: o ambiente é escolhido e a cena é montada com objetos como o pedaço de espelho da série *Self-deceit*. Contudo, nesse espaço construído, há a “imprevisibilidade dos movimentos” (SANZ e SOUZA, 2018, p. 108) que torna as imagens ficcionais mais reais e mais próximas da falibilidade da vida.

De acordo com Woolf (2004 [1929], não paginado), artistas precisam estar materialmente e socialmente desimpedidos para que possam olhar o entorno, para que possam ver a natureza e a vida, ou seja, é preciso estar desimpedido de si mesmo para criar com liberdade. Isso pode ser observado no ensaio *A Room of One's Own* quando a autora faz uma crítica ao uso constante do pronome “eu” feito por escritores homens. A própria Virginia faz ponderações semelhantes a respeito das mulheres, argumentando que a escrita que parte do sentimento de ódio, como o que as mulheres frequentemente sentem diante do sistema de privilégios do patriarcado, acaba impedindo que a vida e os personagens compareçam à obra de arte, de modo que quem fala é somente um “eu” exterior ao texto.

Com base nessas reflexões, podemos ponderar de que maneira as fotos de si de Woodman se distanciam da escrita de si dos homens. A meu ver, a potência de seu trabalho está no fato de que as fotografias não procuram espelhar a realidade. Ao contrário, são imagens performáticas que buscam criar uma encenação, um momento relacional com a vida. A cena que encontramos na série *Self-deceit* mostra um jogo de ausência e presença que permite que a fotografia se afaste da ideia de captura, ou da morte contida no ato fotográfico como dominação. Afinal, ao entrar em cena, Woodman se ausenta do lugar do fotógrafa; enquanto, ao sair para montar seu enquadramento, ela se ausenta como objeto fotografado. De certo modo, subverte-se a relação de captura da fotografia, pois há um apagamento das posições de sujeito e de objeto. Observamos, por exemplo, que a cena ampliada da fotografia, que é delimitada pelo posicionamento da câmera e estabelece “uma relação entre o fotógrafo, a câmera e a cena” (BUTLER, 2015, p. 122) por meio do enquadramento, aparece deslocada no trabalho de Woodman, porque a artista precisa adentrar o cenário, colocando-se ausente da posição de fotógrafa no momento de captura fotográfica. Justamente por essa ausência na hora de bater a foto, talvez vejamos uma outra espécie de vida nas imagens: algo inapreensível, que nos escapa, mas que une morte e vida em vez de torná-las polos excludentes, reforçando assim o raciocínio de Butler que aponta para como “Ironicamente, excluir a morte da vida representa a morte da vida.” (2015, p. 37).

Quando olho as fotografias de Francesca Woodman, penso em uma atmosfera de luto que poderia estar ligada ao fato de serem retratos do corpo da mulher ainda sem lugar, como se contivesse um quê onírico que se compromete com a realidade exatamente por fugir ao real. As imagens performáticas não são realistas, mas fazem ressoar indagações sobre o que é o real para mulheres que não têm nem mesmo direito ao próprio corpo. Essa perda que atravessa a vida retratada faz surgir também um movimento, ou seja, é no encontro com a perda que vemos vida nas fotos. Há uma violência silenciosa que, de algum modo, parece ser o que Woodman tenta capturar por meio do estranhamento de si, que poderia ser entendido como um questionamento do lugar das vidas precárias. Notamos algo de enigmático em suas fotos, alguma coisa que não se deixa fisgar, não apenas por algumas imagens mostrarem o corpo borrado, mas por haver algo fantasmagórico que interrompe a narrativa da foto. Não creio que suas fotografias queiram contar uma história. Ou, se querem, é uma forma de contar uma outra história: aquela que foi silenciada. São vidas não vistas, que não contam como vivas, como escreve Butler em *Quadros de guerra* (2015). Por isso, é preciso encontrar outros meios de as revelar. Ressoa aqui uma frase do romance *O amante*, de Marguerite Duras, em que a narradora diz: “A história da minha vida não existe.” (2007, p. 12). Em diálogo com essa passagem, proponho examinarmos de que maneira é possível escrever a história de vidas não reconhecidas. Que outra linguagem seria necessária? Poderíamos considerar que é preciso montar uma cena tendo justamente como matéria o corpo que está sujeito à violência de olhares e que não é visto como próprio para que outra cena seja desmontada? Isto é, seria preciso inter-

ferir em uma cena já estabelecida de soberania masculina para que ela possa ser lida de outro modo?

Em um sistema individualista e patriarcal, existe uma vontade de apartar mulheres para que suas vidas possam continuar sendo controladas e silenciadas. O que as fotos de Woodman expõem são verdades que só podem ser vistas por meio de cenas que não revelam uma realidade, mas que a intuem com suas imagens performáticas, com seus silêncios e suas tensões. E isso que se coloca como ilegível — na estranheza que permanece na fotografia, fugindo a interpretações — é o que possibilita que alguma verdade seja vista. No que não é mostrado, há uma experiência compartilhada, um corpo que surge para que seja visto por outras mulheres, para que seja pensado em suas relações com o entorno. Afinal, conforme argumenta Butler, a precariedade da vida se liga a nossa dependência “do que está fora de nós, dos outros, de instituições e ambientes sustentados e sustentáveis, razão pela qual somos, nesse sentido, precários.” (2015, p. 43).

O ato de fotografar a si mesma seria uma tentativa de reapropriação do corpo para inscrevê-lo de outro modo, questionando lógicas totalizantes e criando meios de furar a linearidade narrativa, pois, embora a cena fotográfica congele um momento, a artista articula isso ao movimento, explicitando a maneira como o corpo foge a ser capturado. Em vez de uma narrativa definida, a imagem fotográfica nos dá sugestões. Os autoenganos de Woodman, como a ficção para Woolf (2004 [1929]), conduziram a outros modos de pensar a verdade, ou o real, afastando-se dos fatos e da cena realista para nos apresentar “a realidade como não a víamos antes.” (SONTAG, 2004, p. 69). Ao contrário da visão humanista que relaciona a fotografia a uma verdade única que busca explicar o homem ao homem (SONTAG, 2004, p. 65), as imagens de Francesca Woodman parecem ter a intenção de criar uma *não explicação* da mulher, preservando aquilo que é, simultaneamente, “transparente e misterioso” (SONTAG, 2004, p. 65), uma vez que o corpo da mulher, entre ser e não ser, está na fotografia: em fazimento. O que a artista tenta mostrar são os gestos não documentados, os não ditos que, segundo Woolf (2004 [1929], não paginado), surgem quando mulheres estão sozinhas, sem as cobranças da presença de homens.

Seria preciso, então, ressignificar a nudez e o corpo da mulher, que não deve ser entendido como unidade, e sim como “lugar de existência” (KIFFER, 2014, p. 125-126). As fotografias de Woodman apagam o contorno do corpo, fazendo-o não apenas carne, mas também gesto. Esse movimento faz com que qualquer noção de ser/corpo escape, torne-se ilegível, possibilitando uma “geometria do corpo [que] não pode ser pensada independentemente da geometria do espaço e também da arquitetura.” (BERNSTEIN, 2015, p. 131). Conforme aponta Bernstein, encontramos no trabalho de Woodman, assim como no trabalho de inúmeras artistas, como forma de problematizar a questão da subjetividade feminina imposta às mulheres, o uso do corpo, que antes era “objeto favorito de representação por pintores e escultores” (2015, p. 134).

Com o contorno borrado, o corpo nas fotografias procura se unir à parede, aos objetos, talvez buscando revelar uma permanência impossível e um desejo de abertura para formas de vida que foram riscadas do real. Se, como escreve Sontag, “Não é a realidade que as fotos tornam imediatamente acessível, mas sim as imagens.” (2004, p. 92), então seria preciso refletir sobre como as fotografias dos corpos em movimento, que parecem lutar contra a permanência, possibilitariam outros modos de ver, que não buscariam a imagem total, e sim os “vestígios espectrais” (SONTAG, 2004, p. 11) pensados como restos, como deslocamentos. As imagens-fantasma, como a própria Francesca Woodman as chamou, “eram um modo de entender como as pessoas se relacionavam com os limites do espaço; uma busca de relações limítrofes que ressoaram nas fronteiras entre pessoas, personagens, objetos, paredes, tempos.” (SANZ e SOUZA, 2018, p. 102).

As imagens que Francesca Woodman fez de si mesma podem ser entendidas como performances de uma figura em abismo (RAYMOND, 2016, p. 29), analisada aqui como uma cena que turva nossa percepção em torno da representação da mulher. Há uma relação de não passividade com o espaço que nos incita a questionar o autorretrato como espelho do real. As imagens performáticas da fotógrafa se opõem, de certa maneira, à visão de fotografia como “ato de não intervenção” (SONTAG, 2004, p. 12), uma vez que há uma montagem sendo feita ali, ainda que exista alguma espontaneidade devido ao movimento, ao que surge de forma inesperada por causa da técnica de longa exposição. Conforme observa Bernstein, uma questão abordada no trabalho de Woodman é “o colapso entre sujeito e objeto, fotógrafa e imagem”, aproximando sua criação “à performance e à ‘nova arte’ que tomam a cena artística a partir dos anos 1960, especialmente pelo uso do próprio corpo como matéria bruta, superfície de trabalho e obra de arte.” (2015, p. 122-123).

Com base no trabalho da fotógrafa, podemos considerar uma nova “ética do ver” (SONTAG, 2004, p. 8), que procuraria outros modos de olhar um corpo que sofre violações cotidianas e que está sempre exposto a olhares de dominação e apagamento. Há uma provocação nas imagens que instiga a uma reflexão sobre o reconhecimento e a apreensão de vidas precárias, para que assim possamos torná-las vidas passíveis de luto (ver BUTLER, 2015). O que a fotografia de Woodman talvez nos proporcione, com o corpo entre o aparecimento e desaparecimento, é justamente o direito tanto a ver quanto a outras formas de ser vista.

Referências

BERNSTEIN, Ana. Francesca Woodman: fotografia e performatividade. In: CHIARA, Ana Cristina de Rezende; SANTOS, Marcelo dos; VASCONCELLOS, Eliane (orgs.). **Corpos diversos: imagens do corpo nas artes, na literatura e no arquivo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015, p. 119-140.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

DURAS, Marguerite. **O amante**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cad. Pagu** [online]. Campinas, 1995, n. 5, p. 7-41. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acesso em 18/07/2018.

IVÁNOVA, Adelaide. **Dar nome aos boys**. Disponível em: <https://vodcabarata.blogspot.com/2018/07/dar-nome-aos-boys.html>. Acesso em 29/07/2018.

KIFFER, Ana. Trazos de la experiencia de la desnudez del modernismo al contemporáneo brasileños. **Cuadernos de literatura** [online]. Bogotá, 2014, v. XVIII, n. 35, p. 119-131. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5228296>. Acesso em 07/07/2018.

RAYMOND, Claire. **Francesca Woodman's Dark Gaze: The Diazotypes and Other Late Works**. Londres/Nova York: Routledge, 2016.

RIBEIRO, Anabela Mota. Ana Luísa Amaral não sabe ser cautelosa. **Jornal Público**, 11 dez. 2011. Disponível em: <https://www.publico.pt/2011/12/11/jornal/ana-luisa-amaral-nao-sabe-ser-cautelosa-23546482>. Acesso em 19/10/2017.

SANZ, Cláudia Linhares; SOUZA, Fabiane da Silva de. Francesca Woodman e o assombro dos fantasmas modernos. **Revista FronteiraZ** [online]. São Paulo, 2018, n. 20, p. 98-114. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/36232>. Acesso em 26/06/2018.

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

WOOLF, Virginia. **A Room of One's Own**. Kindle Edition. Nova York: Penguin Books, 2004 [1929].

Recebido em 27 de maio de 2019.

Aprovado em 07 de junho de 2019.

Atravessamentos políticos na obra de Atílio Gomes Ferreira (Nenna): Conceitualismos e o corpo poético-disparador

Political interceptions in the work of Atílio Gomes Ferreira (Nenna): Conceptualisms and the poetic-triggering body

Deborah Moreira de Oliveira¹

Resumo: Esse artigo analisa a potencialidade política de alguns trabalhos de Atílio Gomes Ferreira (Nenna) como produções que configuram disparos políticos, atravessando, assim, relações contextuais da Arte e da política no Brasil e no Espírito Santo, em um âmbito de forte ditadura. Por isso, analisamos esses trabalhos a partir do escopo contemporâneo, no fato do artista utilizar-se de linguagens que se diferem das convenções artísticas, produzindo instalações, intervenções urbanas, vídeos e trabalhos com um caráter conceitual. Esse artigo também analisa o artista dentro do espectro dos conceitualismos latino-americanos. Damos enfoque ao seu trabalho “Estilingue Gigante” (1970), que se apresenta como uma grande arma antagonista ao modelo hegemônico de poder.

Palavras-chave: Arte; América Latina; Conceitualismos; Política.

Abstract: *This article analyzes the political potentiality of some works of Atílio Gomes Ferreira (Nenna) as productions that constitute political projection, crossing contextual relations of art and politics in Brazil and Espírito Santo, in a frame of strong dictatorship. Therefore, we analyze these works from the contemporary field, in the fact that the artist uses languages that differ from the conventional art, producing installations, urban interventions, videos and works with a conceptual accentuation. This article also analyzes the artist within the spectrum of Latin American conceptualisms. We focus on his work Estilingue Gigante (1970) that presents itself as a great antagonistic weapon to the hegemonic model of power.*

Keywords: Art; Latin American; Conceptualism; Politics.

¹ Atua como artista, pesquisadora e professora. É mestra em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo e possui licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo. Desenvolve pesquisa sobre arte e política na América latina.

Esse artigo analisa algumas produções artísticas de Atílio Gomes (Nenna) situadas em Vitória no estado do Espírito Santo, a partir dos anos 1970, que instauram relações divergentes no quadro artístico e social desse âmbito. Ao postular outras táticas e concepções para se produzir arte, essas práticas estariam próximas às práticas conceitualistas² em atuação na América Latina. Deste modo, as produções de Atílio teceriam encadeamentos do artístico com o social e o político, tal como abordado por teóricos como Simón Marchan Fiz, em seu livro da *“Del arte objetual al arte de concepto”* (1994), e Mari Carmen Ramirez, em seu artigo *Circuitos das heliografias: arte conceitual e política na América Latina* (2001), ao analisar o escopo conceitualista latino-americano. Por exemplo, fomos capazes de perceber, nos trabalhos aqui analisados, estratégias que partem de outra abordagem do objeto de arte, encontrando uma ideia contemporânea de mudança de seu estatuto. Por tal razão, eles abrigam diversas táticas que estão em consonância com as práticas conceitualistas, como a integração com o contexto social, a utilização e a subversão da mídia como veiculadora de uma mensagem, a resignificação de objetos do cotidiano como objetos artísticos críticos, a ideia de uma arte propositiva, a participação ativa do espectador no processo artístico e a resistência frente ao poder e à hegemonia vigente. Além disso, interessa-nos situá-las como práticas que se dão no Brasil, logo, na América Latina, estabelecendo vínculos com a arte produzida nesse recorte de forma geral.

No entanto, pensar uma breve trajetória do aparecimento de propostas contemporâneas na Grande Vitória, se torna pertinente. De acordo com a historiadora Almerinda Lopes (2011), a efervescência de trabalhos de artistas que iriam impulsionar a cena artística do Estado do Espírito Santo pode ser atribuída à concomitante federalização do curso de Artes na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) em meados da década de 1970. Segundo Lopes, em seu artigo *“Arte Conceitual: ativismo político e marginalidade”* (2011), alguns artistas teriam sido mais conhecidos nesse processo, como: Paulo Herkenhoff, Alberto Harrigan, Carmen Có, Pedro Philho (Pedro José Rodrigues Filho), Atílio Gomes Ferreira (Nenna) e Hilal Sami Hilal.

A respeito da produção desses artistas, Lopes alega:

Atuando em Vitória, ou no Rio de Janeiro - para onde alguns se transferiram temporária ou definitivamente, em busca de melhores condições para produzir e angariar reconhecimento – aqueles jovens artistas buscaram imprimir novos rumos à arte, negando os paradigmas e os modelos herdados do passado. Promoveram desde o final dos anos 60, proposições criativas (intervenções públicas, happenings, performances, instalações, mail-art, vídeotapes), ironizando ou criticando a realidade local, a censura e a tortura política. Para tanto, os jovens artistas recorreram à associação insólita de objetos e materiais, como a textos de jornais que se referiam a prisões políticas, tortura, violência e morte. (LOPES, 2012, p. 614)

² Partimos aqui, de uma abordagem acerca de conceitualismos latino-americanos a partir dessas práticas como um “modo de pensar” como analisa a teórica Mari Carmen Ramirez (2007), isso pode ser melhor elaborado na citação seguinte: “Com o cancelamento do estatuto e do valor do objeto de arte autônomo, herdado do Renascimento, e a transferência da prática artística, da estética para o domínio mais flexível da linguística, o conceitualismo abriu caminho a formas de arte radicalmente novas. Por essa razão, o conceitualismo não pode ser considerado um estilo ou um movimento. É, antes, uma estratégia de antidiscursos cujas táticas evasivas põem em causa tanto a fetichização da arte como os sistemas de produção e distribuição de arte nas sociedades do capitalismo tardio. Como tal, o conceitualismo não se restringe a um médium em particular e pode traduzir-se numa variedade de “manifestações” (in)formais, (i)materiais ou mesmo objetuais. Além disso, em todos os casos, a ênfase não é colocada nos processos “artísticos”, mas, sim, em processos “estruturais” ou “ideáticos” específicos que ultrapassam meras considerações perceptuais e/ou formais. Assim, em sua forma mais radical, o conceitualismo pode ser interpretado como um “modo de pensar” (para evocar Jacoby) a arte e a sua relação com a sociedade. (RAMIREZ, 2007, P.185-186) Cf. RAMIREZ, 2007.

Portanto, nesse período seriam frequentes os fluxos entre Rio de Janeiro e Espírito Santo, o que poderia ser um fator marcante para a ressonância das ideias concretas e neoconcretas – em alta no Rio de Janeiro – aqui no Estado do Espírito Santo. É nesse contexto de diálogo acerca de distintos experimentalismos que esses artistas também se mobilizariam a produzir em espaços de arte não legitimados, um exemplo seria o meio urbano.

Dentre esses artistas citados por Lopes, nos interessa, principalmente, a produção de Atílio Gomes Ferreira – mais conhecido por Nenna – por analisarmos eles neste escopo das reflexões conceitualistas de Arte.



Figura 1. Nenna - Detalhe do trabalho *Inscrição I*, 1971.

Fonte: <http://nennahistoriasdaarte.blogspot.com.br/2009/08/in-veritas-iii-falha-de-memoria-no.html>

O trabalho de Atílio, “Ficha de inscrição” (1971), assume uma materialidade que extravasa o estatuto tradicional do objeto artístico, revelando congruências com ideias comuns às práticas conceitualistas. Ao usar a linguagem como recurso, provoca-se uma ressignificação da própria arte em diferentes contextos, como também um questionamento dos limites das definições de objeto de arte; suas fichas de inscrição dialogam muito com a estratégia do ato “assinalador” de Edgardo Antonio Vigo.³ Em uma lógica semelhante, Nenna nos indica algo que, além de ampliar o escopo do que poderia ser Arte, também nos lança a questão da funcionalidade do objeto comum como Arte. Podemos, então, entrever dois movimentos, um que contesta uma instituição que se voltava a objetos de cunho tradicionais e contemplativos artísticos, e outra que, em consonância ao ressurgimento da lógica do *ready-made*, se operava ampliando o escopo conceitual do que arte é.

Nenna⁴ (2018) destaca certa familiaridade com referências históricas das vanguardas no período de elaboração dessa produção, em que as ideias de Marcel Duchamp ganham particular importância. Nesse sentido, o artista relata como foram importantes as reflexões acerca da

³ Prática utilizada como forma de ativar objetos funcionais comuns como arte no seu próprio contexto, como uma espécie de *ready-made*. Um exemplo a esta prática seria o *Manojo de Semáforos*, de 1968.

⁴ Em entrevista concedida à nossa pesquisa em janeiro de 2018.

História da Arte e sua constante leitura de revistas dos anos 1960, em que pôde observar o surgimento de artistas tais como Andy Warhol e Jasper Johns, como também tomar conhecimento de artistas e cineastas brasileiros, como Hélio Oiticica e Glauber Rocha. O artista comenta como fora interessante anexar essas referências nacionais com as internacionais; isso proporcionaria seu ingresso na escola de Belas Artes da UFES.

A partir do relato de seu ingresso, o artista relata algumas dificuldades que tinha durante o curso de graduação. Nenna estaria mobilizado por ideias como “é proibido proibir”, gerando uma posição de confronto com o espaço institucional acadêmico da arte. A respeito disso, o artista destaca:

O relacionamento com o ensino praticado criava antipatias com a maioria dos professores que não aceitavam críticas nem posicionamentos iconoclastas. Me recusei a frequentar aulas autoritárias que me obrigariam, por exemplo, a fazer modelagens de cachos de uva, num momento que eu propunha formas “niemeyerianas”. (NENNA, p.2, 2018)

Esse clima de divergências e contestação com o curso de Belas Artes, de alguma forma, seria um dos fatores que levou o artista a realizar os trabalhos “Inscrição I”, “Inscrição II”, e “Amor” (1971), para se inscrever no Salão de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Esses trabalhos ocasionariam estranhamento nos jurados, por se constituírem justamente da própria ficha de inscrição respondida, que o artista detinha para participar do salão. O artista preencheria a lacuna técnica com a palavra xerox nas duas primeiras fichas, já em “Amor”, a resposta fora “todas”.

