

Volume 1



**MEMÓRIAS
(IN)TANGÍVEIS**

**Maria Betânia e Silva
Robson Xavier da Costa
(Org.)**

Todos os direitos reservados aos autores. É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem a devida autorização de seus autores.

Impresso no Brasil. Printed in Brazil.

ORGANIZAÇÃO

Maria Betânia e Silva
Robson Xavier da Costa

PROJETO GRÁFICO E CAPA

Leandro Ismael de Azevedo Lacerda

IMAGEM DA CAPA

José Rufino, "Inmunditia I", têmpera e acrílica sobre lona, 2020.

Ficha catalográfica elaborada na Biblioteca Setorial do CCTA da Universidade Federal da Paraíba

M533 Memórias (in)tangíveis: volume 1 [recurso eletrônico] /
Organização: Maria Betânia e Silva, Robson Xavier da
Costa. - João Pessoa: Editora do CCTA, 2021.

Recurso digital (7,98MB)

Formato: ePDF

Requisito do Sistema: Adobe Acrobat Reader

ISBN: 978-65-5621-213-5

1. Artes Visuais. 2. Arte e Memória. 3. Arte e Educação.
4. Memória e Estética. I. Silva, Maria Betânia e. II. Costa,
Robson Xavier.

UFPB/BS-CCTA

CDU:7.01

Elaborada pela Bibliotecária Susiquine R. Silva – CRB15/65



PPGAV
PROGRAMA ASSOCIADO
DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES VISUAIS UFPA/UFPE

PROPG
PRÓ-REITORIA DE
PÓS-GRADUAÇÃO



Volume 1

MEMÓRIAS (IN)TANGÍVEIS

**Maria Betânia e Silva
Robson Xavier da Costa**
(Org.)

APRESENTAÇÃO

Este livro é resultado de múltiplas investigações, do campo das Artes Visuais, e direcionado aos que se interessam por processos criadores, reflexivos, formativos e transformadores do SER humano.

Seu ponto de partida nasceu dos estudos centrados na temática da Memória e de suas Narrativas no Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE. Reflete sobre os lugares das memórias individuais e coletivas; sobre os tempos e espaços que atravessam as memórias; sobre a importância delas no processo de formação e, especialmente, suas relações multissensoriais.

(Re)visitar tempos e espaços provocados pelos disparadores dos sentidos no acionamento das memórias, possibilita encontros com alegrias e tristezas, saudades e apatias, aconchegos e distanciamentos, prazer e dor, justiça e injustiças, calor e frio, fome e sede, confiança e medo, enfim descobertas e aprendizagens.

A diversidade das experiências, aqui apresentadas, representam trajetórias múltiplas e complexas das/os autoras/es que possuem um fio em comum: entender-se como SER, compreender os multiversos em que estamos inseridos e estabelecer sentidos para o existir.

personificadas por meio de narrativas plurais, demonstrando o potencial da experiência na formação da/o pesquisador/a em/sobre Artes Visuais e os enfrentamentos necessários para o processo de autoconhecimento.

Esta obra consiste na partilha de narrativas de territórios sagrados, memórias particulares e autobiográficas, tesouros, até então, guardados em lugares profundos que foram trazidos à superfície e transformados em produções artísticas.

Desejamos uma excelente leitura!