Isso transtornou, de certa forma, o salão, na medida em que as obras concorrentes, em sua maioria, eram pinturas e esculturas com cunho mais tradicional. O artista reconhece que um objetivo do trabalho era destacar a precariedade de julgamentos hierárquicos em realizações na arte, como previsto em salões competitivos (NENNA, 2018, p.2). No entanto, além de revelar uma obra contestadora, as fichas de inscrição carregariam um significado ainda mais amplo, destacando-se como uma produção que se conecta firmemente com os desdobramentos conceituais do objeto artístico, em que até a funcionalidade da Arte teria sido posta em xeque.

Essas problemáticas que enlaçam o trabalho de Nenna ao seu contexto regional se faz notar fortemente em algumas publicações impressas que o mesmo produziu. Como resultado das polêmicas instaladas após o artista ter sido premiado no salão de Artes de 1971, do qual participou, Nenna escreveu um texto para o “O Diário” (1971), com um tom jocoso, em que questionava, de forma satírica, acerca da condição da Arte no estado. Assinando como “Acrílio”, o artista elaborou um trocadilho, de forma cínica, com seu nome (Atílio) e o material da pintura, rememorando como esse tipo de expressividade artística dominava o espaço da universidade.

Além de um posicionamento crítico acerca da condição da Arte no Estado do Espírito Santo, uma questão interessante desse tipo de publicação é o desprendimento do artista com algumas formalizações da linguagem. Isso rememora, em certa instância, alguns trabalhos do período das vanguardas europeias, como também a poesia moderna no Brasil.

Desse modo, podemos salientar uma preocupação estética da publicação do artista que ultrapassa unicamente um comentário crítico em uma seção de jornal, mas ganha força como uma prática artística, em que a reflexão sobre a própria condição da Arte (conjuntamente com uma reflexão sobre o entorno do artista) é reivindicada.

De forma semelhante a outras práticas artísticas conceitualistas latino-americanos, Nenna também pensa a materialidade da escrita como forma de expressão, como fez nas suas fichas

de inscrição. Esse sentido discursivo se intensifica em suas obras, o que faz uma ligação às práticas conceitualistas de maneira geral, em que, como comentado por Marchán Fiz (1994) a autorreflexão da Arte nos conceitualismos iria além da condição intra-artística e se expandiria para todo o campo social.

Além dessas pontuações, faz-se presente a tendência de utilizar o jornal, meio informativo e de acesso ao grande público, como um suporte para intervenção artística e reflexão. Deste modo, as postulações de Nenna se alinham com outros trabalhos como as “Clandestinas” (1973) de Antonio Manuel, as “Inserções em jornais” (1968-69) de Cildo Meireles, a experiência argentina da “Arte de los médios” (1966) e os classificados inseridos em jornais (1975-77), de Paulo Bruscky, proporcionando uma descontinuidade no jornal, em que rompe sua padronização informativa, para ser também ressignificado a partir de uma linguagem que toca o campo da Arte e quebra o espaço comum midiático.

Essa mesma situação ocorre de forma semelhante dentro do jornal, pois o artista desconcerta a linguagem usual e a fórmula informativa do jornal, agregando uma reflexão contestadora que muito se distancia do padrão de mensagem veiculada nesse meio.

Esses antagonismos presentes na poética de Nenna não vêm unicamente por conta de um conservadorismo restrito aos espaços artísticos da cidade de Vitória, mas se integram a uma discussão de uma repressão geral, que ganha força pela ditadura instaurada em todo o país. Por isso, essa atmosfera repressiva da Arte também era investigada em outros trabalhos, encontramos essas características na produção de “Estilingue gigante” (1970), que fora considerada um marco de arte contemporânea no estado.

A intervenção se deu com a reunião do artista e alguns de seus amigos em uma madrugada, pela cidade de Vitória. Nesta ocasião, fora escolhida uma castanheira no bairro da Praia do Canto, mais precisamente na Rua Saturnino de Brito, para se instalar o trabalho. Pela manhã, uma espécie de estilingue gigante já se fazia presente no local. O trabalho ocasionou inquietação por parte dos espectadores, pois interpelava o transeunte a questionar o que seria/representaria, afinal, aquele estilingue. Assim, atuando em âmbitos fora das convenções artísticas, o estilingue mobilizaria a participação ativa do transeunte, que poderia tomar o trabalho como uma contestação ou uma provocação, dentre outras possibilidades.

A linguagem inusitada desse trabalho produziu reações diversas na mídia e é neste contexto que o jornalista Arlindo de Castro, em 1970, conceberia o estilingue como “a primeira manifestação pública de vanguarda nas artes plásticas do Espírito Santo” (CASTRO apud LOPES, 2016, p. 60). Lopes argumenta que “Estilingue” incorpora elementos do concretismo, como podemos perceber a partir de certas ordenações estéticas da obra, em que encontramos a utilização das cores amarela, preta e vermelha, formatos geométricos, e a presença de linhas verticais oriundas da própria fixação do objeto a árvore. Deste modo, uma referência à pintura abstrata em sua composição. Lopes relata que isso se apresenta de forma irônica igualmente, pois, a partir desses elementos: “Nenna propunha, assim, a instauração de um embate com a pintura de paisagem, predominante no gosto das elites capixabas, que naquele momento ainda refutavam as linguagens modernas, de modo especial as que rompiam com a figuração” (LOPES, 2011, p. 617).



Fig. 2: Nenna - impresso de jornal, 1971. Fonte: FERREIRA, 2003.



Fig. 3: Nenna - *Estilingue Gigante*, 1970. Fonte: FERREIRA, 2003.

O estilingue, mesmo como um forte objeto que explorava seu impacto político a partir de sua simbologia e do contexto brasileiro de forma geral, também suscitava forte particularidade estética, na medida em que, como nos “Parangolés” de Hélio Oiticica, o estilingue também se preocupa com uma simbologia da cor e da forma e a ressignificava para a participação ativa do espectador, reocupando, assim, a condição do corpo do espectador como um agente ativo da obra. Deste modo, o estilingue convocou nosso corpo não só no sentido de defesa – ainda mais ao ser posicionado em um bairro apartado de problemáticas sociais mais acentuadas das camadas baixas – como, também, no sentido de empoderar o corpo, ao reativá-lo para uma perspectiva artística e social, proclamando o seu modo de ataque.

A produção de Nenna parece se interligar fortemente com o que a psicanalista Suely Rolnik (2009) reflete acerca da dimensão política e poética dos conceitualismos latino-americanos, quando percebe que as singularidades e as heterogeneidades dessas propostas artísticas sob regimes ditatoriais não podem ser apenas vinculadas a um tipo de militância que transmite conteúdos ideológicos, mas sim que existe uma incorporação “da camada política da realidade à sua investigação poética, sob a forma de uma atmosfera opressiva onipresente em sua experiência cotidiana” (ROLNIK, 2009, p.156). A autora ressalta que essa atmosfera constitui uma dimensão nodal da tensa experiência sensível que mobilizaria a necessidade de criar. Os atravessamentos políticos das obras de Nenna, oriundos da tensa situação política instalada com a ditadura, não só agita e encarna o corpo do artista, mas extrapola, convocando a esse medo ser sentido e experienciado por parte do espectador, atingindo igualmente sua medula, agitando seu corpo, o posicionando e o disparando como projétil.



Fig. 4: Nenna - *Estilingue Gigante*, 1970. Fonte: FERREIRA, 2003.

Após a elaboração do “Estilingue Gigante”, Lopes (2016, p. 56) também ressalta os eventos concebidos pelo artista para que o trabalho pudesse passar mais despercebido pelos militares. Algumas estratégias foram espécie de *happenings* que ocorreram ao redor do trabalho, em que se destaca a presença dos músicos Marcos Moraes e José Renato (irmãos) que, junto ao artista e outros convidados, como o fotógrafo Jorge Luís Sagrilo, tocavam violão e flauta. Isso teria propiciado que essa produção artística ganhasse um tom heterogêneo.

O modo como essa prática se apropriava e ocupava o espaço urbano é também relevante como enfrentamento político. Como Lopes argumenta:

Mas, a apropriação clandestina do espaço público para promover tal proposta também tinha o objetivo de desafiar a censura militar. Ou seja, atrás da referência ingênua e inofensiva do brinquedo infantil, alojava-se o pensamento crítico do artista: ironizar a proibição da reunião de pessoas em locais públicos, mas principalmente a violência e a truculência policial contra o povo, que para se defender, naquela época de repressão, restava-lhe como única opção recorrer a um estilingue. (LOPES, 2016, p.55-56)

Em “Estilingue Gigante”, emergem diversas táticas que vão problematizar o aspecto social e político da Arte. Primeiro, quando esse se volta ao espaço urbano para propor uma intervenção com cunho social, que se constrói a partir dos conflitos políticos presentes no contexto do país. Neste sentido, a Arte é tomada como uma estratégia pra irromper uma visão outra, que possibilita a inscrição do dissenso. Dissenso esse, levado a cabo por nós, espectadores, que, ao termos contato com a obra, nos projetamos e nos reafirmamos como diferença, como conflito, como antagonismo. Por isso, o estilingue de Nenna não apenas suscita um aparecimento do antagonismo, mas faz com que o espectador seja o outro, seja ele próprio a inscrição antagônica que rompe a hegemonia imposta ao interpelar acerca de um contra-ataque político em um dos espaços mais consensuais da cidade. Portanto, o trabalho acontece ativamente o espectador a ser o conflito, necessitando desse para rememorar a autoridade e aprisionamento que cercam as diferenças nas esferas de luta social e as minimizam no projeto hegemônico, tentando aniquilar toda a potência de nosso caráter diferencial/antagônico.

As experimentações de Nenna com diferentes materiais e suportes continuariam a se valer da referência da ditadura. Um trabalho importante, e que instigaria grande interesse, é a série composta por suas bandeiras de 1970-1972, que se articula com o contexto ufanista do militarismo, sobretudo da década de 1970. Neste sentido, vemos uma subversão em uma simbologia nacional que tentava atribuir ao contexto brasileiro uma identidade local marcada pelo nacionalismo militar. Assim, o artista ressignifica com tom de escárnio a esteticidade e o sentido da bandeira.



Fig. 5: Nenna - *Bandeira*. 1970-1972 Fonte: FERREIRA, 2003.

A série “Bandeiras”, como relata Nenna (2009), fora uma série polêmica, enviada ao salão do Sesquicentenário da Independência do Brasil, promovida pelo Centro de Artes da UFES. Bandeiras foram construídas a partir de desenhos e recortes de papéis coloridos com as cores da bandeira nacional; dentre esses recortes existiam interferências, de maneira a vazar ou eliminar certas áreas do círculo azul ou das outras formas geométricas presentes na bandeira do Brasil. Lopes (2016) destaca que, no desdobramento da série, o suporte teria se modificado, já que os fragmentos geométricos da bandeira passaram a ser colados sobre pedaços de espelho. Algo que fazia com que o espectador, quando se aproximava do trabalho, se deparasse com sua própria imagem ao espelho, emoldurado pelos formatos geométricos, contidos na bandeira.

Muitas questões podem ser atribuídas a esse trabalho: primeiramente, o período no qual foi realizado foi, justamente, quando a imagem da bandeira só podia ser utilizada pelos militares e, por essa razão, Nenna (2009) relata que fora necessário uma autorização do 38º BC (Batalhão de Caçadores) do Exército para a exposição do trabalho. O artista chegou a ver um documento de um tenente assinalando que o trabalho não agredia o símbolo nacional.

No entanto, apesar desse veredito por parte dos militares, o aspecto crítico encontra-se presente nas entrelinhas do trabalho. Algumas escolhas decorrentes de intercepções e cortes se deram já que houve a retirada do lema “ordem e progresso”. Tudo isso remeteria a uma crítica à utilização da bandeira como um ícone de publicidade do governo militarista, que repreendia o uso dessa imagem em manifestações artísticas diversas, mas a utilizava constantemente para enfatizar algumas de suas estratégias morais, como relata Lopes: “(...) Em contraposição, aprovavam investimentos na educação cívica do povo e veiculavam na mídia slogans ameaçadores às vozes dissidentes, como: ‘Brasil, ame-o ou deixe-o!’. Ao lado dessa frase de advertência, aparecia impressa a bandeira nacional” (LOPES, 2016, p. 84).

Os correntes usos da imagem da bandeira no período das décadas de 1960 e 1970 são um fator que impulsiona a produção de Nenna e nos permite estabelecer uma conexão mais direta com algumas de suas referências internacionais, inclusive, alguns já citados como referências do artista, como Andy Warhol, Jasper Johns e Robert Rauschenberg. Artistas esses, que trabalhariam no limiar da apropriação de símbolos da cultura americana e sua ressignificação de forma sarcástica. A utilização da bandeira dos Estados Unidos pelos artistas ligados à Pop Art fora um recurso demasiadamente notável. No entanto, além desse escárnio com os elementos formadores de uma ideia de cultura ou de identidade nacional, obtemos uma diferenciação dessas estratégias quando retrabalhada nos escopos dos conceitualismos latino-americanos. Obviamente, na América Latina, esses símbolos nacionais seriam reutilizados, mas, por vezes, uma alusão crítica mais evidente se torna mais presente do que em algumas manifestações artísticas mais abundantes no contexto anglo-americano.

Percebemos que a tática de utilização da bandeira ou da identidade nacional na arte conceitualista latino-americana opera, muitas vezes, num viés de crítica a essa construção nacionalista e manipulação de uma identidade nacional, revelando como essa imagem nacional também seria constituída a partir de uma imposição de um grupo seletivo de pessoas, através de autoritarismo e do terror: “Brasil, ame-o ou deixe-o”.

As bandeiras de Nenna também dialogam com o Concretismo e o Neoconcretismo, ao incorporar essas formas geométricas tão bem espaçadas em um formato rígido e usual, mas que, ao mesmo tempo, provocam uma participação ativa do espectador, como um ressignificador do trabalho, que reinterpreta a bandeira do Brasil (situada em contexto específico nos espaços militares e no espaço da ordem) em um espaço da arte – em que, em alguns casos, sua imagem é refletida a partir do espelho inserido dentro do desenho da bandeira. Difícil não estabelecer uma conexão desse trabalho com “Brasil Nativo/Brasil Alienígena” (1977), de Anna Bella Geiger, visto que ambos nos inserem nessa condição de questionar uma identidade brasileira específica e romantizada, que mais irrompe em um estranhamento e, muitas vezes, um não reconhecimento próprio do sujeito dentro dessa circunstância.

O atravessamento político desse trabalho se daria concomitantemente com a tentativa de identificação do espectador mediante a figura da bandeira. Pois o espelho nos coloca em uma relação de repensarmos nosso lugar diante dessa identidade nacionalista. Um fator interessante é a percepção de que essa ideia de “identidade nacional” pressupõe a população como um grupo transparente e homogêneo de pessoas, excluindo, assim, as diferenças e os pensamentos antagônicos. A bandeira acaba servindo como um símbolo de controle na mesma instância. Dessa forma, a bandeira de Nenna mais produz um não reconhecimento com uma idealização de identidade nacional, do que uma identificação. Colocar-nos nesse espelho é confrontar-se com esse particularizado do sujeito em relação a um pensamento essencialista do simbólico nacionalista. Além de confrontar-nos com nossa representação.

Considerações Finais

A teórica belga Chantal Mouffe (2007) discute que a arte crítica é estabelecida quando uma produção de Arte é capaz de trazer à tona algo que o consenso obscurece e exclui de um campo hegemônico. Pensando através deste viés, a arte crítica se constitui mediante da inscrição do dissenso, do político e do antagonismo, portanto, torna visível o que é invisibilizado num campo social consensuado. Nas produções de Nenna, podemos observar, dentro do âmbito de Vitória, essa incidência do dissenso, ao formular problemáticas que vão de encontro à política estabelecida e às normas operantes, o artista faz com que a arte se repense, refletindo acerca de seu lugar e sua posição em determinado contexto.

Isso não é feito somente pela perspectiva do objeto. A proposta da Arte enlaça todo um campo social, sobretudo quando incide como uma questão no espectador, interpelado em seu próprio cotidiano, ou em situações bem adversas ao campo artístico convencional – que era visto como fechado em si mesmo e o espectador visto como um agente da fruição. Neste sentido, os trabalhos de Nenna conclamam a inscrição do antagonismo em propostas que mobilizavam o espectador a refletir acerca das determinações e imposições sociais em seu tempo vigente, ainda mais no que concernem às problemáticas trazidas pela ditadura.

Acendendo, assim, o corpo político através de uma poética que dispara esses posicionamentos, numa analogia literal, disparando-se como seu próprio estilingue. Postulando-se como diferença, algo que contagia um universo social e irrompe uma possibilidade de contra-ataque, levando-nos a pensarmos em nós como arma e a produção de Nenna como um dispositivo contra o autoritarismo. Assim, a poética de Nenna se estabelece como seu próprio Estilingue. Uma arma que dispara o tão censurado ato de expressão.

Referências

- FERREIRA, Atilio G. **Bíblia Nenna 1970/2001**. Vitória: publicação independente, 2003.
- _____, Atilio G. In Veritas III - falha de memória no acervo da Ufes. In: **Nenna Histórias da Arte**. Vitória, agosto de 2009. Disponível em: <<http://nennahistoriasdaarte.blogspot.com.br/>> Acesso em fevereiro de 2017.
- FERREIRA, Atilio. **Atilio Ferreira**. Entrevista concedida em janeiro de 2018.
- _____, Atilio G. **Impressões de Jornal**. Vitória: publicação independente, 1984.
- FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana, (org). **Conceitualismos do Sul/ Sur**. 1ª ed. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.
- LOPES, Almerinda. Arte Conceitual: Ativismo Político e Marginalidade. In: **Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. São Paulo: CBHA / UEC, 2011.
- _____, Almerinda. Artes visuais e plásticas no Espírito Santo. In: BITTENCOURT, Gabriel. (Org.). **Espírito Santo: um painel da nossa história**. 1 ed. Vitória: EDIT, 2002.
- _____, Almerinda. **A poética de Nenna**. Vila Velha/ES: Praia Ed, 2016.
- MARCHÁN FIZ, Simón. **Del arte objetual al arte de concepto**. Madrid: Ediciones Akal, 1994.
- MOUFFE, Chantal. **Prácticas artísticas y democracia agonística**. Barcelona: MACBA/UAB, 2007.
- RAMIREZ, Mari Carmen. Circuitos das heliografias: arte conceitual e política na América Latina. In: **Arte&Ensaíos** n. 8. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA / UFRJ. Rio de Janeiro: PPGAV-EBA/UFRJ, ano VIII, nº 8, 2001.

_____, Mari Carmen. Táticas para viver da Adversidade. O conceitualismo na América Latina. In: **Arte&Ensaio** n. 15. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA/UFRJ. Rio de Janeiro: PPGAV-EBA/UFRJ, ano XIV, nº 15, 2007.

ROLNIK, Suely. Desentranhando Futuros. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (orgs.). **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: AnnaBlume Editora, 2009.

Recebido em 15 de abril de 2019.

Aprovado em 04 de junho de 2019.

Ensaaios Visuais

Caderno de um mês e adiante

Elias de Andrade ¹

Caderno de um mês e adiante; desenho, xerox colorido e estêncil sobre papel; 150 x 147 cm; 2018.

O desenho feito todos os dias em um local perto de casa. Caminhar até esse local, observar e desenhar de observação algo da paisagem dia após dia. É uma vontade e uma tentativa em dias que dizemos satisfeitos: “hoje o dia rendeu”. Desenhar uma vez por dia talvez sacie essa necessidade e cobrança de fazer alguma coisa. A escolha é pelo desenho como ação de sair de casa, chegar no local, observar, desenhar e retornar.

Esse trabalho é feito a partir de um caderno, o qual é utilizado para desenhar todos os dias durante um mês e alguns dias a mais. Não desenhar durante alguns dias gerou questionamentos sobre o passado e possibilidades de reinventar outros rumos, pois o passado é escrito na luz do presente. Há dias que pulamos, que deixamos para depois algum objetivo; que erramos e pisamos na bola. Assim como erramos, também mudamos de direção e, no decorrer dos desenhos, houve mudança do objeto observado e uma mudança do local. São dois locais diferentes observados, um parque para crianças e uma esquina de uma avenida movimentada. O primeiro é um local não muito visitado, já o segundo é um local de fluxo intenso.

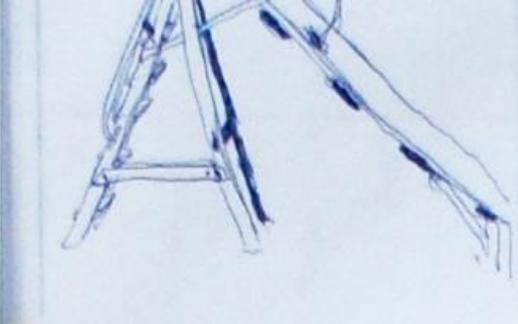
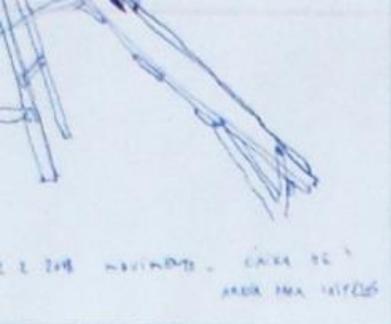
O trabalho exposto não é o caderno em si, mas a impressão dessas páginas, em formato A4, com inscrições manuais, por meio de estêncil, usando números e palavras oriundas das propagandas de ruas, tais como preço de combustíveis, anúncios de produtos, facilidades de pagamentos. O tamanho A4 é aquele que nos acompanha desde a pré-escola até os escritórios, quando se trabalha em escritórios.

Diante de dias rotineiros, como caminhar em círculo, o corpo mantém-se alinhado para não perder o rumo frente às demandas do dia, da semana, do mês... da vida... Porém, há momentos de dispersão ou de desistências, penso em insistência do corpo que tende a cair. Os desenhos se relacionam com o sujeito que está caminhando nesse círculo, que busca meios de continuar adiante, porém nesses desenhos, há momentos para parar e questionar sobre os posicionamentos que estabelecemos no convívio urbano.

Recebido em 10 de maio de 2019.

Aprovado em 04 de junho de 2019.

¹ Mestrando em Artes Visuais – UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Graduado em Educação Artística – Licenciatura em Artes Visuais / 2013 – UEL (Universidade Estadual de Londrina). Experiência com educação formal e informal.

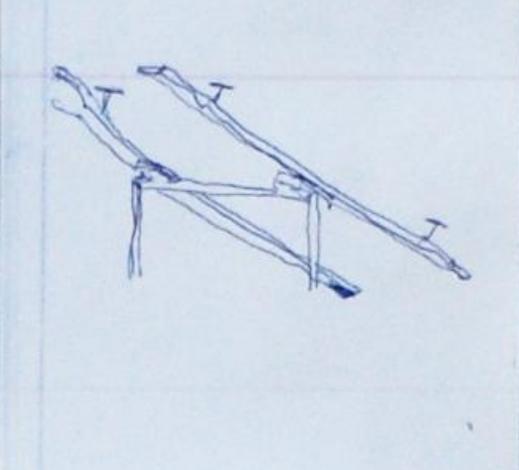
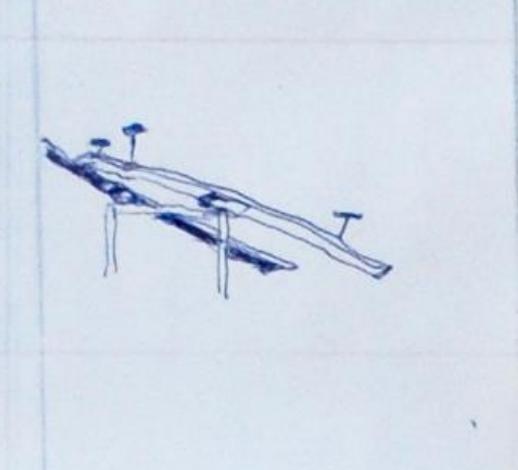
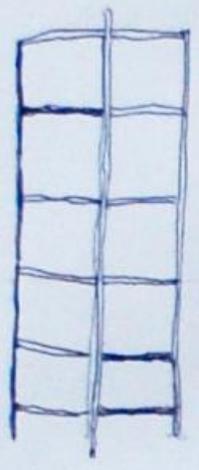


27 2 2018 *Handwritten notes in Spanish*

27 2 2018 **P F**

4 1.0

10 X

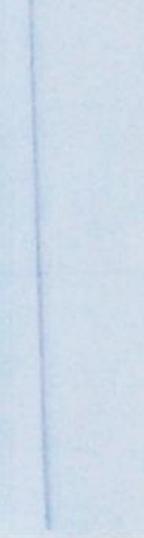
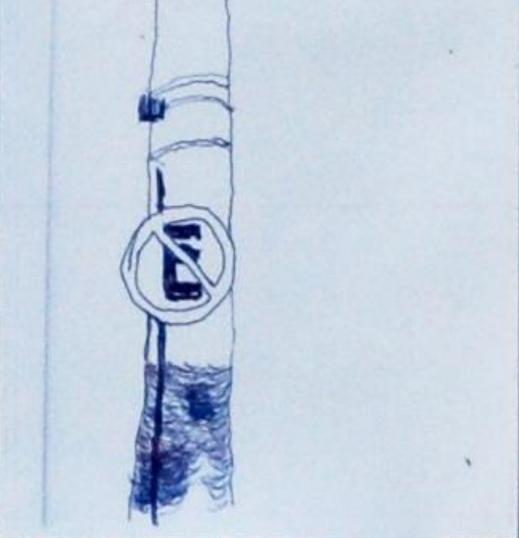
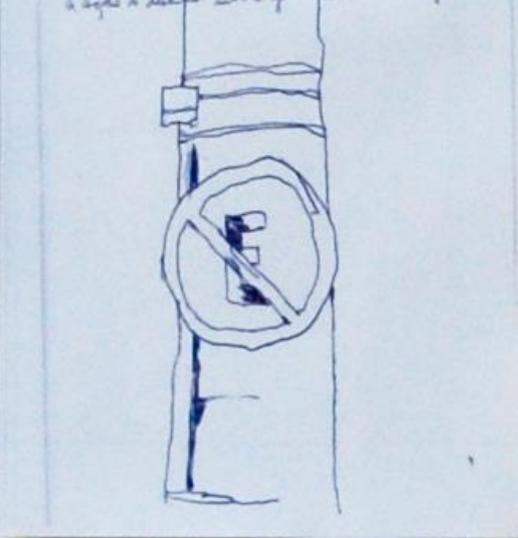


13 **SCOA 3X** *Handwritten notes in Spanish*

27 2 2018 **3X S J U R O S** *Handwritten notes in Spanish*

7 2 2018 **4, 130** *Handwritten notes in Spanish*

3

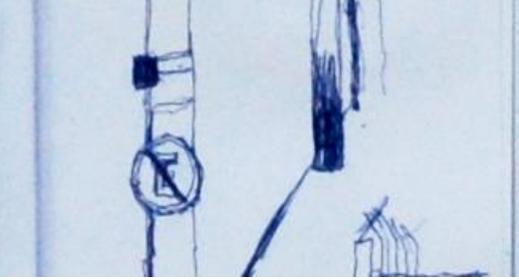
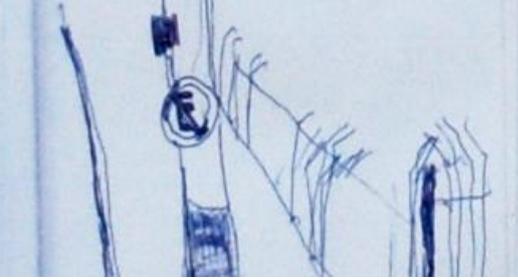
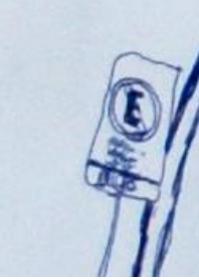


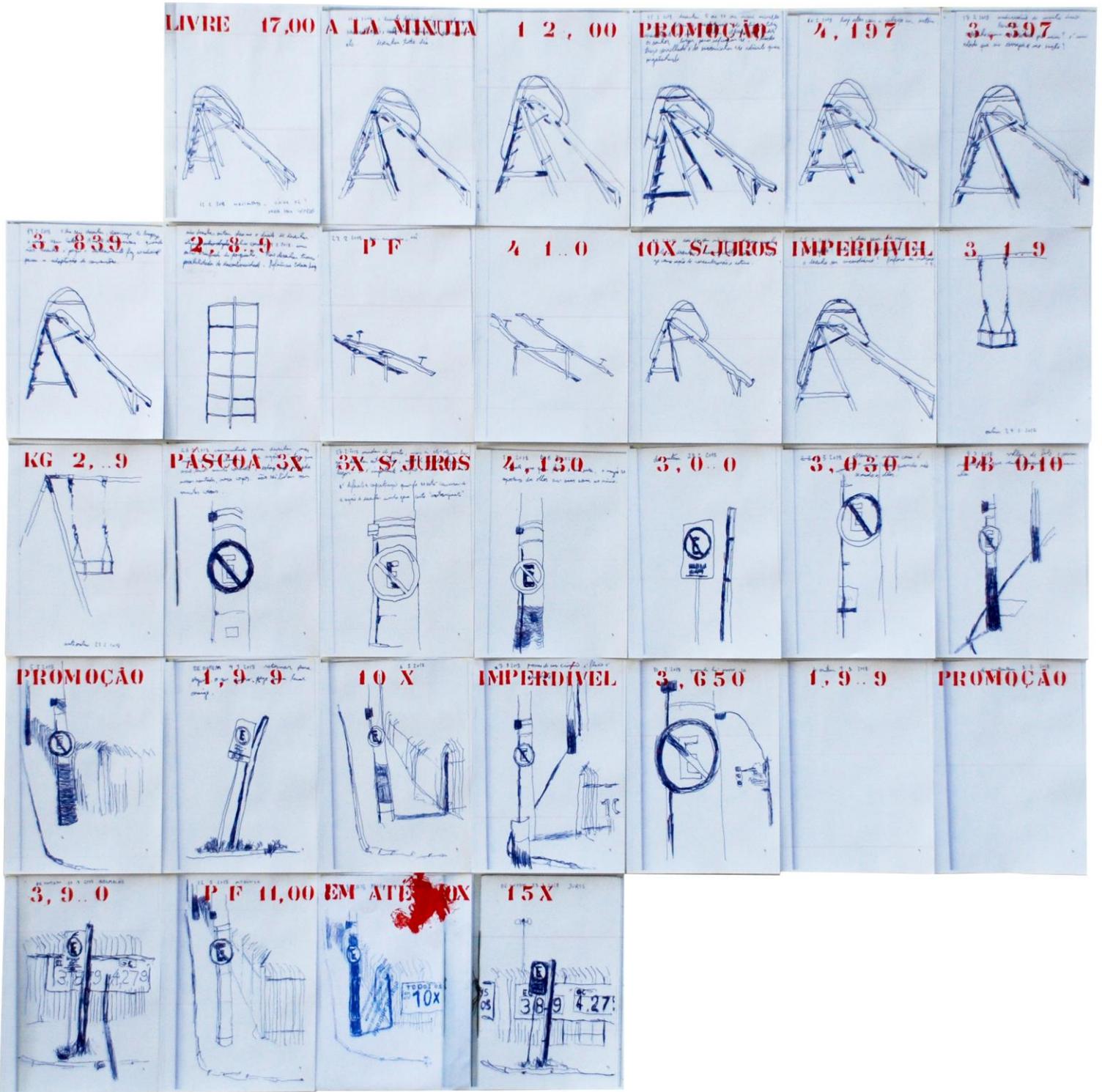
10 **4, 9, 9** *Handwritten notes in Spanish*