Robson Xavier da Costa
Maria Betânia e Silva

SUMÁRIO

**TOPOGRAFIAS CRÍTICAS: MEMÓRIAS E
NARRATIVAS ATRAVÉS DAS ARTES VISUAIS.....7**

Teresa Torres de Eça

**CORES DOS DESASTRES NATURAIS: MEMÓRIAS E
TRANSCENDÊNCIAS.....21**

Petrônio Bendito

DE PLASMATIO À PHANTASMAGORIA.....47

José Rufino

**NARRATIVAS (NÃO)HEGEMÔNICAS: MEMÓRIA E
ESTÉTICA.....99**

Fábio Abreu dos Passos

**IMAGENS DE VIDA DISSIDENTES: MEMÓRIA E
NARRATIVA DE UM ARTISTA/EDUCADOR.....111**

Robson Xavier da Costa

**O QUE SÃO, ONDE ESTÃO, QUANTAS SÃO, COMO E
QUANDO SE FAZEM AS MEMÓRIAS?.....127**

Maria Betânia e Silva

**MEMÓRIA SIMBÓLICA E IDENTITÁRIA DE UM
CABELO FEMININO.....141**

Analine Santos

**CINCO ABRIGOS, CINCO SENTIDOS: MÚLTIPLOS RE
GISTROS.....151**

Angélica Carvalho Lemos

**MEMÓRIAS (IN)VISÍVEIS NA FORMAÇÃO COMO
ARTE-EDUCADORA.....166**

Auvaneide Carvalho

**ABRINDO A ORÍ PARA AJEUNIZAR O PROCESSO
CRIATIVO.....175**

Brenda Gomes Bazante

**MUSEU DE DESIMPORTÂNCIAS: MEMÓRIAS,
OBJETOS E APRENDIZAGENS.....187**

Carla Antunes

TOPOGRAFIAS CRÍTICAS: MEMÓRIAS E NARRATIVAS ATRAVÉS DAS ARTES VISUAIS

Teresa Torres de Eça

REPRESENTAR- SE

A capacidade de se auto representar é uma ferramenta de comunicação essencial para a compreensão da identidade. No exercício do autorretrato, tal como foi praticado por vários pintores fomenta-se uma reflexão profunda sobre o EU, não só sobre os traços fisionómicos, mas, e, sobretudo sobre os aspetos psicológicos e aspetos de relacionamento com os outros e consigo mesmo. A artista mexicana Frida Kahlo, pintou vários autorretratos onde é notória a sua capacidade de refletir sobre si, como sujeito cultural, utilizando para isso detalhes e personagens secundários para simbolizar uma personagem exótica como por exemplo no autorretrato com macaco de 1938 da galeria Albright-Knox. A Portuguesa Aurélia de Sousa, cerca de 1900, no seu Auto-retrato com casaco vermelho, da coleção do Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto, com a sobriedade expressiva típica do seu estilo através das cores, luz e sombra cria uma personagem com traços duros e melancólicos, uma mulher triste mas desafiadora.

"...uma figura tensa, onde
uma gola branca sobressai
de uma blusa de cambiantes
azulados. A expressão é
novamente hirta, os olhos
agora azuis, a boca cerrada,
não deixam escapar qualquer
emoção (de OLIVEIRA, 2006)

Além do lado narcisista, o autorretrato é sobretudo um exercício de reflexão íntima sobre quem somos e como nos vemos em relação ao que nos rodeia, ou seja um poderoso instrumento de análise e de comunicação. O autorretrato é um dos géneros mais comuns através da história da arte e na arte de hoje, através de pintura, desenho, fotografia, colagem, instalação, etc. Gosto de citar a obra de John Clang, quando abordo o autorretrato com os meus alunos. Este artista constrói retratos coletivos a partir da justaposição ou sobreposição de fragmentos de retratos de pessoas para explicar que cada pessoa é apenas um elo numa cadeia de grupo, quer seja uma cadeia familiar (2014, Blind Spot - Who am I?) ou uma cadeia de amigos (2019, Me and Friends).

Como prática pedagógica este questionamento do EU, a partir de processos artísticos gera narrativas visuais sobre a nossa identidade. As narrativas ou relatos são valiosas tanto para os professores como para os alunos, para se entenderem e se situarem, são 'processos com que os seres humanos experimentam o mundo'(CONNELLY e CLANDININ, 1995, p. 11), são também processos de indagação e de introspeção, as histórias são elaboradas,

contadas e recontadas. A sua aplicação na docência ajuda a entender as práticas para captar situações em particular tendo em conta o tempo em que acontece a ação e o seu contexto específico, o que, para Maria Jesus Agra-Pardiñas pode ser uma ferramenta útil para analisarmos processos didáticos que localiza e reflecte a complexidade dos processos de aprendizagem (AGRA- PARDIÑAS, 2015, p. 25).

SITUAR-SE

As histórias, os relatos que nos convidam a conhecer o mundo e a entender quais os lugares que ocupamos nesse mundo promovem o pensamento sobre o que somos, como nos sentimos, quais são as nossas esperanças e os nossos desejos. Histórias de vida e narrativas pessoais são bastante relevantes na literatura de ciências sociais e sobre didática e docência (CONNELLY e CLANDININ, 1995; DIAMOND, 1999; NÓVOA, 2012). Utilizo narrativas pessoais, tais como o autorretrato e mapas de vida, nas cartografias da experiência do fazer docente, memórias de vivências que se materializam num discurso poético visual através de uma prática reflexiva e autocrítica. Saber ocupar um lugar é sempre um processo relacional, pensar sobre como poderemos ocupar esse lugar, imaginar enquadramentos; analisar as inúmeras possibilidades de situação; avaliar hipóteses possíveis e associar esses dados a vivências anteriores em outros lugares e com outras pessoas. Estes processos de adaptação, são essenciais no quotidiano para nos podermos situar em relação ao tempo, espaço e pessoas. Muitas vezes, na prática docente, usamos estratégias de mapeamento

para nos ajudar a compreender uma situação e, de como nos posicionamos em relação a essa situação. Por exemplo, uma das ações didáticas utilizadas por Maria Jesus Agra e Cristina Trigo nos cursos de formação de professores são os 'Mapas do Eu', com os futuros docentes, para ajudar os participantes a construir e partilharem os seus relatos. Um mapa do Eu, é uma representação visual utilizando imagens, símbolos gráficos e texto para contar uma história de vida (AGRA- PARDIÑAS, 2010, p. 26; 2015, p. 52).

Figura 1 – Teresa Torres de Eça, Mapa do Eu, Livro Mapeando, 2009.



Fonte: Acervo pessoal de Teresa Eça, 2009.

MAPEAR

Por Mapear entendo a ação de comunicar uma indagação sobre lugares, tempo e pessoas estabelecendo relações entre estes diferentes elementos com recurso a tecnologias visuais, que podem integrar esquemas gráficos; texto; imagens originais ou imagens reproduzidas e ou outras tecnologias como registo de sons; cheiros ou imagens em movimento. Neste exercício precisamos de bastantes capacidades sintéticas, e de associação. Não pretendemos fazer mapas de causa-efeito nem comunicar localizações geográficas. Mapear é um exercício de reflexão, onde colocamos todas as variáveis, todos os obstáculos e todas as oportunidades que surgiram durante determinadas situações, utilizando linhas temporais ou outras que forem mais adequadas ao relato pretendido, criamos elos entre eles; associamos símbolos e significados, inventamos metáforas que irão em última instância consolidar um discurso narrativo peculiar que pode ser estático ou dinâmico.

Trago comigo os mapas
das cidades invisíveis,
das estradas que não existem
senão na arte, calço os
sapatos vermelhos para
dar a aula e logo investigar
sobre as aulas possíveis.
Sinto que preciso encontrar tempo
para saborear o tempo e as
pessoas que me são mais queridas
no mapa das minhas
impossibilidades (EÇA, 2018, p. 290).

CARTOGRAFAR MEMÓRIAS: AS NARRATIVAS QUE CONSTRUÍMOS

Representar visualmente uma autobiografia pode ser visto como um desnovelar de fatos para formar uma narrativa pessoal e profissional significativa. Os eventos não têm que ter uma ordem lógica. São separados, episódios aleatórios e fragmentados até que, como num jornal ou filme, impomos um sentido ou propósito, uma composição ou story board sequencial. Os autor-retratos e imagens pessoais constituem fragmentos de um relato. Qualquer forma de representação serve para filtrar, organizar e transformar a experiência em significados que podem ser conhecimento. Histórias, desenhos, diálogos, colagem, pintura, textos separados, fotomontagem, dança, performance ... são formas artísticas de narrar para construir o relato das nossas experiências, que podem ser congeladas num discurso, numa obra. Essa obra resultante expressa melhor os aspetos diretos da experiência e ajudam-nos a despertar consciência de nossa própria prática, para que possamos comunicar não apenas "verdades", mas também "emoções (AGRAPARDIÑAS, 2015, p51).

Nestas cartografias trabalhamos objetos colecionados ao longo do tempo como fragmentos de memórias, as nossas memórias e as memórias daqueles com que nos cruzámos, como numa colagem onde vamos pouco a pouco rasgando, cortando, sobrepondo, justapondo, ocultando e desocultando.

Podemos fazer uma cartografia numa caixa de papelão,

com coisas que fomos guardando porque tinham algum significado num determinado momento e que nos ajudam a revisitar situações boas ou más que vivemos. A caixa, como contentor de objetos simbólicos é um diaporama em potência, uma possibilidade aberta para criar um atlas de sentidos e significados. Esse atlas ou cartografia consolida-se através do processo narrativo, a partir do qual o arquivo passa a ser um objeto discursivo.

As histórias que contamos através de objetos artísticos e as histórias que nos contam têm sentido quando se partilham, quando em rodas de conversa se expõem ao olhar dos outros, nesses diálogos as narrativas ganham perspectivas diferentes. Na partilha da nossa história cosemos outras histórias, na cumplicidade do grupo. Nas oficinas que tenho realizado com professores, o momento de expor a obra realizada para o grupo cria sempre situações dialógicas. Alguns participantes, no início estão receosos, nervosos pela exposição das suas narrativas em formato visual, mas logo se adentram na explicação da feitura do objeto, justificando a escolha dos materiais, contando o que significa determinado fragmento, e as lembranças que evoca. Contar a sua história é um ato narcisista e ao mesmo tempo generoso; onde o contador de histórias se transforma em personagem principal mas abre a narrativa aos outros, para que possam também dar a sua opinião, e contar outras lembranças. Neste sentido a partilha da roda de conversa é uma aprendizagem colaborativa.

HISTÓRIAS ENCAIXADAS

Sem memória não poderíamos contar as nossas experiências aos outros e nem mesmo a nós próprios. É o andaime, a estrutura que organiza e corporifica as nossas experiências. É também uma evocação da ausência, atenua o impacto da insuportável certeza de que o tempo passa e não volta, que as coisas passam e se foram. Portanto, nós projetamos a memória nos objetos e nos espaços onde se sedimentam (souvenirs ou recordações como resíduos da realidade) como uma confirmação da veracidade da experiência. (AGRA- PARDIÑAS, catalogo da exposição 'Histórias de um Lugar', p. 38)

Figura 2 – Maria Jesus Agra, Costurava, costurava, costurava, caixa de madeira pintada texturizada com efeito de ferro, 40x26x11cm, 2020.



Fonte: Exposição 'Histórias de um lugar', Museu de Arte Contemporânea Quinta da Cruz, 2020.