6 3 2018 **10 X**

7 3 2018 **IMPERDIVEL**

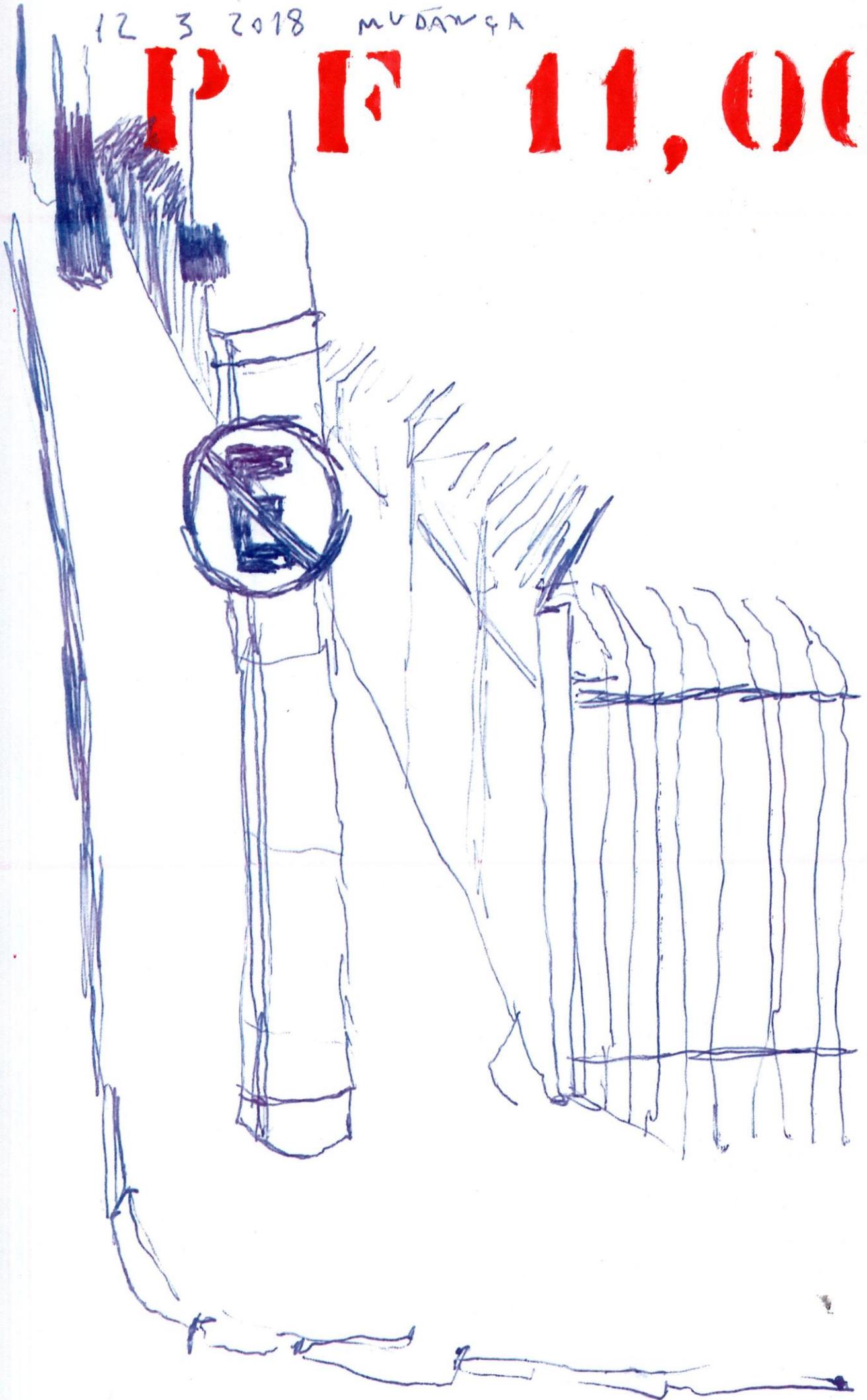
3





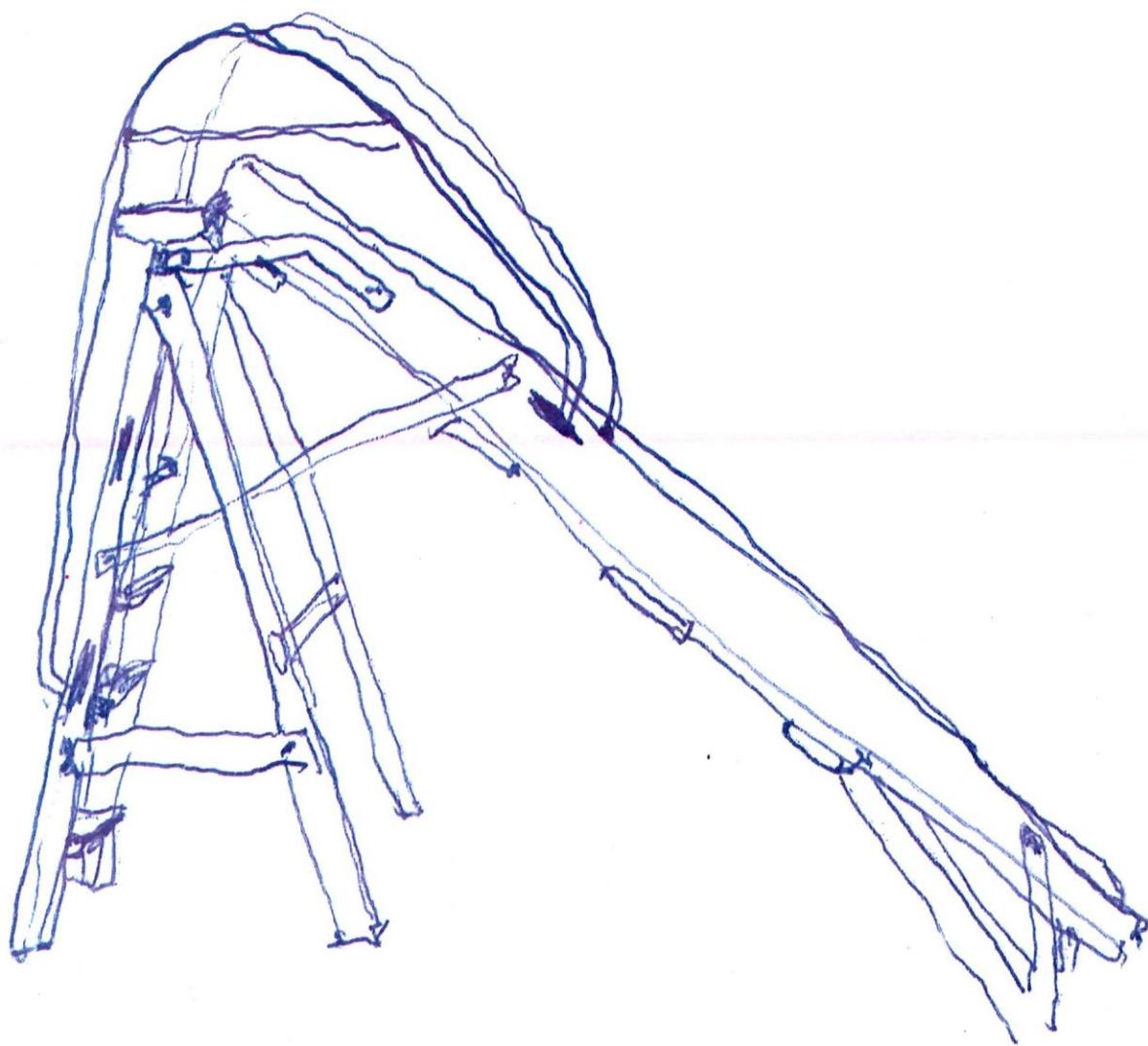
12 3 2018 MUDAWQA

IP 17 11,00



LIVRIE

17,00



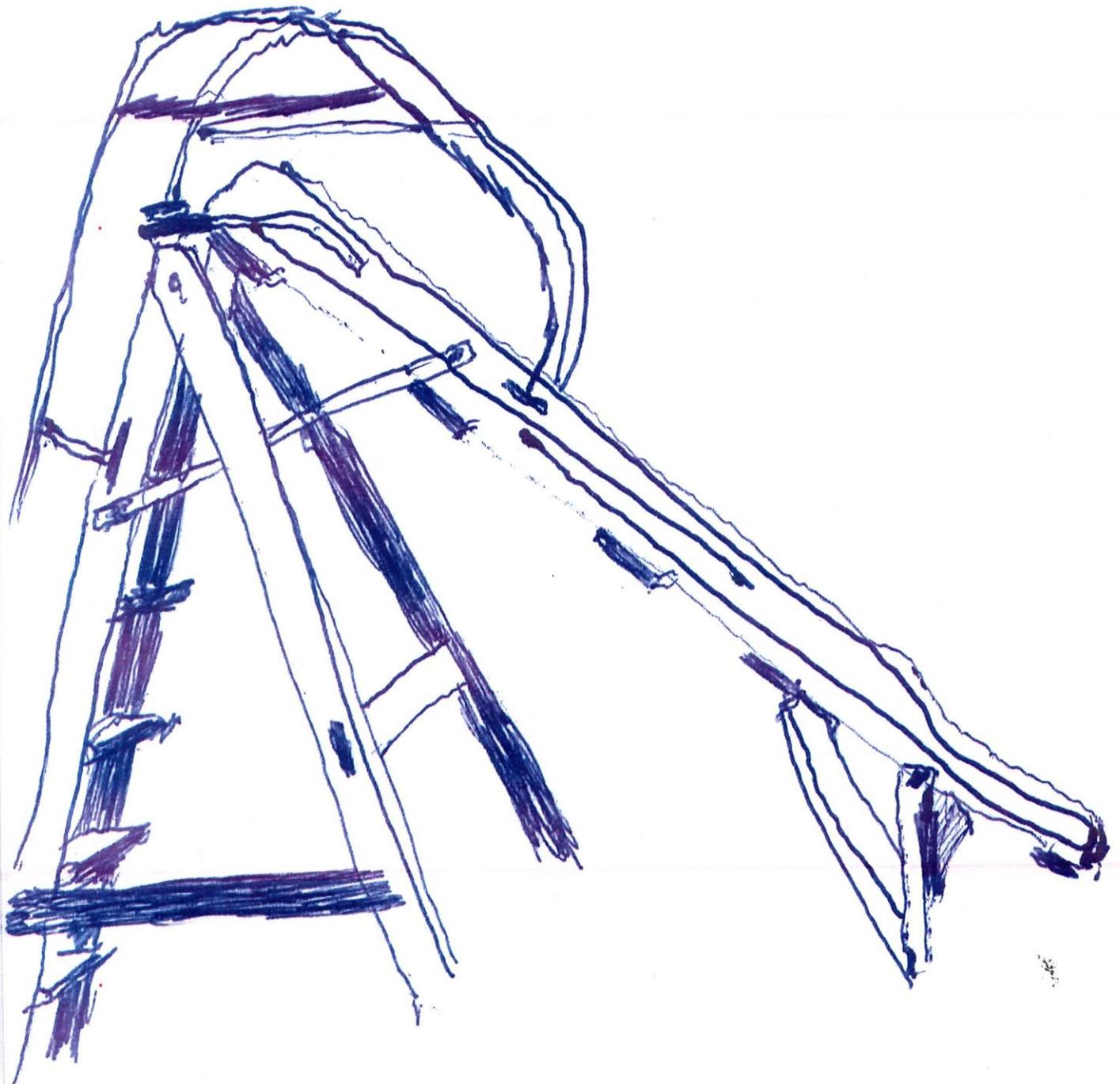
12 2 2018

MOVIMENTO -

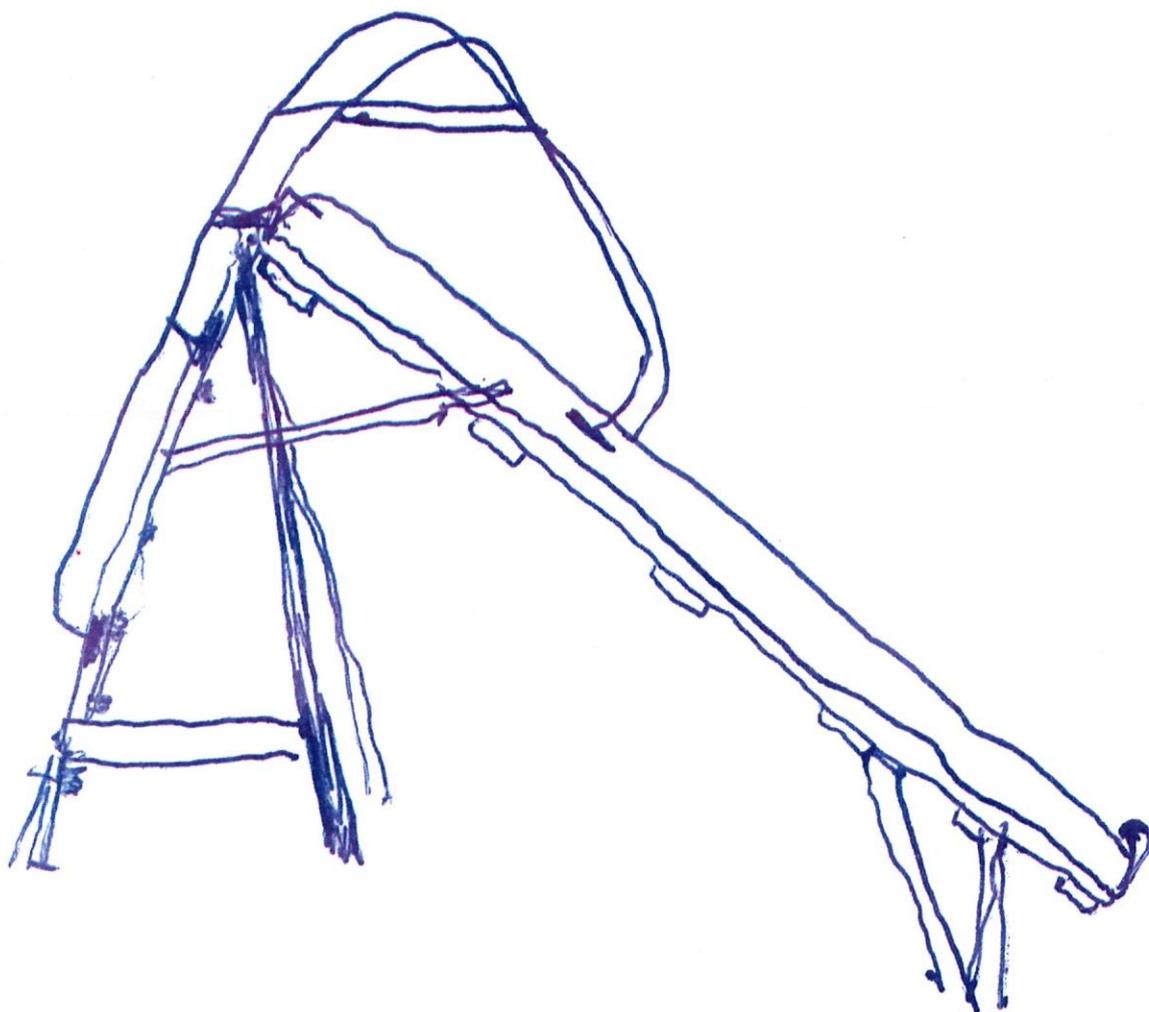
CAIXA DE
AREIA PARA CASTELOS

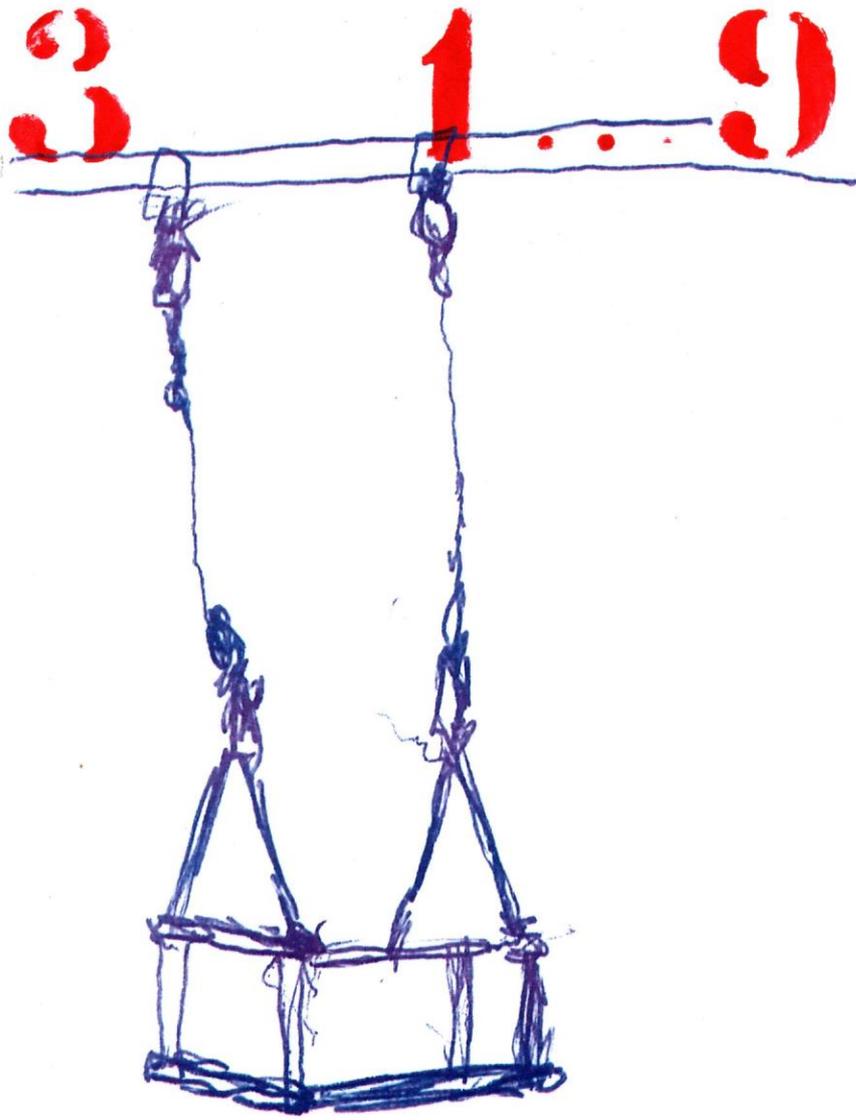
15.2.2018 dezembro 5 ou 10 ou mais minutos

PROVAÇÃO é uma forma de meditação e de refúgio talvez semelhante ao do contem. choque que muda os sonhos, lugar para refugiar-se, o traço traço revellado e do encaminhar-se adiante quase negatiando



22 2.2013 dois dias sem mi aqui, *deixando* *possível*
10X S. JUIROS
literno desmanhar duas vezes cultas *coisa* *a* *após*
go como ação de concentração e cotina.

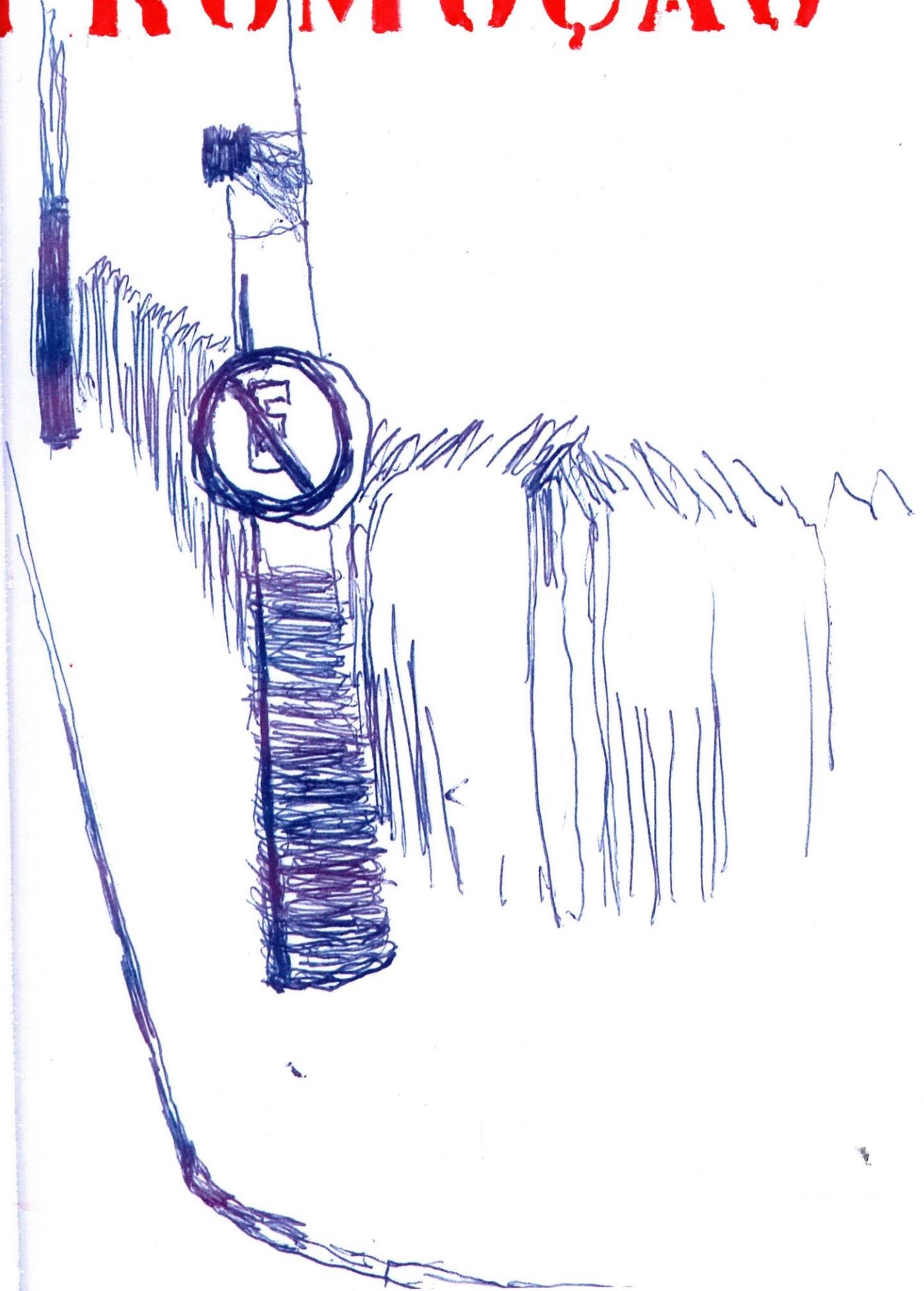




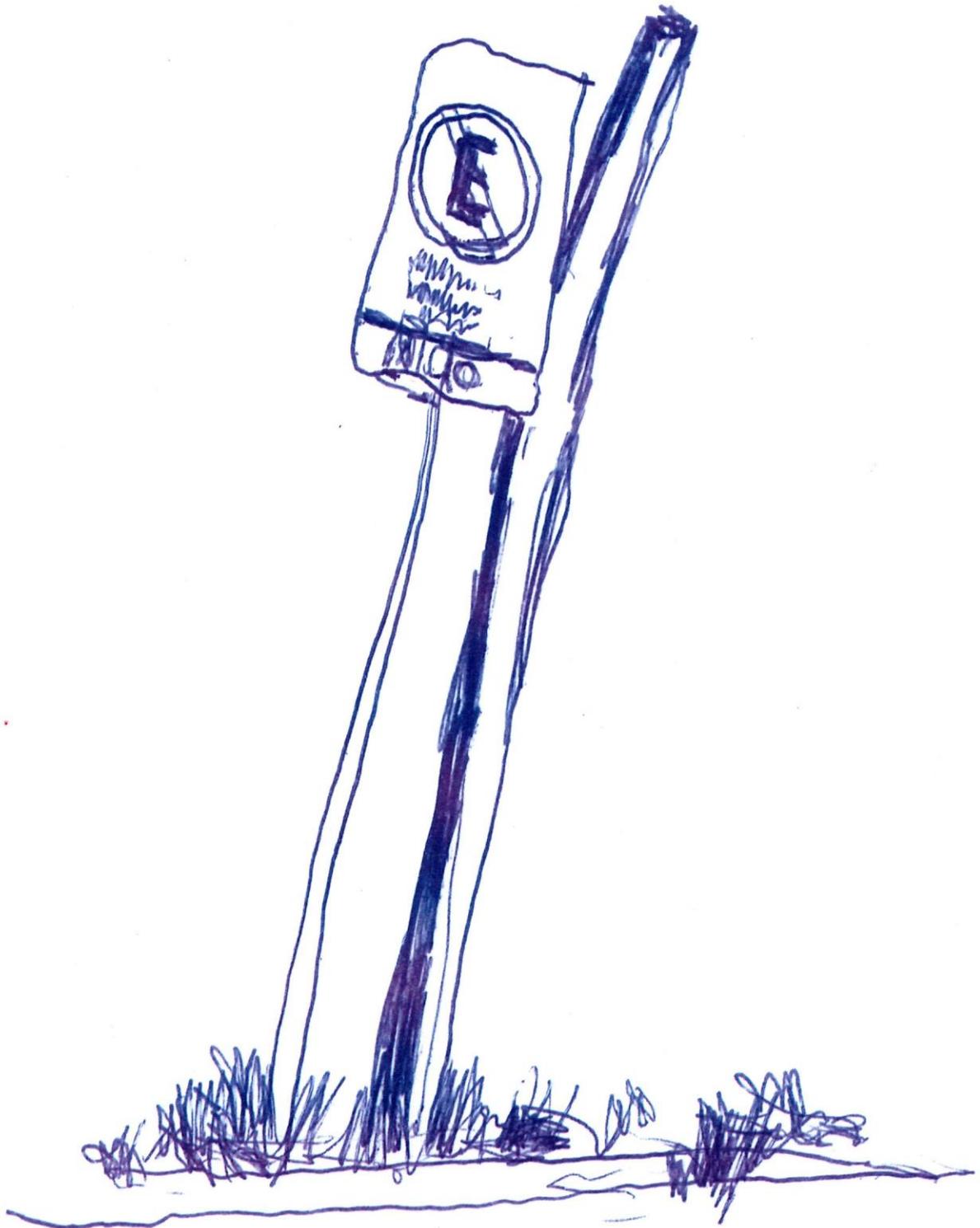
ontem 24 2 2018

5 3 2018

PROMOÇÃO



DE ONTEMA 4 3 2018 retornar para
según, o que quero. peço para levar
comigo.



de contenten 9 3 2018

1. 9 .. 9

Heterodoxia

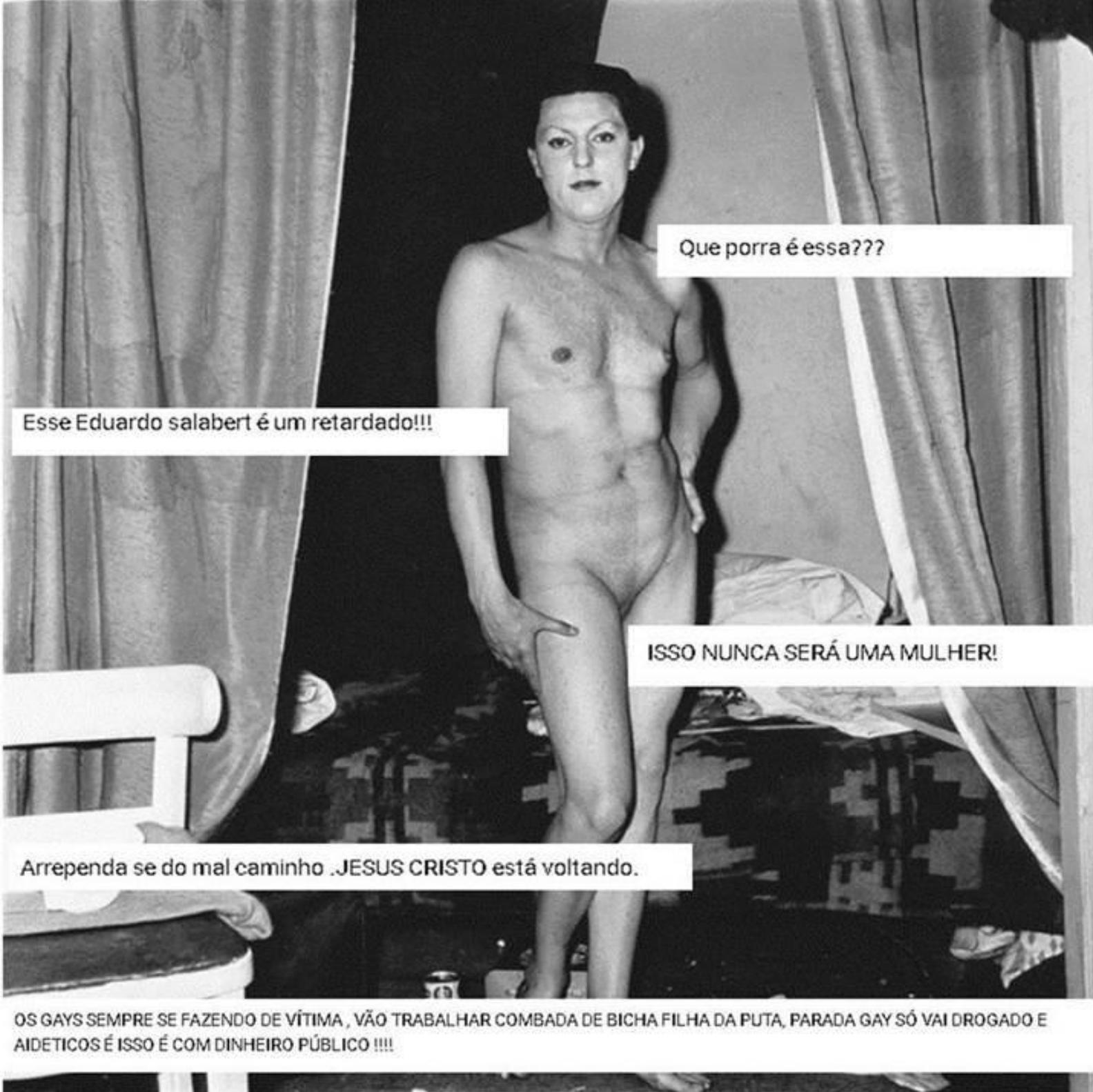
Gabriela Clemente de Oliveira ¹

Na condição de artista – professora – pesquisadora, tenho me interessado em investigar as relações possíveis entre arte e tecnologia, com atenção especial voltada para a plataforma YouTube. Sabemos que a arte teve “suas fronteiras ampliadas a partir das transformações tecnológicas, sua reprodutibilidade proporcionou mudança radical em seu próprio conceito e apresentou novas formas de expressão, bem como novas possibilidades de recepção” (OLIVEIRA, 2017. Pág. 677). Não é mais possível pensar arte na contemporaneidade sem associação com a revolução tecnológica, o YouTube por exemplo, considerado a maior plataforma de compartilhamento de vídeos do mundo, é parte dessa transformação e tem dialogado diretamente com produções artísticas na atualidade. Nessa busca para estabelecer relações entre arte contemporânea e revolução tecnológica, desenvolvi um ensaio visual que parte da apropriação de fotografias da artista Daiane Arbus e de comentários feitos em vídeos sobre personalidades políticas no Brasil, para criar uma nova imagem, atemporal, tentando mostrar que assuntos que foram de interesse da artista na segunda metade do século XX, nos Estados Unidos, encontram-se em plena atualidade em países como o Brasil. Depois de assistir a diversos vídeos no YouTube, sobre personalidades políticas no Brasil, e ler os comentários de alguns usuários, entendi que reflexões visuais em torno da heterodoxia, se fazem urgentes.