Os objetos despertam os sentidos e trazem-nos memórias, das nossas experiências passadas (um cheiro, um som, uma fotografia, um filme, um livro; uma imagem, etc.). Revisitar as memórias é um exercício de indagação, de questionamento, de entendimento e de transformação. Somos quem somos porque vivemos determinadas situações; em determinados lugares com algumas pessoas. Ao representar essas memórias num objeto artístico situamo-nos numa topografia crítica.

Maria Jesus Agra, tem inspirado muito a minha maneira de estar na educação artística e a minha prática em formação de professores. O seu trabalho artístico 'Histórias encaixadas', exposto no Museu de Arte Contemporânea da Quinta da Cruz, em Viseu em 2020, foi para mim uma experiência fantástica. A ideia da 'história encaixada' remonta a artistas como Joseph Cornell, um colecionador obcecado que criava pequenos mundos com objetos do seu arquivo dentro de caixas. A obra plástica de Maria Jesus, uma fazedora de mundos, tem exemplos maravilhosos de histórias encenadas em caixas onde pequenas figurinhas habitam espaços de viagem com colagens de pinturas; papel; recortes de tecido; espelhos, materiais orgânicos, e outras coisas, por vezes com luz.

A exposição de Viseu foi o resultado de uma residência onde a artista procurou na cidade histórias de pessoas que tinham vivido na Quinta da Cruz, antes de ser um museu de Arte. Depois da montagem da exposição, Maria Jesus preparou um pequeno guião para trabalhar histórias encaixadas com os visitantes da exposição e outros interessados. No guião a artista falava da obra de Joseph Cornell e exortava os participantes a contar as suas histórias deixando algumas sugestões de processo de trabalho.

Para a artista o mais importante não são as obras por ela criadas para aquela exposição, mas sim as possibilidades de criação deixadas ao visitante para contar as suas histórias utilizando o processo criativo das histórias encaixadas, um repto de uma artista comprometida com educação artística ativista.

Figura 3 – Maria Jesus Agra, Série “Os Mares da Quinta Cruz”, caixa de madeira com 84x36x3,5cm, 2020.



Fonte: Acervo pessoal de Teresa Eça, 2009.

COMPROMISSO

Ações de arte ativista onde a arte é um meio para aprender colaborativamente são declarações que rompem com o estado das coisas. Dar atenção aos pequenos objetos, apreciar a beleza das coisas que nos rodeiam, é re-parar, no sentido de reparar como observação num tempo pausado e como reparação de valores, de significados e memórias que cada coisa transporta quando somos capazes de o entender. Contar as nossas histórias através do fazer artístico, ajuda-nos a representarmo-nos como pessoa no nosso entorno vivencial: com anseios,

expectativas; memórias de situações em lugares distintos e em diferentes tempos. No exercício dos relatos através das memórias evocadas por objetos encontrados, guardados ou arquivados construímos um atlas crítico, uma topografia poética que nos ajuda a reconhecermo-nos e a reconhecer os outros nas relações passadas. Nesse exercício crítico encontramos meios para nos fortalecer em situações futuras.

REFERÊNCIAS

AGRA- PARDIÑAS, M.J. **Catálogo da exposição 'Histórias de um Lugar'**. Viseu: APECV & Quinta da Cruz, 2021

AGRA- PARDIÑAS . **Dialogando conmigo misma**. Topografía crítica: el hacer docente y sus lugares In: Agra-Pardiñas, Maria Jesus. Historias en torno al arte y a la educación artística: Notas para un posible diario. Caleidoscopio: Santiago de Compostela, 2012. Disponível em: <http://www.apecv.pt/pubs/Agra.HistoriasdeEd.Artistica.pdf>. Acesso em 28.03.2021.

AGRA- PARDIÑAS, M.J. **Topografía crítica: el hacer docente y sus lugares**. In: Desafios da educacao artistica em contextos ibero americanos (Orgs.) Teresa Torres Pereira de Eça; Maria Jesus Agra Pardiñas; Cristina Trigo Martínez e Lúcia Gouvêa Pimentel) Porto: APECV, 2010

AGRA- PARDIÑAS, M.J. **Historias Encaixadas**. Viseu: APECV.2021 Disponível em: <https://www.apecv.pt/historias-encaixadas-maria-jesus-agra>. Acesso em 05.08.2021.

EÇA, Teresa Torres. Mapeando. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria: UFSM, v. 11, n. 2, p. 274-292, mai./ago. 2018, Disponível em:<https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/32944/pdf>. Acesso em 28.03.2021.

CONNELLY e CLANDININ Relatos de experiencias e investigación narrativa. In: Larrosa et al (org) **Déjame que te cuente. Ensayos sobre narrativa y educación**. Barcelona: Laertes, 1995

DIAMOND, P. e MULLEN, C.A. **The postmodern educator. Arts-Based inquiries and teacher development**. New York : Peter Lang (Counterpoints, vol. 89), 1999.

de OLIVEIRA, M.J. L. O. **Aurélia de Sousa em contexto: a cultura artística no fim de século**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, Vol. 1, 2006, p.347.