Recebido em 01 de abril de 2019.

Aprovado em 04 de junho de 2019.

¹Mes tranda em Arte pelo PPG Arte -UEMG, bolsista CAPES. Estudante de Artes Plásticas na Escola Guignard -UEMG. Possui graduação em História pela Pontifícia Universidade de Minas Gerais (2001). Experiência na área de Ensino de Arte e de História na educação formal e terceiro setor. Tem desenvolvido pesquisas com foco no Ensino de Arte e Metodologias do Ensino de Arte.



Que porra é essa???

Esse Eduardo salabert é um retardado!!!

ISSO NUNCA SERÁ UMA MULHER!

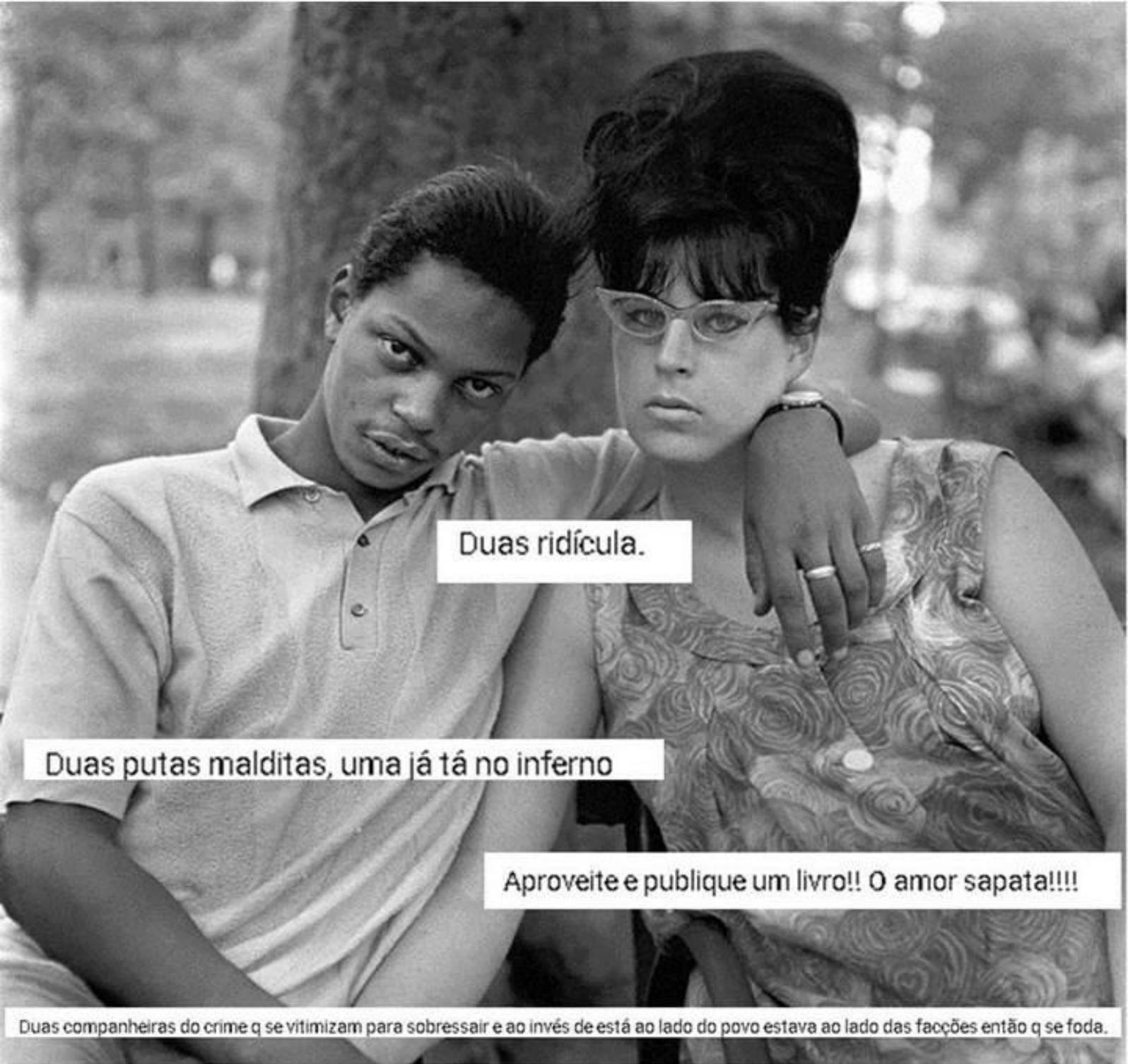
Arrependa se do mal caminho .JESUS CRISTO está voltando.

OS GAYS SEMPRE SE FAZENDO DE VÍTIMA , VÃO TRABALHAR COMBADA DE BICHA FILHA DA PUTA, PARADA GAY SÓ VAI DROGADO E AIDETICOS É ISSO É COM DINHEIRO PÚBLICO !!!!

HETERODOXIA

Apropriação de fotografia de Diane Arbus e de comentários de usuários em vídeos no YouTube.

2018.



Duas ridícula.

Duas putas malditas, uma já tá no inferno

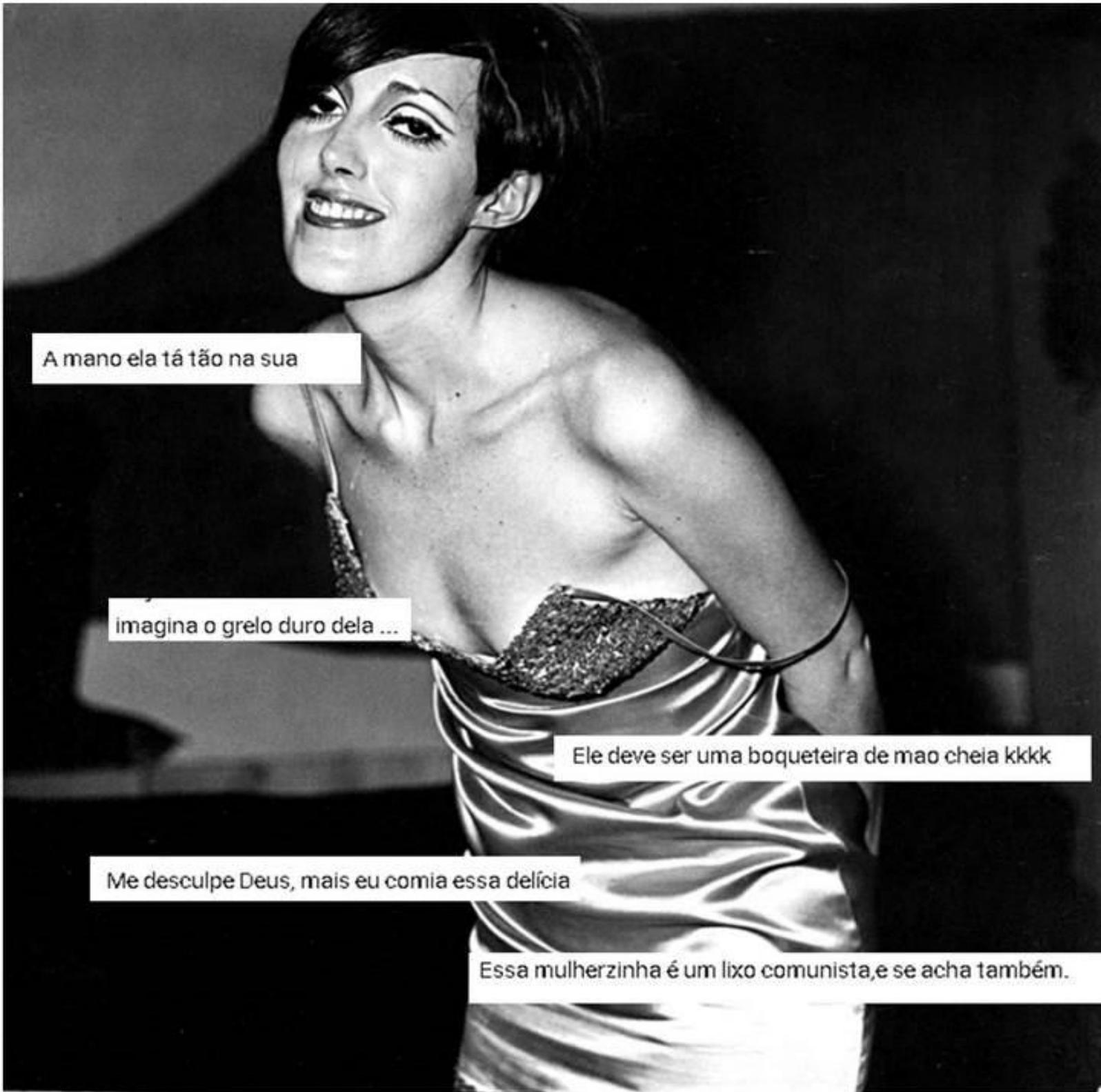
Aproveite e publique um livro!! O amor sapata!!!!

Duas companheiras do crime q se vitimizam para sobressair e ao invés de está ao lado do povo estava ao lado das facções então q se foda.

HETERODOXIA

Apropriação de fotografia de Diane Arbus e de comentários de usuários em vídeos no YouTube.

2018.



A mano ela tá tão na sua

imagina o grelo duro dela ...

Ele deve ser uma boqueteira de mao cheia kkkk

Me desculpe Deus, mais eu comia essa delícia

Essa mulherzinha é um lixo comunista,e se acha também.

HETERODOXIA

Apropriação de fotografia de Diane Arbus e de comentários de usuários em vídeos no YouTube.

2018.

Caderno de Resumos

Caderno de resumos do VI Colóquio de Arte e Pesquisa dos alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo

“Arte e Ambiguidade”

Comissão Científica

Aíssa Afonso Guimaraes
Alexandre Emerick Neves
Alexander Siqueia de Freitas Almerinda da Silva Lopes
Angela Maria Grandó Bezerra
Aparecido Jose Cirilo
David Ruiz Torres
Erly Milton Vieira Junior
Fabio Luiz Malini de Lima
Gabriel Menotti Miglio Pinto Gonring
Gaspar Leal Paz
Gisele Barbosa Ribeiro
Raquel de Oliveira Pedro Garbelotti
Ricardo Luiz Silveira da Costa
Ricardo Mauricio Gonzaga

Comissão Organizadora

Thiago Rodrigues Amorim
Ana Elisa Poubel
Daniela Meneghelli
Maíne Batista
Marcia Rubim
Ana Claudia de Sena Gabriel Gama
Karen Amorim
Leonardo Ribeiro
Maíne Batista
Roney Jesus
Ignez Cappovilla
Julia Bolsanelo
Nathália Prates
Pâmela Reis
Renata Marinho

Pôsteres

Você vê minha aura? De quê cor ela é?: A poíesis do delírio de Arthur Bispo do Rosário

Ana de Almeida (PPGA/UFES)

A presente proposta de pesquisa tem por objetivo iniciar uma reflexão sobre os objetos que compõem o legado de Arthur Bispo do Rosário e seu diálogo com o que é considerado arte contemporânea. Entendendo como arte esse patrimônio deixado por Bispo, seria possível discutir tanto as ordenanças do delírio, das quais o autor libera seu “minimundo” na Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, Rio de Janeiro, como dissociar relações e semelhanças com praxiterapias manicomiais e ao conceito duchampiano de ready-mades. Negro, nordestino, louco, artista. Bispo transcorreu por muitas rotulações, e seu legado é farto para o discurso teórico, tanto nas Ciências Sociais, na Psiquiatria, e na Arte. No entanto, para Bispo, ele havia sido eleito por Deus e sua missão na Terra consistia em julgar os vivos e os mortos e em recriar o mundo para o dia da sua passagem. Essa “eleição” ocorreu na semana do Natal de 1938, e desde então resiste a todas as rotulagens institucionais compulsórias: não se considerava louco, tampouco artista. E se Bispo esteve triplamente rotulado à margem da sociedade: negro, nordestino, e louco, a arte o transporia ao status de gênio. Bispo teve suas obras associadas ao método da psiquiatra Nise da Silveira, que na década de 1940, desenvolveu a arteterapia. Tinha como pretensão, dar voz e expressão ao universo interno que os pacientes esquizofrênicos graves vivenciavam no Hospital do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, uma vez que a Psiquiatria utilizava métodos de tratamentos extremamente agressivos, como lobotomia e eletrochoque. Em outros momentos, as obras de Bispo foram aproximadas da arte de vanguarda de Marcel Duchamp, artista dadaísta, que desestabilizou com crítica ativa o sistema artístico, questionando com seus ready-mades, o objeto comum como obra de arte. A problemática é dissociar a obra de Bispo de analogias às praxiterapias e arteterapia utilizadas nos hospitais psiquiátricos, e da premissa duchampiana. Bispo exala uma poética própria, anti-referencial às correntes modernas e contemporâneas; por isso não deve ser incluído a sistemas gerais, mas em análises singulares do fenômeno particular entre a sua loucura e seu legado artístico. A ruptura artística do Bispo é a prisão em seu delírio.

Palavras-chave: *Arte; Loucura; Contemporâneo.*

As Fotógrafas na Ditadura Militar no Brasil

Arlane Gomes Marinho (PPGA/UFES)

A presente proposta de pesquisa tem como tema a produção fotográfica feita por mulheres, como modo de enfrentamento frente à ditadura militar no Brasil (1964-1985). Proponho como objetivo geral nesse trabalho a análise disponível desses registros, ressaltando o contexto histórico, artístico e cultural do período abarcado pela investigação. A relevância dessa pesquisa está em enfatizar a produção fotográfica de mulheres que tentaram subverter a censura e contribuir com seu olhar crítico para registrar a participação de seus pares, como agentes de transformação daquela realidade, possibilitando assim a reconstituição da história recente do Brasil, através do olhar feminino, e numa perspectiva fotográfica. A pesquisa possui um caráter qualitativo, tendo como ferramentas a revisão bibliográfica sobre a ditadura, sobre as respectivas fotógrafas e sobre fotografia, e análise das imagens encontradas, finalizando com possíveis entrevistas semi-estruturadas com as fotógrafas. O referencial teórico da pesquisa será fundamentado em estudos de autoria das seguintes autoras, respectivamente, Linda Nochlin, Griselda Pollock, Janet Wolff (2001) e Ana Maria Colling (1997), (2004). Quanto ao campo da fotografia utilizarei como referência os estudos de André Roullié (2009), Mírian Moreira Leite e Bela Feldman-Bianco (2001).

Palavras-chave: *Fotografia; Mulheres Fotógrafas; Ditadura Militar no Brasil.*

A Construção Do Sujeito “Artista” E “Curador” Na Modernidade: Uma Perspectiva Latino-Americana

Arnoll Jonathan Cardales Garzón (PPGA/UFES)¹

A construção do sujeito “artista” e “curador” na modernidade: uma perspectiva latino-americana, como proposta de pesquisa, analisa a lógica que envolve a “narrativa” unívoca dentro do “sistema de arte moderna” (Hernández 2008) e sua incidência nas subjetividades construídas a partir desse sistema: “o sujeito artista” e o “sujeito curador”. Categorias que definem dois dos atores que produzem sentido na experiência estética ocidental e as culturas alcançadas por sua lógica desde o século XVIII. O objetivo desse processo de análise é construir um campo teórico que nos permita analisar, identificar e descrever as concepções e construções de dois papéis dentro do cânone “ideal” no “sistema de arte moderna”: o “sujeito artista” e o “sujeito curador”. A partir disso, objetivamos mostrar suas possíveis origens como construções diferenciadas (segmentadas). Por esta razão, esta proposta visa desenvolver parâmetros teóricos alternativos baseados em duas fontes relacionais no pensamento latino-americano e no campo artístico do século XX: a teoria decolonial latino-americana (1970) e a antropofagia brasileira (1922), para dar conta de modelos epistemológicos descentralizados em relação às narrativas e discursos dominantes na modernidade e os esquemas da chamada “arte contemporânea” no presente. Portanto, esta proposta de pesquisa tentará estabelecer um “relato” alternativo que ajude a redirecionar o significado das categorias de “artista” e “curador”: É por isso que “curandería” é proposto como uma noção alternativa em resposta à tradicional “curadoria”, estabelecendo uma relação histórico-metafórica com dois papéis historicamente diferenciados: o “curador” (médico) e o “curandeiro (a)” (xamã) como uma “experiência possível de sentido”, unificando essas duas categorias em práticas “pluriversal” (não universais) na esfera cultural atual.

Palavras-chave: *Artista; Curador; Decolonial; Sistema de Arte Moderna; Antropofagia.*

¹ Bolsista OEA – Organização dos Estados Americanos / CAPESDS – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, 2018-2020

Práticas Artísticas Contemporâneas em Ambientes Imagéticos Virtuais Fotograficamente Construídos

Camila de Souza Silva (PPGA/UFES)¹

O cenário artístico contemporâneo aliado às novas tecnologias – relacionadas principalmente à internet – e ao turismo – numa lógica de registro entre territórios –, e ao ampliado uso estético da fotografia na arte contemporânea, abre inúmeras possibilidades para produções artísticas a partir de deslocamentos e experiências pessoais em junção com o vasto cenário imagético disponível. Dessa maneira, pretende-se investigar como a arte contemporânea incorpora a experiência ampliada com a imagem a partir da potência despertada pela fotografia e pelo turismo, que tanto se constituem como constroem ambientes imagéticos. Parte-se do princípio que a fotografia e o turismo formam a base de um triângulo cujo o cume é a internet. Compreendemos, para fins dessa pesquisa, que esse triângulo formado pelas três pontas: fotografia, turismo e internet, cada qual com suas características, controem um ambiente imagético propício para práticas artísticas contemporâneas. A análise de trabalhos localizados dentro dessa triangulação será tratada como estudo de caso com foco na investigação de seus processos e formas de materialização. No que tange a fotografia, a pesquisa tem por base norteadora a abordagem de sua compreensão como fenômeno cultural que ocupa um lugar central nos tempos atuais a partir dos estudos de Susan Sontag. Pretende-se ainda uma aproximação com o turismo, como estimulador do fazer fotográfico e suas convergências com a arte, a partir da perspectiva de Lucy Lippard. A mesma autora nos permitirá comentar a retomada da ideia de artista viajante na arte contemporânea e isso nos leva a pensar nas inúmeras possibilidades de deslocamentos nos dias atuais, ainda mais se considerarmos a internet como uma dessas possibilidades, principalmente por sua característica de compartilhamento, sobretudo, compartilhamento de imagens. Por isso, apontamos para as possibilidades de deslocamentos virtuais via imagens através de websites e aplicativos como ambientes imagéticos favoráveis para produções artísticas. A internet certamente mudou, e continua mudando, significamente nossas relações sociais, culturais, econômicas, educacionais, artísticas e tantas outras. Para a compressão dos seus usos, serão consultadas publicações Christine Hine, pois a autora busca o entendimento de como a internet se incorpora a vida cotidiana das pessoas de maneira a afetar culturalmente diversas áreas da sociedade. Devido a possível recorrência do emprego da palavra virtual bem como de outros termos relativos a esse contexto considero importante a conceituação dos mesmos a partir dos estudos do filósofo de Pierre Lévy que dedica-se a pensar, apreender e compreender de modo amplo o fenômeno da virtualização.

Palavras-chave: *Arte Contemporânea; Fotografia; Turismo; Internet.*

¹ Bolsista CAPESDS – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, 2018-2020

Útero Urbe: Mulheres, Territorialidades e Insurgências

Carolina Tiemi Takiya Teixeira (PPGA/UFES)¹

Os grafittis, quando colocados nas ruas, têm a potência de revelar e transformar as relações sociais à sua volta. Uma vez colocados no espaço público, jogam perguntas em movimento aos passantes, abrem brechas no imaginário, projetam a subjetividade feminina. Essa análise busca investigar a ocupação das mulheres no espaço público tendo como lócus analítico o processo criativo impulsionado pelos encontros da residência artística Útero Urbe. Serão considerados, como recorte, os encontros realizados em João Pessoa, São Luís do Maranhão, São Paulo, Cidade do México e Vitória entre os anos de 2014 a 2018. O intuito é trazer à tona a complexidade de narrativas e experiências que constitui o gênero grafitti no Brasil, muitas vezes considerado sob uma perspectiva homogênea. Diante dessas questões que se apresentam, faremos o esforço crítico de situar os estudos sobre o grafitti feito por mulheres na relação corpo-cidade e nos nexos entre estética e política. Para isso, será investigada a experiência da ocupação artística das mulheres no espaço público e em relação ao sistema da arte a partir de suas narrativas dissidentes. Em um segundo momento, os registros dos encontros da residência artística Útero Urbe serão considerados sob a perspectiva da noção de corpografia e cartografias artísticas como disparadoras de processos criativos em experiências de silenciamento.