NÓVOA, A. **Histórias de Educação**, Alfragide, Portugal; Edições Asa, 2012

CORES DOS DESASTRES NATURAIS: MEMÓRIAS E TRANSCENDÊNCIAS

Petrônio Bendo

Aqui registro um sumário da apresentação online que fiz para a turma da disciplina de Memórias e Narrativas nas Artes Visuais do PPGAV, UFPB e UFPE, no dia 1º de junho de 2021. Apresentei uma abordagem geral sobre meu trabalho artístico e de design nas áreas das novas mídias e discuti mais profundamente a respeito das questões relacionadas aos desastres naturais, tecnologia, mídia social e memórias. Tratei sobre cor e a forma como veículos de transposição da representação visual (da fotografia ao abstrato). Os alunos levantaram seus questionamentos durante a apresentação e o diálogo foi bastante proveitoso.

INTRODUÇÃO

A série, na qual comecei a trabalhar em 2013, intitulada Natural Disaster Colors, na versão original em inglês, surgiu através da preocupação de lançar um olhar clínico aos fenômenos de desastres naturais e seus impactos na vida contemporânea—um problema de magni-

tude global e de suma importância para o Século 21. A mesma enfoca desastres naturais de cunho diversos e internacionais, tais como: tsunami no Oceano Índico (Tailândia, 2004), terremoto no Chile (2010) e Paquistão (2005), fogo nas ondas de calor nos EUA (Colorado Springs, 2012), tornado (Joplin, EUA, 2011) e furacões em lugares distintos (e.g., Nova York, EUA, 2012). Aqui eu destaco aspectos fundamentais do processo conceitual, metodológico e criativo do projeto e assinalo as obras-chaves.

Muitas questões associadas aos desastres naturais surgiram no processo de execução da obra, incluindo os efeitos do aquecimento global na economia, esforços de socorro, preparação, resiliência, educação e efeitos sociais e psicológicos. O que realmente marcou foi aprender como algumas pessoas são capazes de atravessar esses eventos e se tornar mais fortes, mais conscientes e mais resilientes.

PROCESSO METODOLÓGICO

Metodologicamente, foquei em imagens de desastres ambientais nas quais foram compartilhadas nas mídias sociais: websites, YouTube, Flickr, Wikipedia, Google Images, etc. Outro aspecto foi selecionar eventos dos desastres naturais das primeiras décadas do Século 21, tais como: enchente catastrófica na China (2005), deslizamentos de terra na Nova Friburgo no Rio de Janeiro (2011) e tsunami no Japão (2011). As paletas cromáticas das imagens abstratas foram extraídas diretamente das fotografias de onde desenvolvi esquemas de cores. As

obras principais foram criadas em Photoshop e impressas em tela e papel fotográfico.

A maioria das fotografias das catástrofes que foram selecionadas para o projeto são de domínio público (public domain) e CC (creative commons). Trabalhei também com algumas imagens com copyright, conforme identificados na descrição de cada imagem na galeria e monografia.

Nesta série, confrontei os eventos através de minha prática artística, com as cores e abstração. Enquanto trabalhava, combinações de cores instigantes emergiram das fotografias e vídeos sobre desastres naturais que permeiam as redes sociais.

PROCESSO CRIATIVO/CONCEITUAL DAS OBRAS

Minha tarefa foi de reconstruir imagens dolorosas e torná-las novas expressões, remetendo a esperança, leveza e até a beleza em meio ao caos. O desenvolvimento de fazer estas obras tornou-se uma metáfora ou uma meta-experiência, do desejo de transformar trevas em luz, desespero em esperança, doença em saúde, tristeza em alegria. Enfim, de se libertar do sentimento de tristeza que cada fotografia carrega.

Nas obras uso as cores, linhas, curvas e dobras para transpor temas do caos para um patamar mais reflexivo e meditativo. Cada trabalho é um novo olhar, uma contemplação cuidadosa, uma referência subliminar que captura cuidadosamente de forma abstrata a essência

visual de fotos e vídeos desses eventos naturais. Neste caso é possível conectar a obra abstrata com a fotografia original que inspirou o trabalho.

Ao pesquisar os desastres naturais, encontrei muitos testemunhos de coragem e força de pessoas que sobreviveram às catástrofes. A série, de uma certa forma, honra a capacidade humana de se transformar e de transcender experiências que parecem impossíveis de ultrapassar. O processo de remodelar imagens fotográficas perturbadoras, que em muitos casos evocam o medo e desespero, criou em mim um “espaço” mental e pictórico novo—meditativo e propício à reflexão. A arte nos permite esse espaço psíquico e, por isso mesmo, é capaz de transformar não somente o criador como o observador. É preciso fazer uma pausa e olhar o mundo por um outro prisma. A arte é um outro prisma pela qual novas percepções emergem.

FUNDAMENTAÇÃO CONCEITUAL DA EXPOSIÇÃO

A série é composta por obras de arte impressas em tela HP Collector (satin canvas), códigos QR, um vídeo art (DV e DVD) e duas instalações (dimensão variável). As obras em tela—individuais, dípticos, e trípticos—têm as mesmas dimensões, cada uma: 700 x 100 cm. Todos os trabalhos são de edição de 6 + 2 P.A.

Para a exposição das obras levantei outras questões importantes. O tema, sendo ele muito delicado, necessitou de uma abordagem conceitual própria também. Quatro conceitos fundamentais permeiam a

idealização da apresentação dos trabalhos: Transposição, Resiliência, Contemplação, Transformação e Créditos. A proposta foi de instigar no observador experiências e reflexões ligados a esses quatro temas no contexto dos desastres naturais e seus impactos no ser humano.

Transposição é ato de transferir uma experiência de um domínio para outro sem perda de elementos referenciais. Foi importante revelar ao observador este aspecto do trabalho. Por exemplo, o video art mostrou, dentro de uma linguagem cinética minimalista, o antes e o depois das obras-chaves, ou seja, a transposição da fotografia em imagem colorida abstrata. Os efeitos de transparências do vídeo evocam processos reflexivos e até mesmo espirituais. O componente de video art da série não apenas fornece ao público aspectos do processo, como também funciona como uma metáfora sobre a transcendência, pela transferência dos eventos em expressões cromáticas artísticas.

Resiliência é a capacidade de permanecer forte, apesar das adversidades. Todas as obras em telas foram apresentadas de forma tradicional na galeria: na parede com ponto de luz. As paletas de cores tornaram-se obras de arte expostas e essa foi minha forma de sugerir um estado mais estável de resiliência. Ou seja, o outro lado da moeda. Acredito que essa abordagem gera um sentimento de dignidade, criando um diálogo com a tradição. Enfim, um ambiente visual mais estável.

Contemplação é a habilidade de permanecer focado, de observar sem pré-julgamento. Como um todo,

a intenção do layout da exposição foi de criar um espaço meditativo e propício à contemplação também. Importante foi de não enfatizar as imagens de caos e sim criar um diálogo entre o passado e o novo, o desastre e a beleza (na parede da galeria).

Um ponto focal do layout da exposição foi uma instalação (dimensão variável), que mostra várias fotografias dos desastres naturais horizontalmente numa caixa vitrine. O tamanho íntimo das fotografias cria uma oportunidade do observador se curvar diante delas para se aproximar e contemplar. Inconscientemente o espectador participa de um ritual, de baixar a cabeça para confrontar imagens do passado de caos e desespero. As linhas horizontais numa representação pictorial evocam um estado de repouso e equilíbrio. Aqui, as fotografias dispostas na posição horizontal, fazem referência à noção do "descansar em paz".

Transformação, enquanto temática, foi a visão geral do layout da exposição, de permitir ao observador participante um espaço reflexivo, de inspirar uma nova compreensão por meio da experiência do objeto artístico. Não importa quão dolorosos são os eventos da vida, sempre podemos obter algo positivo deles. A compreensão e os novos propósitos (de vida) são alguns dos exemplos que podemos citar como aprendizado diante de tal situação. O conjunto das obras e o cuidado com a forma de apresentar os trabalhos teve essa função, de propiciar a oportunidade de uma transformação íntima no observador.

O **Crédito** de cada autor das fotografias é outro aspecto importante da exposição, para reconhecer os fotógrafos que inspiraram a série. Tanto na exposição como na monografia, publicada pelo Museu de Arte da Greater Lafayette, o observador ou leitor, respectivamente, podem facilmente acessar os créditos das imagens, uma vez que são usadas como referências na construção das paletas cromáticas de cada obra.

Os trabalhos foram expostos em duas exposições individuais, uma no Art Museum of Greater Lafayette (EUA) e a outra na galeria da Universidad Nacional Autónoma de México em Chicago (EUA), uma exposição de dois artistas na galeria Central Features (EUA), e duas exposições de quatro artistas na Art Center da Western Mediterranean University (Chipre) e Patti and Rusty Rueff Gallery (PU, EUA).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Carl Jung nos lembra que tornar-se é uma escolha. Com a série Natural Disaster Color, espero que o observador seja lembrado da importância de olhar o mundo através de outras perspectivas. O caleidoscópio da vida nos dá muitas combinações de vivências, mas muitas das vezes temos que fazer uma pausa para realmente ver!

Como podemos desenvolver resiliência senão por meio da consciência? Nas palavras de Leo F. Buscaglia: "Existem duas grandes forças em ação, externa e interna. Temos muito pouco controle sobre as forças externas, como tornados, terremotos, inundações, desastres,

doenças e dor. O que realmente importa é a força interna.

Como faço para responder a esses desastres?". Quanto mais reflito sobre isto, mais percebo que esta série é uma metáfora sobre o processo de sacudir a poeira, de ir fundo para encontrar novos significados e criar novas experiências de vida. Dor foi minha matéria-prima. A cor, nesta série, representa a resiliência.