Palavras-chave: Arte; Feminismo; Graffiti; Corpografias; Intervenção Urbana.

¹ Bolsista CAPESDS – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, 2018-2020

Artes Visuais e Pós-Modernidade: Pintura & Vídeo na Década de 1980, em Vitória/ES

Ernandes Zanon Guimarães¹ e Ângela Maria Grando Bezerra (PPGA/UFES)

A pesquisa propõe um estudo tendo como cenário as artes visuais e pós-modernidade, sendo que o principal objetivo a ser alcançado é investigar a pintura e o vídeo na década de 1980, em Vitória/ES. O projeto apresentará, por meio de um mapeamento, a produção artística desse período, buscando elementos teóricos para uma apreciação crítica do seu processo criativo, contribuindo para ampliar os estudos e a difusão acerca da história da arte em Vitória. A escolha deste tema foi feita a partir de um recorte temporal, uma vez que o debate sobre o pós-moderno se cristalizou no início desta década. Além disso, neste momento a “retomada da pintura” e a ascensão das novas mídias estava no centro do debate da arte.

Palavras-chave: *Artes Visuais; Pós-Modernidade; Pintura; Vídeo.*

¹ Bolsista FAPES – Fundação de Amparo a Pesquisa do Espírito Santo, 2018-2020

Reflexões Sobre o Vazio: um Estudo da Autoria a partir da Arte da Apropriação

Flávia Sangiorgi Dalla Bernardina (PPGA/UFES)

Trata-se de pesquisa sobre a autoria através da arte apropriação, a partir da análise de três obras de artistas contemporâneos. O primeiro já eleito é Robert Rauschenberg, com seu “De Kooning Apagado”, onde, em síntese, uma obra do artista Willem de Kooning é apagada e exposta com a assinatura de Robert Rauschenberg. Os outros dois artistas, e respectivas obras que serão analisadas, serão escolhidos na medida em que a pesquisa avançar, privilegiando aqueles da cena da arte contemporânea recente. No contexto histórico do recorte da pesquisa, chamado de pós histórico, ou após o fim da história da arte, termo utilizado pelo filósofo Arthur Danto, é um momento em que os artistas não se ocupavam mais de um estilo ou mesmo de seguir este ou aquele cânone. Cada artista, à sua maneira, desafiou as regras instituídas que precedem às suas produções, seja apresentando uma réplica de um objeto comum como arte, seja a partir da releitura de um quadro, ou simplesmente apropriando-se e apagando obra alheia, a exemplo de Robert Rauschenberg, na obra citada acima. Não era mais um objetivo do artista atingir qualquer perfeição estética, ser alçado à condição de mestre, ou produzir uma obra prima. Quem discorre sobre essas questões é Arthur Danto no texto, “A ideia de obra prima na arte contemporânea”, onde o conceito de obra prima é colocado em xeque, através da análise da obra do artista Roy Lichtenstein, que pintava no estilo de histórias em quadrinhos. Daí surge a mesma pergunta invocada na exposição das Brillo Box, de Andy Warhol: por que os quadrinhos de Roy Lichtenstein são arte e as histórias em quadrinhos comuns não o são? Essa indagação passa ao largo de questões técnicas, aos dogmas e parâmetros que intitulam isto ou aquilo como obra de arte. Em realidade, essa pergunta direciona-se no sentido de distinguir a arte em geral daquilo que Danto chamava de “coisas simplesmente reais”. É nesse sentido que o filósofo americano elucida quanto à sua versão de fim da arte, como aquela de cunho ontológico, que atinge a compreensão filosófica de si mesma, de sua própria identidade. A contemporaneidade como o fim da linha para a história da arte, e para uma autoria segmentada em estruturas bem desenhadas. A partir daí surge uma arte desvinculada de paradigmas, de genialidade e até mesmo da antiga noção romântica de autor. Uma arte que se apropria e que transforma a relação entre o autor, obra e espectador, sem, com isso, perder a arte e a autoria de vista.

Palavras-chave: *Autoria; Apropriação; Arte Contemporânea; Narrativa; História da Arte.*

A Relação de (Des)Afeto da Arte como Intervenção Política no Contexto da Guerrilha do Caparaó

Gabriela Ferreira Lucio (PPGA/UFES)

O projeto se configura como uma proposta de análise de duas esculturas pertencentes ao contexto da arte pública capixaba, inseridas especificamente na Região do Caparaó (interior) e diretamente relacionada à Guerrilha que ocorreu nesse lugar entre 1967-68. A singularidade dessas esculturas expressa-se por meio de envolver possibilidades de estudo na relação entre Arte, Política e História. A metodologia consiste em pesquisa de campo, com criação de acervo iconográfico sobre o processo de criação das esculturas fundamentado nos preceitos da Arte, bem como um registro por meio de entrevistas do artista responsável e de membros da comunidade, utilizando os princípios da História Oral.

Palavras-chave: *Artes; Escultura; Guerrilha do Caparaó; História; Memória.*

¹ Bolsista CAPESDS – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, 2018-2020

A Estética Pictórica na Arte do Videogame: A Aquarela Jogável em Child of Light

Hugo Bernardino Rodrigues e Gabriel Menotti (PPGA/UFES)

Consiste na pesquisa o desenvolvimento através da crítica genética e análise de imagens. Na premissa de fundamentar conceitos e aspectos acerca da pintura digital inserida no campo dos jogos digitais, investigar processos criativos através das “Concept Arts” em busca de compreendermos as possibilidades destes materiais no atual contexto, onde a tecnologia e o ser humano coexistem e se relacionam de forma progressivamente mais intensa.

Palavras-chaves: Videogame; Conceptart; Pintura digital; Aquarela; Games.

A Arte não Catalogada – Um Estudo Sobre os Processos de Musealização da Arte Contemporânea

Jessica Dalcolmo (PPGA/UFES)

As obras artísticas sempre estiveram presentes nos museus; mesmo quando a concepção deste ainda não era clara e, na verdade, mais se assemelhava a um gabinete de curiosidades. Assim, é possível visualizar obras de arte em museus de diversas tipologias, seja no museu de arte, próprio às coleções de arte, ou outros, como frequentemente vemos em museus históricos, por exemplo. Logo, fica evidente a interdisciplinaridade entre a história da arte e a museologia. O projeto proposto, visa um estudo sobre os museus de arte contemporânea, refletindo, mais especificamente, sobre a musealização e catalogação da arte postal dentro de instituições museológicas. O processo de investigação intenta discutir sobre a metodologia da documentação e preservação destas representações da arte no âmbito dos museus. Neste sentido, a pesquisa se realizará a partir da seguinte problemática: “De que maneira os procedimentos de documentação museológica se vê desafiado diante da pluralidade de suportes e linguagens da Arte Contemporânea e da Arte Conceitual?” Ao pensarmos nos acervos ligados às novas manifestações artísticas, logo nos deparamos no desencontro na forma como a museologia vê a preservação do bem musealizado, ligado à proteção da memória e a salvaguarda quase imortalizada do objeto, indo em contrapartida nas características da arte contemporânea, comumente ligadas a efemeridade, transitoriedade, reprodutibilidade, conceitualismo e imaterialidade. Ao pensarmos na produção da arte postal, refletimos: como devemos inserir essas obras em um sistema de documentação que se pauta em questões de natureza material branda, em contrapartida da arte caracterizada por uma proposição questionadora, imaterial, efêmera e relacional? A arte postal tem sua essência ligada a transitoriedade e sua compreensão ligada ao conhecimento da sociedade em que foi produzida, o que justificaria, portanto, sua guarda e preservação em um museu? Apesar de sua materialidade, a arte postal desprezava instituições como galerias ou museus, sendo voltada para o público, substituindo o valor de exibição para o de circulação, como uma estratégia de liberdade frente uma realidade opressora, surgindo para criar novos processos de significação artística em meio a um projeto ideológico. Dessa forma, a arte conceitual é capaz de transformar a narrativa dominante no âmbito da documentação museológica e até suas práticas institucionais, rompendo com a materialidade e dando ênfase nas redes que compõem o objeto artístico, em uma dinâmica histórica e política.

Palavras-chaves: *Museus; Arte Postal; Documentação; Musealização; Arte Contemporânea.*

Hilal Sami Hilal: Uma Obra de Memória e Identidade

Jéssica Galon da Silva Macedo (PPGA/UFES)

Este projeto tem por finalidade investigar conceitos de memória e identidade na Obra do artista Hilal Sami Hilal (1952-). Concentra-se também em refletir o papel do espectador, o espaço da Obra e a materialidade da produção de papel artesanal. O interesse surgiu com o projeto do artista intitulado “Constelações” em que foram convidadas sete escolas da rede estadual de educação do Espírito Santo para participar da escrita dos nomes. Os alunos contribuíram com suas memórias e afetos por meio da caligrafia na escrita de seus nomes, de seus parentes e pessoas queridas. Os dez mil nomes produzidos deram vida à instalação “Constelações”. Na performance de abertura da exposição o Coral de uma das escolas, formado para este fim, interpretou a música “Nomes” de Sérgio Benevenuto.

Palavras-chave: *Constelações; Memória; Identidade; Espectador; Papel Artesanal.*

A Estética Fotográfica de Cao Guimarães em Histórias do Não Ver

Lília Marcia de Sousa Pessanha (PPGA/UFES)

O presente texto debruça-se sobre a obra “Histórias do Não Ver” do artista plástico e cineasta Cao Guimarães conduzindo uma análise sobre a fotografia no campo da arte e do documento discutindo a necessidade de pensar a fotografia como construção dos modos de presença e circulação sendo portando uma condição para os estudos da imagem estabelecendo uma reflexão acerca da experiência estética.

Palavras-chave: *Fotografia; Arte Contemporânea; Documento; Expressão; Estética.*

Arte e Vida em Rubiane Maia: Escrituras Biografemáticas de um Corpo

Lindomberto Ferreira Alves e Ricardo Maurício Gonzaga (PPGA/UFES)

Das múltiplas questões tensionadas pelo campo das artes visuais na contemporaneidade, a relação entre arte e vida ocupa, certamente, um lugar central no campo de ativações de grande parte das práticas artísticas, desde pelo menos a virada do século XIX para o século XX. Entretanto, diferentemente dos projetos poéticos e estéticos dos artistas das décadas de 1960 e 1970 – nos quais as produções artísticas exploraram de formas variadas a vida como objeto de possibilidades estéticas – as práticas artísticas contemporâneas – especialmente aquelas que recobrem dos anos de 1990 até o presente momento – parecem explorar e experimentar a celebração da própria vida como obra de arte, ou seja, passa-se a experimentar uma incessante busca pela possibilidade de realização de uma arte da existência, capaz de constituir um território experimental-existencial onde a arte está tão próxima da vida que a fronteira com o ordinário se torna quase indiscernível. Nesta perspectiva, pretende-se com esta pesquisa submeter esses termos à análise e, estrategicamente, a partir do Estado do Espírito Santo. Entre vários artistas capixabas que experimentaram e/ou experimentam, irrevogavelmente e sem reservas, pôr-se em jogo na gestualidade de suas trajetórias artísticas, há um caso exemplar para se pensar o deslocamento efetuado pela relação entre arte e vida na contemporaneidade: o da artista visual e performer mineira, radicada capixaba, Rubiane Maia (1979). Compondo uma trajetória que descobriu nas sutilezas dos encontros com a força da vida as matérias de expressão dos seus trabalhos, o conjunto da obra de Rubiane Maia reúne cerca de 62 trabalhos entre performances, instalações, vídeos, intervenções urbanas, desenhos, colagens, fotografias, filmes, textos e objetos efêmeros - produzidos entre os anos de 2007 e 2017, nos quais seu corpo é, ao mesmo tempo, objeto e meio de sua arte. Esta pesquisa envolve, portanto, a análise das relações entre arte e vida na trajetória poética de Rubiane Maia. O objetivo, aqui, é de produzir uma leitura que se volta para o detalhe, para a potência daquilo que é ínfimo em sua trajetória, para suas imprecisões e insignificâncias. Vislumbra-se, com isso, criar possibilidades de interpretações, reinterpretações, desmontagem, decomposição e reconstrução de sentidos da poética de Rubiane Maia, tomando como aparato teórico-metodológico as noções de biografema e de escritura, cunhadas pelo crítico-escritor francês Roland Barthes (1915-1980). Minha hipótese é de que o conjunto da obra de Rubiane Maia trata-se de uma arte escritural, forjada a partir de fragmentos de vida, em outras palavras, trata-se de uma arte em biografemas. Ao colocar arte e vida no mesmo plano de contágio, o “método biografemático” envolve uma outra postura de leitura, de seleção e valorização de determinados resíduos sígnicos. Sendo assim, inicialmente, busca-se levantar tudo aquilo que se deixou representar nesses 10 anos de carreira; em seguida, buscaremos inventariar os biografemas de Rubiane Maia, aquilo que se mostra como traços residuais destas mesmas representações; por fim, acrescentarei às anamneses de Rubiane Maia minhas anamneses a respeito de sua poética biografemática, aquilo que só é posto na medida que o pesquisador-escritor se coloca presente em sua pesquisa.

Palavras-chave: *Rubiane Maia; Arte e Vida; Biografema; Escritura; Arte Contemporânea Brasileira.*

Frans Krajcberg: O Artista da Natureza Brasileira

Maria Marta M. Tomé (PPGA/UFES)

Esta pesquisa discorre sobre aspectos da vida e da obra do artista FransKrajcberg, que faleceu no ano de 2017 aos 96 anos. Krajcberg encontra a natureza no Brasil e cria obras monumentais de forte dimensão política. Com essa mesma natureza, sendo sua “matéria prima” e inspiração, celebrou uma parceria de cocriação e de aproximação sublime. Desta sintonia surge um acervo artístico e um patrimônio material, que por desprendimento e vontade, é a partir de sua morte, doado ao patrimônio público, portanto aos brasileiros e a humanidade. Busco encontrar em sua obra as três formas transgressivas: a arte que ultrapassa as regras da arte, a arte que destrói os tabus e a arte de resistência política”. (PAZ, MIKLOS, MATOS E CHATEAU, 2016).

Palavras-chave: *Frans Krajcberg; Arte; Natureza.*

Criação e Loucura: Um Percurso Pelas Correspondências de Van Gogh e Théo

Marina Pedreira Aragão (PPGA/UFES)

O presente projeto de Mestrado em Artes, em andamento, tem como foco de análise a obra “Cartas a Théo”, organizado por George Philippar. Esta constituirá em elemento substancial que nos fornecerá subsídios para percorrer o traçado do pensamento/ existência de Van Gogh. Por meio do diálogo estabelecido nas missivas, trocadas (correspondência ativa) com o irmão Téo, tornará possível verificar a complexidade da alma do pintor. Considerando o valor das correspondências pessoais como fonte de pesquisa no contexto atual, buscaremos analisar as cartas do artista contidas no referente livro, que foram escritas para o irmão no período de 1873 a 1890. A relevância deste projeto se efetiva por meio da proposta de desenvolver um estudo acerca da vida e obra do pintor Van Gogh, a partir do entendimento de que o artista, apesar de ter sido diagnosticado como esquizofrênico e ter vivido em uma atmosfera de desequilíbrio, angústia e instabilidade, possui um trabalho de grande importância para o estudo da arte. Deve-se ressaltar que ele realizou mais de dois mil trabalhos, em torno de 860 pinturas a óleo, abrangendo naturezas mortas, paisagens, retratos e autorretratos, caracterizados por pinceladas expressivas e repletas de cores vibrantes e dramáticas. Nosso embasamento teórico partirá da obra de Antonin Artaud “O suicídio da sociedade”, onde encontraremos a linha de raciocínio desenvolvida pelo dramaturgo a partir da construção de seu discurso. Desde as primeiras páginas evidenciamos a primazia de uma elaboração discursiva, que vai na contramão do discurso institucionalizado. O lirismo se coaduna com um grito de revolta na descrição pulsante que o dramaturgo constrói do amigo Van Gogh, que teve sua vida vedada pela mediocridade do sistema social. Ao adotarmos a questão da loucura como temática primordial do discurso de Artaud, recorreremos aos estudos desenvolvidos pelo filósofo Michel Foucault em “História da Loucura”, para fundamentar o presente trabalho. Foucault traça a genealogia da loucura desde a Idade Média, ao tomar como cenário o ambiente europeu. O filósofo discute a problemática do cerceamento imposto pela sociedade ao indivíduo, que dela se diferencia fundamentalmente por sua postura adversa. Através do conjunto de correspondências do artista destinadas ao irmão, nos deparamos com um material de grande riqueza, no que diz respeito ao pensamento do pintor. Seu cotidiano é traçado em detalhes para seu confidente e amigo e é através das palavras, que Van Gogh demonstra seus sentimentos em relação ao mundo, as artes e as pessoas que lhe rodeiam.

Palavras-chave: Correspondências; Criação; Arte e Loucura.

Saberes do Mestre de Bateria: Memória, Tradição e Identidade na Transmissão Oral para Atual Geração de Ritmistas do Gres Unidos Da Piedade

Michele de Almeida Rosa Rodrigues (PPGA/UFES)

Este trabalho faz parte da pesquisa em andamento que tem por base o centro da capital de Vitória

-ES, especificamente, envolvendo as comunidades da Piedade, da Fonte Grande e do Moscoso. Entre elas está a mais antiga agremiação carnavalesca do Carnaval Capixaba. Daí, temos o fator primordial desta pesquisa que são os saberes dos mestres de bateria representados pelo tradicional batuque rítmico como causa de possíveis reflexões entre o passado, o presente e um futuro próximo. O fato de a geração atual crescer, participar e conviver com essas aprendizagens evidencia uma complexidade cultural pelo inventar e reinventar dos saberes adquiridos pelos mais novos. Logo, é provável que esta pesquisa possa atender diferentes interesses, tanto das comunidades, ao darmos voz às narrativas que são as fontes primárias e; por outro lado, a relevância dessas informações para atender às demandas provenientes das pesquisas científicas.

Palavras-chave: *Escola de Samba; Mestre de Bateria; Batuque; Transmissão Oral.*

A Construção Social do Museu e o Lugar da Arte na Contemporaneidade

Paulo dos Santos Silva (PPGA/UFES)

Propõe analisar a relação entre Arte e Arquitetura nos museus, considerando suas concepções arquitetônicas, composições artísticas e suas impressões sobre o lugar e o entorno. Espera-se entender as relações entre a Institucionalidade e o objeto arquitetônico como elementos fundamentais para a discussão das especificidades que constroem a percepção social e estética do Museu como lugar da arte. Portanto, diagnosticar suas influências e consequências, assim como seu papel no contexto artístico.

Palavras-chave: *Museu; Arte; Arquitetura; Institucionalidade; Contemporaneidade.*

Anarchorpus: Transteoria Prática da Linguagem

Reyan Perovano Baptista (PPGA/UFES)

A pesquisa propõe uma abordagem teórica e prática sobre a linguagem e sua inscrição nos corpos LGBTQ+. Para tanto, explorará a articulação entre linguagem, performatividade e suas extensões ao “corpo” enquanto espaço político. Relações entre linguagem, poder e as dissidências presentes no que Preciado reconhece como tecnologias de Gênero e Sexo serão discutidas e relativizadas a partir de discussões geradas por meio de performances (e inflexões de linguagens artísticas). Através de simbiose entre os termos anarkhia (falta de líder, estado desprovido de governo) e corpus (que, de modo literal, traz o sentido de corpo) o trabalho pretende evocar as intenções e flexibilidades encontradas na língua. Anarchorpus apresenta uma proposta artística de (res)significação do poder em relação ao corpo.