Em meio a tanto caos, existe também, em algum lugar, uma grande força em ação que devemos lembrar: o poder da experiência do objeto artístico. Espero que a mensagem do projeto toque o observador aumentando sua consciência sobre a importância de se manter forte e resiliente apesar das adversidades. Talvez uma das maiores virtudes seja a capacidade da alquimia de transformar trevas em luz, dor em momentos lúcidos de reflexão, a perda em novas descobertas e significados. Em um nível muito pessoal, cada trabalho é uma "lembrança" que homenageia as pessoas afetadas por desastres naturais. Talvez seja o sentido que escolhi dar a cada obra que lhes dão verdadeiro valor.

A força da natureza nos desastres naturais é avassaladora. Temos que construir uma nova compreensão do nosso lugar na terra. Temos que ser aliados a ela. A consciência é sempre o começo da mudança e a arte pode desempenhar um grande papel nisso. Talvez esta seja também uma 'função' da arte: nos ajudar a compreender a condição humana e seus desafios que enfrentamos no mundo.

AGRADECIMENTOS

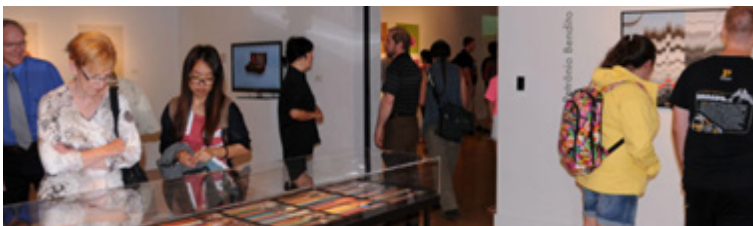
Este projeto foi inicialmente financiado por um prêmio da Indiana Arts Commission (EUA). Agradeço o apoio da Rueff School of Visual and Performing Arts, do College of Liberal Arts da Purdue University. Também tive o privilégio de trabalhar com os Dean's Scholars—distintos alunos de graduação da Purdue University—no processo de pesquisa e desenvolvimento das obras. Grato também a minha sobrinha Natalia Bendito Sousa, jornalista, pela leitura e observações. Foi uma honra trabalhar num projeto inspirador da Color Association of the United States (CAUS) também ligado aos desastres naturais. Agradeço o convite do Professor Robson Xavier para apresentar este projeto no curso de Memórias e Narrativas Nas Artes Visuais.

Figura 1 – Petrônio Bendito, Da Dor a Cor, assemblage (detalhe) de fotografias encontradas na internet e paleta de cores criadas pelo artista numa caixa vitrine, 2014.



Fonte: Acervo pessoal de Petrônio Bendito, 2014.

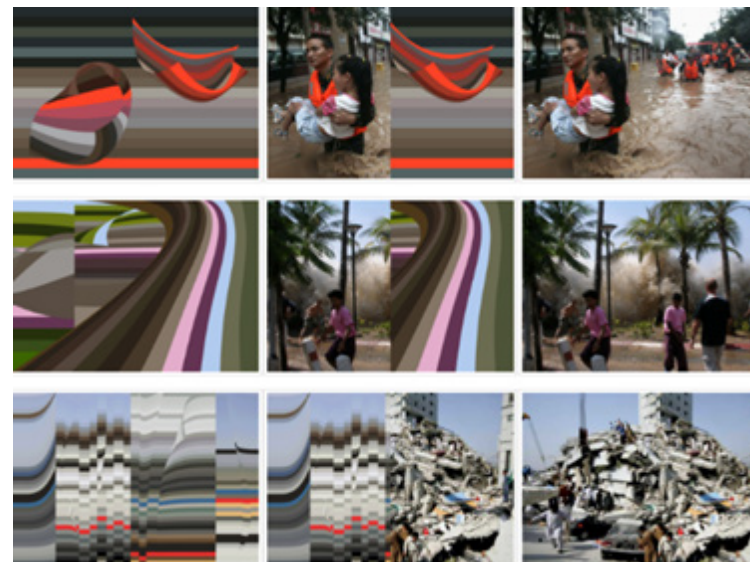
Figura 2 – Petrônio Bendo, Da Dor a Cor, assemblage (detalhe) de fotografias encontradas na internet e paleta de cores criadas pelo artista numa caixa vitrine, 2014.¹



Fonte: Acervo pessoal de Petrônio Bendo, 2014.

Instalação na exposição na galeria Patti and Rusty Rueff Galleries/Purdue University. Inconscientemente o espectador participa de um ritual, de baixar a cabeça para confrontar imagens do passado de caos e desespero (numa caixa vitrine). Aqui, as fotografias dispostas na posição horizontal, fazem referência à noção do “descansar em paz”.

Figura 3 – Petrônio Bendo, Transposição em reverso, pintura digital e fotografia, 2014.



Fonte: Acervo pessoal de Petrônio Bendo, 2014.

Fonte das imagens de referência:
Daily China, 2014 (topo).
Disponível em: <www.chinadaily.com.cn>
David Rydevik, 2014 (meio);
Disponível em: <www.wikipedia.org>
Fonte desconhecida, 2014 (inferior).

Figura 4 – Petrônio Bendito, Transposição em reverso, pintura digital e fotografia, 2013.



Fonte: Acervo pessoal de Petrônio Bendito, 2013.