Palavras-chave: *Gênero; Sexualidade; Ativismo; Queer; Corpo.*

Da Pintura de Milton Dacosta à Poesia de Carlos Drummond de Andrade: dos Grilhões da Razão à Inconsciência Moderna

Roney Jesus Ribeiro (PPGA/UFES)

Tratar das relações entre a pintura e a poesia é sempre um exercício de intensa reflexão. Principalmente quando nos propomos a investigar as representações artísticas do pintor Milton Dacosta e do poeta Carlos Drummond de Andrade, dois grandes nomes da arte moderna brasileira. Assim, seguiremos em um diálogo entre a filosofia a partir do inconsciente moderno e as artes modernas, com foco contexto histórico brasileiro. Nosso objetivo geral se baseia no interesse em investigar as relações entre a pintura de Milton Dacosta, a poesia de Carlos Drummond de Andrade e o inconsciente moderno. O foco desta pesquisa está na produção pictórica de Dacosta realizada entre as décadas de 40 e 50, momento em que o artista se aproxima da pintura metafísica e na obra poética intitulada Sentimento do mundo do autor de Drummond de Andrade. A cada etapa de nossa investigação, pretendemos alcançar cada um dos seguintes objetivos específicos: analisar a pintura de Dacosta e a poesia Drummond de Andrade, conforme sinalizado para a realização desta pesquisa; conceituar a ideia de “inconsciente moderno” delimitando seu significado; desenvolver uma pesquisa científica que apresente as relações entre arte, literatura, filosofia e psicanálise; relacionar a pintura e a poesia brasileira do século XX com a filosofia; explicar o diálogo das poéticas de Dacosta e Drummond de Andrade com o inconsciente moderno. O contexto histórico brasileiro em ambas as representações artísticas foram produzidas é de grande importância para realização desta pesquisa. A importância na realização desta pesquisa se justifica pelo fato de aproximarmos a pintura e a poesia produzida entre as décadas de 40 e 50 em um diálogo com o inconsciente moderno. Com foco em verificar a importância dessas representações artísticas para dessa no momento histórico em que foram produzidas. Propomos primeiramente uma discussão tendo por base três encaminhamentos básicos. A contextualização das relações entre arte, literatura e filosofia será realizada a partir dos estudos de Michel Foucault e Luiz Alfredo Garcia-Roza. Nesse processo, buscaremos em Sigmund Freud e Jacques Rancière a definição e delimitação da ideia de inconsciente (moderno, estético e simbólico). Em seguida, discorreremos acerca do Surrealismo como inspiração aos artistas modernistas tendo por base os estudos de Lúcia Grossi dos Santos, Giulio Carlo Argan e Walter Zanini. Por fim, analisaremos a pintura de Dacosta e a poesia de Drummond, relacionando-as ao inconsciente moderno. Desta forma, articularemos um cotejamento baseada nos estudos da filosofia em contato com as poéticas artísticas modernas. Como não pretendemos mensurar dados, esta pesquisa será empreendida qualitativamente com levantamento bibliográfico e revisão de literatura. As obras e seus respectivos artistas são estudados cautelosamente, não perdendo de vista o momento histórico em que as representações foram concretizadas. Embora nosso foco esteja na pesquisa bibliográfica, à pesquisa propõe eventuais visitas em espaço culturais e diálogos com familiares dos artistas pesquisados.

Palavras-chave: *Pintura; Poesia; Milton Dacosta; Carlos Drummond de Andrade; Inconsciente Moderno.*

Corpo Transgressor Feminino: Arte como Enfrentamento à Violência Doméstica Contra a Mulher Negra

Rosemery Casoli (PPGA/UFES)¹

Entender o olhar das produções literárias que influenciaram a formação ideológica do Brasil, se coloca hoje como uma forma importante para entender a raiz da violência doméstica, um problema social atual, que grita por intervenção. A condição de inferioridade negra, imposta pela escravização, alimentava a condição de superioridade branca, onde o ethos dominava o phatos. A Arte entra nessa questão, como ferramenta de fortalecimento e problematização na transformação de um corpo dócil feminino em um corpo transgressor feminino. Temos como objetivos, trazer para o contemporâneo, as análises e reflexões da violência à mulher negra escravizada, descrita por Gilberto Freyre num recorte de Casa Grande & Senzala, relacionando tais análises, às vivências das mulheres negras atuais, como parte do enfrentamento à violência doméstica vivenciada por elas. Buscamos também, refletir como a arte se coloca como uma possibilidade de problematização e enfrentamento à violência doméstica vivenciada pela mulher negra, fazendo dessa arte o “exercício experimental da liberdade” feminina, tendo como objeto de pesquisa, a vivência da pintora primitivista Nice Avanza. Este projeto busca entender e problematizar uma das principais temáticas do contemporâneo, que é o enfrentamento à violência doméstica vivenciada pelas mulheres negras. Atualmente, o Brasil assume assustadoramente, um lugar de destaque dentre os que mais matam mulheres. O Espírito Santo, segundo o Atlas da Violência 2017, é líder em feminicídios de mulheres negras, sendo assim, também se faz necessário, um olhar da arte, voltado a esse trama/drama social. A construção do corpo transgressor feminino surgiu do diálogo com Foucault e Beauvoir, o que levou ao entendimento de que essa transgressão, é o resultado dos recomeços, a que toda mulher se propõe em relação àquilo que deseja superar. Não como subversão da ordem, mas como uma descoberta interior, onde o corpo deixa de fazer arte para se tornar a própria arte, deixa de ser o condicionado e se torna condicionante, fazendo-se dono de si. Essa opção de pesquisa buscará uma aproximação com o Indiciário de Ginzburg, para analisar de forma investigativa a obra Casa Grande & Senzala, onde trabalharemos também com Debret, buscando entender o desenvolvimento social constituinte das mulheres através da arte por ele retradada, procurando associar o frágil ao contraditório na vivência das mulheres negras e brancas. Usaremos o Método Biográfico de Ferrarotti, como ferramenta de pesquisa voltada à realidade de vida da mulher negra atendida pelo Projeto Fordan São Pedro. Com pretensão de tirá-las da informação pautada somente na quantidade de vítimas da violência doméstica, dialogaremos com Walter Benjamin e seu conceito de Narrativa, colocando-as como indivíduos capazes de narrar a sua própria história de vida, fazendo da arte o suporte para ouvir a imagem e enxergar a voz.

Palavras-chave: Arte; Violência Doméstica; Corpo Transgressor; Mulher Negra.

¹ Bolsista CAPESDS – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, 2018-2020

A Construção do Espaço Sonoro na Obra de Arte Contemporânea

Walter Costa Bacildo e Aparecido José Cirilo (PPGA/UFES)

A partir do modernismo se amplia consideravelmente a utilização do som como matéria prima na criação de objetos estéticos em diversos meios e linguagens artísticas. Sua utilização, de forma consciente e organizada, possibilita uma variada gama de produções, dando origem a discursos elaborados, abertos à multiplicidade de interpretações e sensações. Desta forma este se insere, produz e ressignifica espaços e ambientes, que por sua vez ganham novos significados e propósitos, tornando-se ambíguos e até mesmo contraditórios. Assim é possível se observar um processo de desconstrução de paradigmas estabelecidos. Assim sendo, neste trabalho abordamos tais acontecimentos por meio da análise das obras de John Cage, *Water Walk* e *4'33"*, Karlheinz Stockhausen em seu *Helikopter-Streichquartett*, Doug Aitken com o *Sonic Pavilion* e no diálogo atemporal entre Wassily Kandinsky e György Ligeti sobre as possibilidades da representação pictóricas do som, seja nas telas tradicionais de pintura ou nos meios computacionais. Tais artistas subvertem a lógica estabelecida, dão origem a novas possibilidades e aberturas no campo da arte, se mesclam em uma multiplicidade de expressões, inspiram e influenciam de maneira significativa produções híbridas no campo da Arte Contemporânea.

Palavras-chave: *Som; Espaço; Arte Contemporânea.*

Comunicações

Entre Corpos: O Ofício no Entrelaçamento de Intenções

Ana Cláudia de Sena Firmino (PPGA/UFES)¹

O artigo aborda a ênfase em evidenciar o processo de criação no meu trabalho artístico Entre Corpo (2017) como parte integrante da obra, na qualidade de ofício que coincide, temporalmente, com a vida, na vivência da proposição contrária ao mundo social massificado. Um trabalho processual/ estético que possibilitou diversas experiências no campo ampliado da arte contemporânea, dentro das perspectivas de cruzamento das práticas disciplinas inquiridas: desenho, instalação e performance. Assim, a pesquisa traz reflexões centradas nas ações enquanto criava, nos encontros entre corpos envolvidos dentro de múltiplos percursos dado pela obra, no entrelaçamento de intenções.

Palavras-chave: Desenho; Instalação; Performance; Corpo; Processo.

¹ Bolsista FAPES- Fundação de Amparo a Pesquisa do Espírito Santo, 2017-2019.

Arte e Jogabilidade em Passage

Ana Elisa Pereira Poubel e David Ruiz Torres (PPGA/UFES)

No setor independente da indústria de jogos, popularmente conhecido como indie, há na atualidade muitas produções com intenções artísticas, diferente do que acontecia no passado, quando jogos tinham apenas a função de entretenimento. Neles é nítido perceber que o jogo em si ou seu criador quer transmitir ideias que vão além do discurso óbvio e sensações antes não previstas. Neste ponto surgiu a hipótese desta pesquisa: é possível explorar a jogabilidade dos jogos digitais como um campo de expressão e possibilidades artísticas? Afim de intentar responder a esta questão, neste trabalho apresenta-se uma breve revisão do potencial artístico de Passage - em português “Passagem”, jogo digital criado pelo designer de jogos Jason Rohrer, em 2007, disponível para plataformas Windows, MacOS e Linux. Sendo este um jogo e, portanto, inserido em um sistema de jogo formal, é importante pensar em como (ou quando) um jogo pode ser arte. Para tanto, serão abordados conceitos de jogabilidade e arte, além de breve descrição do jogo.

Palavras-chave: Jogos; Digitais; Arte; Jogabilidade.

Bill Viola - The Passions

André Arçari (PPGA/UFES)

O artista norte-americano Bill Viola (1951-) é em si mesmo um marco da videoarte. Desde idos dos anos 1970 ele tem explorado as características intrínsecas inerentes a esta mídia, estando no círculo dos primeiros juntamente com as figuras exponenciais da cena internacional como p.ex: Nan June Paik e Bruce Nauman. A priori, esta comunicação pretende abarcar e expor algumas questões possíveis sobre a produção de Viola, no que se refere ao modo como a percepção videográfica perfaz enquanto meio basilar de sua obra. Sequencialmente, serão enfatizadas problemáticas que surgem na pesquisa deste artista no final dos anos 1990 — e que se fazem presentes até a atualidade — a partir da série *The Passions* (2000-). As imagens produzidas pelo estadunidense neste estudo tomam a necessidade de inserir não apenas o tempo na imagem, como a imagem em movimento, ou seja, no tempo atual. Viola reconhece um potencial valor em imagens do passado, como em pinturas pré-re-nascentistas, góticas, flamencas e tardo-medievais, estudando-as e reincorporando as mesmas para compor a série. É ainda nesta investigação que ele nos propõe um convite raro para a imersão do olhar diante do fascínio da imagem, que solicita o dúbio, o lento e o reflexivo, que remete a algo recalcado e ausente e ao mesmo tempo o metamorfoseia em pura presença. O poder videográfico desta produção concentra-se na busca de uma natureza passional e uma qualidade expressiva, historicamente válidas naquelas imagens do passado, cujo valor antropológico se mostre capaz de revelá-las reconhecíveis a qualquer afecção, antiga ou contemporânea. Outrossim, nos valemos essencialmente da ideia da estrutura associativa das imagens dialógicas presente na formulação *Bilderatlas Mnemosyne* (1922- 1929), do teórico alemão Aby Warburg (1866-1929), como um pilar referencial. Seria isto e os desdobramentos interpretativos da pesquisa warburguiana analisada pelo francês Didi-Huberman (1953-) e seu discípulo Philippe-Alain Michaud (1961-), este que por sua vez interpreta o atlas enquanto uma elaboração com traços cinematográficos. Para Michaud, os painéis que compõe o atlas funcionam não como quadros, mas como telas onde são reproduzidos, na simultaneidade, fenômenos que o cinema produz na sucessão.

Palavras-chave: Viola, Bill (1951-); *The Passions*; Imagem em movimento; Vídeo; Anacronismo.

A Reconfiguração da Masculinidade Hegemônica em Steven Universo

Arthur Gomes de Castro (POSCOM/UFES)¹

O objetivo do seguinte trabalho é entender os desenhos animados infantis pode funcionar como ambiente de formação de identidade. Essas produções midiáticas se encontram em um ponto di- visivo, já que podem, ao mesmo tempo, reforçar normativas engendradas por relações de poder e identificar brechas para a promoção de possibilidades novas e não hegemônicas de vivência. Esse trabalho toma como normativa principal a dominação masculina e demonstra como o protagonista do desenho animado Steven Universo apresenta uma nova configuração masculina que pode ser mais democrática e igualitária.

Palavras-chave: Gênero; Infância; Identidade; Animação.

¹ Bolsista FAPES – Fundação de Amparo a Pesquisa do Espírito Santo, 2017 – 2019.

A Arte Colaborativa no Processo de Criação do Carnaval das Escolas de Samba

Cristina Gonçalves dos Santos (PPGA/UFES)

Esse artigo tem como foco apresentar uma análise descritiva e reflexiva dos trabalhos desenvolvidos nos barracões voluntários das Escolas de Samba do Carnaval de Vitória/ES comparados a um fazer da arte participativa, que compreendemos ser de mediação cultural e com práticas colaborativas que enfatizam uma pertinente dimensão política no campo artístico podendo vir a apontar caminhos para experiências de coletividade expandida na plasticidade dos desfiles apresentados pelas escolas de samba capixaba. A análise parte das perspectivas históricas acerca das considerações sobre arte participativa, no âmbito de tendências contemporâneas dialogando com o cotidiano que norteiam esses territórios de troca de saberes.

Palavras-chave: Escola de Samba; Práticas Colaborativas; Comunidade; Arte.

As Princesas Desencantadas do Século XXI

Daniela Meneghelli¹ e David Ruiz Torres (PPGA/UFES)

As animações no cinema infantil parecem obedecer a uma fórmula clássica dos contos de fada, em que as princesas são lindas e generosas, perseguidas por bruxas ou vilões feiosos, salvas por príncipes encantados para casarem “e viverem felizes para sempre”. Desde Branca de Neve e os Sete Anões, lançada por Walt Disney em 1937, pouca coisa mudou no cinema de animação, apesar de toda a evolução da sociedade contemporânea. Sendo assim, ainda no século XXI algumas princesas permanecem encasteladas em suas torres esperando que alguém as resgate. Paulatinamente, enquanto o processo de globalização encontra-se em franca expansão, novas princesas começam a quebrar alguns paradigmas estéticos parecendo atender a uma tendência de diversidade étnica, cultural e social. Mas isso será suficiente? O tema desta pesquisa é a representação do imaginário estético, simbólico, cultural e social das princesas na contemporaneidade e vamos estudá-lo através do objeto estético “Fallen Princesses” da artista surrealista pop Dina Goldstein. “Fallen Princesses” foi produzida no Canadá entre 2007 e 2009 e é composta por dez fotografias que tem como tema central o imaginário das princesas das animações cinematográficas e produtos pós-filmes que a Disney produz e lança no mercado mundial por quase um século. A série fotográfica apresenta uma narrativa pop alternativa para estas personagens, e o caráter subversivo da construção das cenas – seja por meio de cenografia ou da montagem – explica o nome da série que pode ser traduzido como “Princesas Decadentes”. Embora os cenários sejam contemporâneos, as princesas são retratadas usando os códigos visuais e estéticos estabelecidos pela Disney, fato que contribui para a evocação de um repertório imagético socialmente partilhado da personagem e convoca o espectador a reflexão. Com sua obra, Goldstein questiona as utopias das animações fílmicas, com as princesas enfrentando situações do cotidiano como doenças, vícios e problema de autoestima. O contraste abrupto da fantasia versus realidade provoca o espectador a questionar e desmistificar os ideais e sonhos de vida impostos pelo contexto social. Com esta pesquisa pretendemos estudar a série, e buscar a compreensão estética e narrativa das imagens para responder o problema que mais nos interessa como pesquisador: Como a artista Dina Goldstein desconstrói a imagem clássica das Princesas da Disney na obra “Fallen Princesses”?

Palavras-chave: Contos de fada; Princesas; Disney; Fallen Princess; Dina Goldstein.

¹ Bolsista CAPESDS – Coordenação Coordenação Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, 2017-2019

O lugar do público da performance, obra aberta e fechada. Tipos de partituras

Diego Restrepo Paris (PPGA/UFES)¹

A performance é uma arte viva, onde o público tem uma grande importância. O artista pode decidir se a performance é aberta ou fechada. Defino novos conceitos teóricos sobre a performance e sobre o que é uma obra aberta e fechada, bem como exemplos de algumas partituras que usam os artistas para criar suas performances e seus trabalhos. Neste artigo, pretendo abordar como a performance se pensa por meio das partituras sobre o público, como abordar a performance, o público e sua importância na definição da obra. O artista pode optar por diferentes jeitos de abordar o público com a performance e diferentes processos de criação. Em minha percepção, são duas as opções de performance a serem apresentadas ao público: a obra performática pode ser aberta ou fechada. A obra fechada tem como finalidade ser vista pelo público de um modo complacente, sem nenhuma participação. Pelo contrário, a obra aberta requer uma participação do público para ser contemplada. A arte contemporânea entende que a performance é uma obra aberta. Mas a performance é realmente uma obra aberta? A ideia é definir o que é uma obra fechada e o que é uma obra aberta na performance. Pretendo abrir uma discussão nas práticas performáticas.

Palavras-chave: Performance; Arte contemporânea; Happening; Partituras performáticas.

¹ Bolsista CAPESDS/ OEA – Coordenação Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior / Organização dos Estados Americanos (Colômbia), 2017-2019

O Minimalismo Nosso de cada dia: diferentes Abordagens da Estética Minimal no Âmbito das Artes

Gabriel Lacerda Gama e Aparecido José Cirilo (PPGA /UFES)

De uso corrente, a palavra minimalismo é usada para descrever situações em que se destaca a redução deliberada dos elementos e dos recursos. As utilizações são as mais variadas, de modo que não é raro nos depararmos com paisagens, interiores, discursos, composições, ou mesmo comportamentos que recebam o adjetivo “minimalista” em sua descrição. Historicamente, o termo ampliou seu poder de significação a partir da segunda metade do século XX ao nomear uma importante tendência artística que, a despeito das contestações, é referência na arte ocidental contemporânea. Mais recentemente, recriações digitais de cartazes de cinema ganharam popularidade no ciberespaço por abdicarem do excesso informacional e abraçarem uma espécie de estética reducionista. Como é comum na internet, não há uma nomenclatura oficial para estas releituras, todavia são comumente chamadas de cartazes de cinema minimalistas. Desta forma, este trabalho se destina a explorar o uso do termo minimalismo em diferentes expressões de caráter artístico ou estético. Para tanto, traz à discussão a Minimal Art norte-americana, evidenciando suas propriedades mais relevantes e seu legado na arte contemporânea. Paralelamente, apresenta os hodiernos cartazes de cinema minimalistas, demonstrando seu perfil demasiadamente sintético, que se destaca, não só pela supressão deliberada de elementos visuais, mas também pelo provocativo distanciamento em relação aos pôsteres de natureza convencional, normalmente subordinados à fotografia. Em outros termos, a pesquisa pretende discutir algumas tendências e intencionalidades do projeto poético dessas novas produções, mapeando a identidade e a linguagem típica dos minimal posters. A partir daí, o artigo revela as diminutas congruências e as acentuadas disparidades entre a arte minimal e os cartazes minimalistas, universos unidos por um léxico, mas definitivamente separados em meio século de história.

Palavras-chave: Minimalismo; Arte contemporânea; Cartazes de cinema; Ciberespaço.

A fotografia no campo da arte: do registro à restituição das imagens

Ignez Capovilla Alves e Gaspar Leal Paz (PPGA/UFES)

A partir do advento da fotografia e da possibilidade de reprodução das obras de arte, Walter Benjamin anuncia uma grande transformação no campo da arte que perdura e se multiplica exponencialmente, a banalização da arte e a perda da experiência artística. Devido a quantidade de fotografia presente no museu esbarramos em diferentes maneiras no uso da imagem técnica, a instituição emprega para reprodução e a obra ganha valor de exposição, os artistas usam para alargar suas produções artísticas. Esse cenário exhibe tensões que influenciam a compreensão histórica e crítica das artes, visto que com a ênfase na reprodução, surgem novas questões relativas ao registro, preservação e disseminação das produções artísticas e culturais. Este trabalho procura investigar o modo como a fotografia atua no campo da arte. E como enquanto linguagem proporciona um ambiente fecundo e múltiplo para produção de arte contemporânea, especialmente processos criativos que se utilizam de obras já existentes. Essa manifestação da fotografia pode ser percebida em trabalhos voltados ao aspecto de restituição, um processo de apropriação de objetos ou imagens, seguido de rearticulação formal e ressignificação. Esse processo de restituição frequentemente coloca em questão a percepção do espectador, a dialética entre realidade, representação e linguagem, e ainda desestabiliza as noções de autoria. Perde-se o acontecimento, o espaço e a duração, substituídos por sua reprodução, toda obra de arte então é transformada à um plano bidimensional abstrato, a fotografia. André Malraux des- vende essa problemática em seu “Museu Sem Paredes”. François Soulages e Douglas Crimp, ajudam a buscar elucidaciones sobre o caminho das imagens às imagens. Algumas restituições serão percebidas nos trabalhos de Loïse Lawler e Orlando da Rosa Farya, artistas que devolvem a obra de arte para a própria obra de arte.

Palavras-chave: Fotografia; Arte; Reprodução.

Diálogos entre arte e dança nos meandros subversivos do século XX

Julia C. B. Gianordoli (PPGA/UFES)¹

Neste artigo a autora traz aos olhos do leitor a proximidade da evolução da dança moderna/pós-moderna com os conceitos das artes visuais. Procura também evidenciar a relação estreita do caráter subversivo dessas duas linguagens ao longo do século XX e seus momentos de rupturas e transformações até chegar a novos estilos plenamente hibridizados. Levanta questões acerca do caráter conceitual que a arte e dança se apropriam e dos caminhos que levam essas duas expressões artísticas a se conectarem por meio de uma membrana permeável que através da busca de novos horizontes, desafia o site específico das galerias e dos teatros.

Palavras-chave: Dança contemporânea; Artes visuais; Crítica; Arte contemporânea.

¹ Bolsista CAPESDS – Coordenação Coordenação Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, 2017-2019.

A crítica feminista da representação em el mundo de la mujer

Karenn de Amorim e Souza (PPGA/UFES)¹

Através dos argumentos de Laura Mulvey, Teresa de Lauretis e Griselda Pollock, foi traçado, neste artigo, uma definição para o que se pode chamar de “crítica feminista da representação visual”. Com a contribuição de Rosalyn Deutsche, foi possível demonstrar o paralelismo entre a teoria que envolve a crítica feminista da representação e as práticas artísticas de artistas feministas durante os anos oitenta. Como parte da proposta de aproximação entre a teoria e suas reverberações na produção de arte, também foi realizada uma breve análise do curta-metragem *El mundo de la mujer* da diretora argentina María Luisa Bemberg.

Palavras-chave: Crítica feminista da representação visual; Feminismo; Arte e feminismo.

¹ Bolsista CAPESDS – Coordenação Coordenação Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, 2017-2019

A produção de resistência das práticas conceitualistas latino-americanas: Uma perspectiva decolonial sobre o estudo da arte

Lara Carpanedo Carlini (PPGA/UFES)¹

A pesquisa parte de uma investigação sobre as práticas conceitualistas latino-americanas que ocorreram desde a década de 1960, a fim de perceber como essas manifestações produziram resistência, tendo em vista o debate sobre a permanência da matriz colonial do poder na América Latina. Discutir a forma com a qual os discursos voltados para essas práticas artísticas são produzidos e reproduzidos em articulação com uma relação de forças na qual a emergência de um saber não se vê dissociada das relações de poder é fundamental para o questionamento dessas narrativas que, na maioria das vezes, se dão de maneira a reduzir o potencial crítico dos trabalhos que procuram enquadrar. Diante dessa problemática, buscamos sustentar – via análise de trabalhos conceitualistas tomados a partir dos anos 1960, lidando também com trabalhos mais contemporâneos pertinentes para a discussão proposta – a perspectiva de que as práticas conceitualistas latino-americanas produziram resistência frente essa matriz, disparando processos de decolonização do ser via desobediência estética e epistêmica no sentido de uma abordagem desenvolvida principalmente por autores como Walter D. Mignolo e Aníbal Quijano, ligados ao debate em torno da decolonialidade do poder. Consideramos as contribuições de teóricos como Cristina Freire, Luis Camnitzer e Mari Carmen Ramírez na reflexão sobre os conceitualismos latino-americanos e compomos, junto a Michel Foucault, Quijano e Mignolo uma argumentação que, partindo da análise de produções específicas, compreende as práticas artísticas conceitualistas latino-americanas e seus desdobramentos na contemporaneidade, junto a um processo de produção de resistência no qual diversas estratégias são articuladas de maneira a conduzir um projeto que visa decolonizar, dentre outros, os âmbitos epistêmico, estético, econômico e subjetivo.

Palavras-chave: Decolonialidade; Conceitualismos; Resistência; América Latina.

¹ Bolsista CAPESDS – Coordenação Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, 2016-2018.

Um estudo sobre o olhar cotidiano em Era Uma Vez em Tóquio

Leonardo Felipe Vieira Ribeiro (PPGA/UFES)¹

Os filmes de Yasujiro Ozu vão da época do cinema mudo aos anos 1960. Era uma vez em Tóquio, dos mais conhecidos, é um dos filmes que melhor explora temas correntes em sua obra, muito próxima de uma estética do cotidiano. Este ensaio discute relações entre tradicional e novo na modernidade, sob o ponto de vista de Ozu. As imagens anônimas, os não lugares e outras instâncias em um cinema da vida diária. Ademais, ilustra paralelos com filmes contemporâneos, buscando uma atualização da obra de Ozu.

Palavras-chave: Cinema; Yasujiro Ozu; Modernidade; Cotidiano.

¹ Bolsista CAPESDS – Coordenação Coordenação Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, 2017-2019.

Arte e Vida: Tendências e Intencionalidades em “O Jardim”, de Rubiane Maia

Lindomberto Ferreira Alves (PPGA/UFES)

Partindo das reflexões contemporâneas oriundas da crítica genética que abordam a cultura como documento de processo – isto é, como um modo de compreensão dos diferentes processos de construção de uma obra de arte – este artigo enseja algumas considerações sobre a relação entre arte e vida na poética da artista visual e performer mineira, radicada capixaba, Rubiane Maia (1979). Empreenderemos aqui um breve percurso exploratório que visa lançar luz sobre as principais tendências e intencionalidades presentes nas múltiplas estratégias artísticas desenvolvidas pela artista ao longo dos seus recém-completos 10 anos de carreira. Por fim, submeteremos esses termos à análise, a partir da investigação dos processos de criação da performance “O Jardim” (2015) de Rubiane Maia, que integrou a exposição coletiva “Terra Comunal – Marina Abramović + MAI”, no Sesc Pompeia, SP, Brasil – uma das maiores retrospectivas já realizadas sobre a carreira da artista sérvia.

Palavras-chave: Rubiane Maia; “O Jardim”; Arte e Vida; Performance; Arte Visual Capixaba.

Fruto Proibido: Poéticas e Estéticas do Videoclipe “Lalá”, de Karol Conka

Lucas Bragança (POSCOM/UFES)¹

Em junho de 2017 a cantora Karol Conka lança o videoclipe da música “Lalá”. O clipe logo se torna viral alcançando 1º lugar nos vídeos mais assistidos do YouTube. Com uma mensagem direta, característica inerente a uma de suas principais referências musicais, o rap, a cantora aborda o sexo oral em mulheres e o adapta para a dimensão visual através de uma série de analogias e referências. Como peça audiovisual, o presente estudo concentrou sua análise tanto na dimensão estética, quanto na esfera discursiva. Notou-se que, através de uma equipe totalmente composta por mulheres, Conka objetivou trazer o olhar feminino sobre a questão, comunicando não apenas aos homens sobre a atenção que deve ser dada a tal prática, bem como colocando mulheres como sujeitos desejantes.

Palavras-chave: Sexo; Videoclipe; Estética; Discurso; Rap.

¹ Bolsista CAPESDS – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, 2018-2020.

A Cor da Sombra na Obra Escrita de Ricardo Carioba

Maíne Batista¹ e Alexandre Emerick Neves (PPGA/UFES)

Ricardo Carioba é um artista contemporâneo com vertentes no pop e no concretismo. Nasceu em um tempo em que a interatividade via computador é factual, o artista incorpora processos tecnológicos e conceitos da física em sua obra. Desta forma, revela o invisível presente na vida cotidiana ao mesmo tempo que impele o espectador a contemplar a si mesmo, através da fixação do olhar nas imagens que se repetem, criando um lugar de esvaziamento. A participação do espectador se faz necessária para que suas obras aconteçam, resgatando a intervenção participacionista introduzidas nos anos 60, com um viés tecnológico. Carioba apresenta uma arte híbrida, estabelecendo um diálogo entre a fotografia, a videoinstalação, a música eletrônica e a pintura.

Palavras-chaves: Ricardo Carioba; Espectador; Tecnologia; Interatividade.

¹ Bolsista CAPESDS – Coordenação Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, 2017-2019

A Poética do Teatro Urgente: no Eixo do Teatro Pós-Dramático

Marcelo Ferreira da Silva (PPGA/UFES)

A pesquisa inaugura uma reflexão sobre a Poética do Teatro Urgente, revelando sua genealogia, dimensões conceituais e referências assimiladas principalmente das artes visuais e audiovisuais num procedimento que se aproxima do teatro “pós-dramático”, conceito formulado pelo dramaturgo e teórico alemão Hans-Thies Lehmann ao se referir aos processos cênicos multifacetados que caracterizaram o teatro dos anos 70 aos 90 do séc. XX. Essas proposições cênicas situam-se em territórios miscigenados de artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo, performance e novas mídias. Apresento como estudo de caso, uma incursão aos bastidores, às estratégias de montagem das obras “Um corpo que cai” (2014) e “Crash, Ensaio sobre a Falência” (2015), do repertório do Teatro Urgente, selecionadas pela diversidade de soluções estéticas que identificam índices de um teatro performativo de matriz corporal.

Palavras-chaves: Pós-dramático; Performativo; Neo-iaô; Butoh.

Estratégias Participativas na Arte Contemporânea, a Partir do Artista Propositor Hélio Oiticica

Márcia Carolina Rubim Siqueira¹ e Angela Maria Grando Bezerra (PPGA/UFES)

A pesquisa focaliza as proposições de participação do espectador trazidas por Hélio Oiticica, a partir da década de 1960, como meio de resistência a mecanismos de controle na arte e na vida. Faz reflexões sobre o contexto histórico e as vivências pessoais do artista que se relacionam à proposta de participação do espectador. Problematisa o uso da arte como discurso ideológico a serviço do colonialismo cultural e do sistema de arte. Discute a relevância da participação do espectador para o fomento de comportamentos voltados à transformação social. Identifica estratégias participativas empregadas no Parangolé (1964), Tropicália (1967) e Éden (1969), que continuam pertinentes hoje. Por fim, demonstra reflexos das estratégias e reflexões trazidas por Oiticica na atualidade, por meio da análise da ação A Rua é Um Espetáculo (2011) do coletivo de arte Opavivará!

Palavras-Chave: Hélio Oiticica; Colonialismo Cultural; Sistema de Arte; Participação do Espectador.

¹ Bolsista CAPESDS – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, 2017 – 2019

Práticas Artísticas Críticas e Discurso de Gênero

Nathália Prates Oliveira Rodrigues¹ e Gisele Barbosa Ribeiro (PPGA/UFES)

Baseado em pesquisas em torno da história e teoria da arte propõe-se neste estudo investigar a condição feminina de objeto de prazer visual e, consecutivamente, sua atribuição compulsória de trazer beleza ao mundo e à arte. Portanto, produções contemporâneas de artistas mulheres que problematizam esse grande sistema de controle do corpo feminino integram o cerne da pesquisa ao mesmo passo em que complementam e sustentam a investigação crítica aqui proposta. Também contando com referenciais teóricos que abordam questões de arte e gênero, beleza e feminismo, análises de obras de artistas com produções tão diferentes entre si como aquelas de Guerrilla Girls, Sherrie Levine, Cindy Sherman, VALIE EXPORT, Barbara Kruger, Martha Rosler, Robert Mapplethorpe, Louise Lawler, Orlan e Marina Abramović dialogam e são contrapostas com autores como Rosalyn Deutsche, Laura Mulvey, Linda Nochlin, Douglas Crimp, entre outros. Os discursos das performatividades artísticas apresentadas no decorrer da pesquisa são analisados e destrinchados com o intuito de elucidar e pontuar algumas das tantas problemáticas que permeiam o gênero feminino — problemáticas estas que estão presentes não somente no campo da arte, porém aqui expressas e confrontadas através deste.

Palavras-Chave: Arte; Gênero; Feminismo.

¹ Bolsista CAPESDS – Coordenação Coordenação Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, 2017-2019.

Limites e Transgressão: Erotismo, Pornografia e Sexualidade no Campo da Arte

Pâmela Pimentel dos Reis¹ e Ricardo Maurício Gonzaga (PPGA/UFES)

Trata-se de um tema recorrente, mas que ainda não se isenta de levantar discussões polêmicas: a arte erótica pode também ser pornográfica? Há limites entre erotismo e pornografia? Se existe, como a subjetividade pode alterar o senso comum que diferencia estes termos? A linha tênue que divide estas duas vias é o chamariz deste ensaio, considerando que, mesmo nos dias atuais, ainda é capaz de provocar certo incômodo e incitar debates acalorados em diversos setores da sociedade. O significado do que é erótico ou pornográfico, no entanto, não tem sido fixo, mas relativo. A diversidade de valores a partir dos quais uma obra de arte é considerada pornográfica é variável, a ponto de restar como elemento comum às diversas obras associadas a esta expressão simplesmente a certeza de que se referem de modo geral à sexualidade. No desenrolar da história ocidental notamos que o julgamento traz em conta contextos étnicos, históricos, culturais, como também questões subjetivas, individuais. Definir certa obra de arte como pornográfica muitas vezes traz um tom de condenação moral socialmente estabelecida, ligado intrinsecamente à noção de obscenidade.

Palavras-Chave: Arte; Erotismo; Pornografia; Sexualidade.

¹ Bolsista CAPESDS – Coordenação Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, 2017-2019.

Ativos Masturbadores, Passivos Rebouças – Sobre a Hétero Utopia Fálica no Sexo LGBT

Reyan Perovano Baptista (PPGA/UFES)

O artigo propõe, a partir de resultado de performance realizada pelo autor, a análise da construção discursiva do social enquanto hétero utopia fálica. Ou seja, a construção de contextos sociais transpassados por relações heteronormativas e “utópicas” de poder, que “efetivam-se” continuamente através da figura do falo. Tais relações refletem-se constantemente no sexo e nos afetos LGBT, transpondo-se, de modo não saudável, à hierarquização social dos corpos envolvidos.

Palavras-Chave: Sexo; LGBT; Discurso; Falo.

A Narrativa Poética de Patti Smith e a Arte Fotográfica de Robert Mapplethorpe: Os Primórdios do Movimento Punk

Sandriani Muniz Alves (PPGA-UFES)

O presente artigo traça a narrativa na qual Patti Smith e Robert Mapplethorpe iniciam os seus trabalhos estéticos e artísticos, transitando na contracultura do final dos anos 1960 e nas manifestações iniciais do movimento punk. Tais autores são de extrema importância na formação de ideologias que permearam, através de inquietações artísticas, as características fundamentais da estética punk. A visão artística dos dois artistas capturava a intensidade dessas nuances na busca incessante por afirmação. Assim, almejavam concretizar seus anseios, acreditando firmemente no potencial aplicado à prerrogativa de uma vida associada ao sentimento, companheirismo, fidelidade artística e estética, amizade, amor, confidencialidade e revolução. A visão apresentada por ambos representaria um marco para toda uma geração. Dessa forma, Patti Smith seria uma das referências do punk na sua construção e Robert Mapplethorpe, por sua vez, da fotografia, ambos artistas icônicos, que congregaram a expressão da música, a poesia, os desenhos, a fotografia e a estética de uma forma visceral.

Palavras-Chave: Estética; Pré-punk; Fotografia; Poesia; Música.

Jean Dubuffet e a Arte Bruta

Thays Alves Costa (PPGA/UFES)¹

Este estudo tem como objetivo discorrer sobre a origem da terminologia arte bruta, conceitualizada pelo artista plástico francês Jean Dubuffet na década de 1940. Os posicionamentos estéticos, políticos e sociais defendidos por Dubuffet são de extrema importância para compreensão dos motivos que o levaram a colecionar as produções de internos em hospitais psiquiátricos e de enclausurados em prisões, marginalizados e silenciados por nossa sociedade ocidental, movida por paradigmas racionalistas. Em sua obra teórica - Dubuffet desenvolveu argumentações fundamentadas em escritores anarquistas ligados aos movimentos proletários, como o filósofo alemão Max Stirner. Nessa perspectiva, idealizou a arte bruta e defendeu certas premissas que corroboraram seu ideário, tais como a afinidade da arte bruta com a loucura, a ideia de uma arte libertária, a oposição aos sistemas preestabelecidos de arte e cultura, e a idealização de escolas de “desculturação”. Para ele, somente a arte bruta poderia se libertar das amarras culturais europeias, da normatividade excessiva e, de outros aspectos por ele considerados negativos e que de certa maneira faziam parte de um projeto de ascensão da sociedade burguesa ocidental. Dessa forma, a arte bruta atingiria o status de arte libertária em oposição aos sistemas de arte tradicionais, que para ele, eram opressores. Para compreender essas ideias nos respaldamos em fatos históricos de sua trajetória, que o influenciaram nessa busca por uma arte libertária. Como fundamentação teórica para essa reflexão, foram utilizados os textos *L'Art Brut préféré aux arts culturels* (1949) e *Escritos sobre arte* (1975), ambos escritos por Dubuffet.

Palavras-Chave: Arte bruta; Arte libertária; Arte e loucura; Jean Dubuffet

¹ Bolsista CAPESDS – Coordenação Coordenação Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, 2017-2018.

A Roda de Capoeira: Possibilidades Performativas

Thiago Rodrigues Amorim (PPGA/UFES)¹

Reconhecendo a dificuldade de enquadrar a prática da Capoeira em alguma área de conhecimento específica, este estudo aproveita esta flexibilidade do tema para lançar reflexões sobre a Arte, mais precisamente sobre a Performance. Entendendo como se dá a dinâmica performativa, este escrito aproxima a expressão jogo-luta-dança, Roda da Capoeira, como uma possibilidade dentro da Performance, quando da sua participação no espaço público com tudo que este abrange, sejam estruturas arquitetônicas, monumentos históricos ou todos os seus próprios frequentadores. Neste eixo Jorge Glusberg em *A Arte da Performance* (2007), Rose-Lee Goldberg, em *A Arte da Performance – Do Futurismo ao Presente* (2006), explicam a teoria da Performance a partir de seus livros, junto a Marianna Francisca Martins Monteiro, em *Espaço-corpo-templo-cidade na performance do Teatro Oficina*, e Maria Beatriz Medeiros, em *Performance artística e espaços de fogo cruzado*, todos dois artigos compilados no livro *Espaço e Performance* (2007), de Maria Beatriz Medeiros. Esses conceitos entre Performance e o espaço, recebem diálogo com Lucia Santaella, em *Corpo e Comunicação – Sintoma da Cultura* (2004) e *Artes do corpo biocibernético e suas manifestações no Brasil* (2008), livro e artigo, respectivamente e Milton José Ferreira Silva, no livro *Linguagem do Corpo na Capoeira* (2003), entendendo-a como um tipo de linguagem. Essa necessidade de expressão, da Performance como linguagem é reconhecida como da ordem da pulsão, dentro da teoria psicanalítica de Sigmund Freud, vista na perspectiva do livro *Mal Estar na Civilização* (1974), que é desenvolvida por Jean Françoise Lyotard, na *lógica do Dispositivo Pulsional* (1981), no livro de mesmo nome. A partir dessas conjecturações o presente ensaio pretende levantar a possibilidade de considerar uma dada apresentação de Capoeira no espaço público, conjugado aos fatores, situações e relações nele contido, como um exemplo de Performance. O exemplo fornecido pelo escrito é a apresentação do grupo Aluandê de Capoeira Angola, cuja Roda de Capoeira é feita uma vez por mês (atualmente) na popularmente conhecida Cinelândia (ou Praça Floriano Peixoto), no Rio de Janeiro, onde se situa o monumento histórico ao Marechal Floriano Peixoto.

Palavras-chave: Capoeira; Performance; Espaço Público.

¹ Bolsista FAPES – Fundação de Amparo a Pesquisa do Espírito Santo, 2017-2019.

A Duplicidade Contida nas Caricaturas e Charges de Vieira da Cunha

Vanessa Pereira Vassoler (PPGA/UFES)¹

A caricatura é um gênero do desenho que surge em 1584, desenvolvida pelos irmãos Agostino e Annibale Carracci a partir da observação de “tipos” populares, na cidade de Bolonha. Trata-se de uma reprodução com exagero na fisionomia, de um determinado modelo, de forma satírica e jocosa. O intuito ao desenvolver essa técnica era retratar, de forma mais fiel a natureza do modelo, isto é, desmascará-lo e revelar o seu verdadeiro caráter. No entanto, a experiência dos Carracci transcendeu ao exercício estilístico, tornando-se um instrumento de crítica à sociedade do seu tempo. Os modelos tomados eram figuras conhecidas do corpo social e o objetivo ao caricaturá-los era tornar pública as fraquezas do caráter. A charge apareceu na Europa um tempo depois da caricatura e a diferença entre elas reside na representação de um fato ou realidade, para obter um efeito satírico. Devido à essência transgressora e extremamente crítica, a caricatura e a charge até o século XIX não tinham reconhecidos seus justos valores; muitos historiadores descuidaram-se de situá-las no quadro da evolução das artes. O potencial da caricatura e da charge é usar a comicidade e a sátira com o fim de denúncia, e fazer rir até mesmo os denunciados. A duplicidade é a qualidade ou estado do que é ambíguo, ou seja, é uma figura de linguagem semelhante ao trocadilho, na qual uma frase ou expressão pode ser entendida de duas maneiras distintas, com a intenção de provocar humor ou ironia. Em geral, o primeiro sentido é literal e ingênuo, enquanto o segundo é sarcástico e requer do receptor algum conhecimento adicional. A duplicidade foi um artifício muito usado pela linguagem poética dos caricaturistas através do humor e da sátira para produzir uma arte com conteúdo crítico. O presente estudo pretende analisar algumas caricaturas e charges de Vieira da Cunha, caricaturista brasileiro do início do século XX, com auxílio de autores significativos, reconhecendo seu valor artístico, compreendendo as características éticas, estéticas e críticas nelas contidas.

Palavras-chave: Vieira da Cunha; Caricatura; Charge.

¹ Bolsista CAPESDS – Coordenação Coordenação Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, 2017-2018.

<http://periodicos.ufes.br/colartes/>