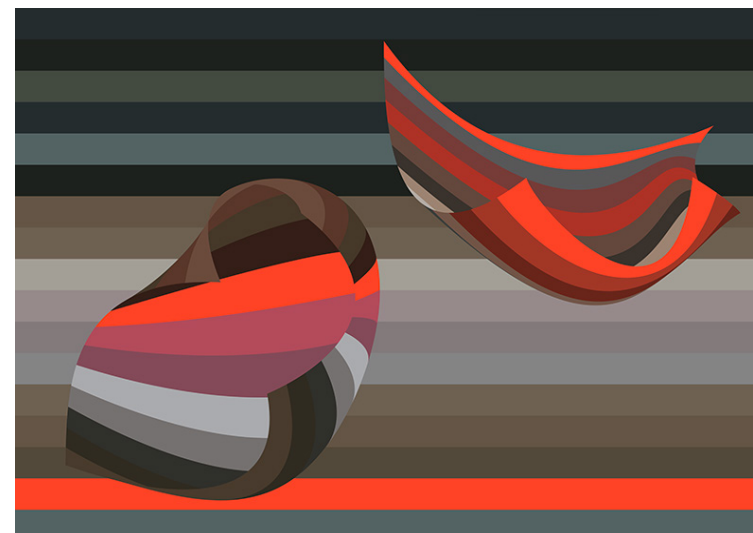
Fonte das imagens de referência:

Claudio Nuñez, 2013 (topo); Disponível em: <www.wikipedia.org>

Barry Lenard (Babybare 11), 2013 (meio); Disponível em: <www.flickr.com>

Helen H. Richardson, 2013 (inferior). Disponível em: <www.denverpost.com>

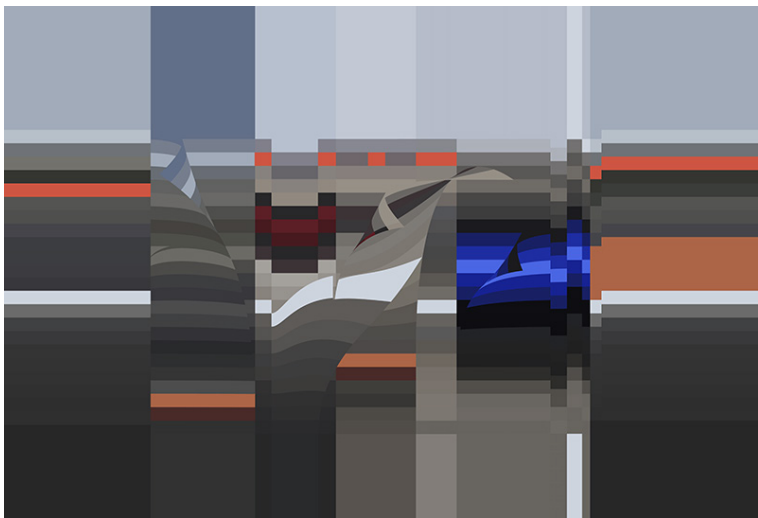
Figura 5 – Petrônio Bendito, Enchente na China, pintura digital sobre tela (Inkjet), 99x68.5cm, 2007.



Fonte: Acervo pessoal de Petrônio Bendito, 2007.

Fonte da imagem de referência: China Daily, 2007. Disponível em: <www.chinadaily.com.cn>

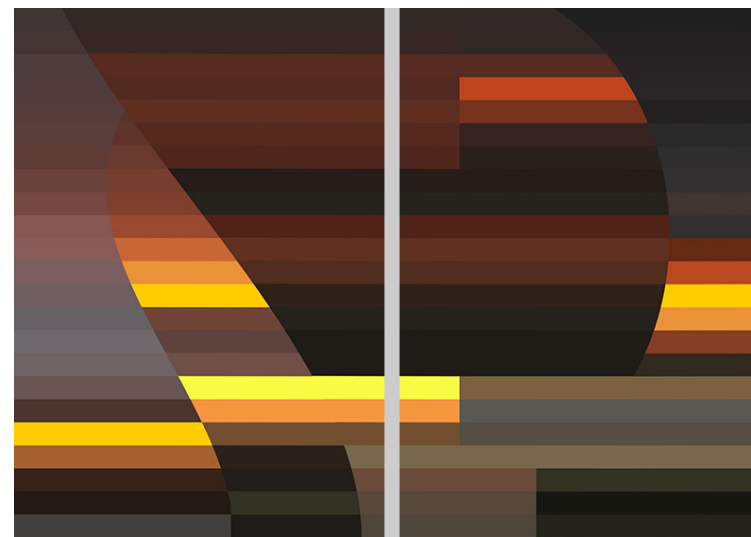
Figura 6 – Petrônio Bendito, Terremoto no Chile, pintura digital sobre tela (Inkjet), 99x68.5cm, 2010.



Fonte: Acervo pessoal de Petrônio Bendito, 2010.

Fonte da imagem de referência: Claudio Nuñez, 2010.
Disponível em: <www.wikipedia.org>

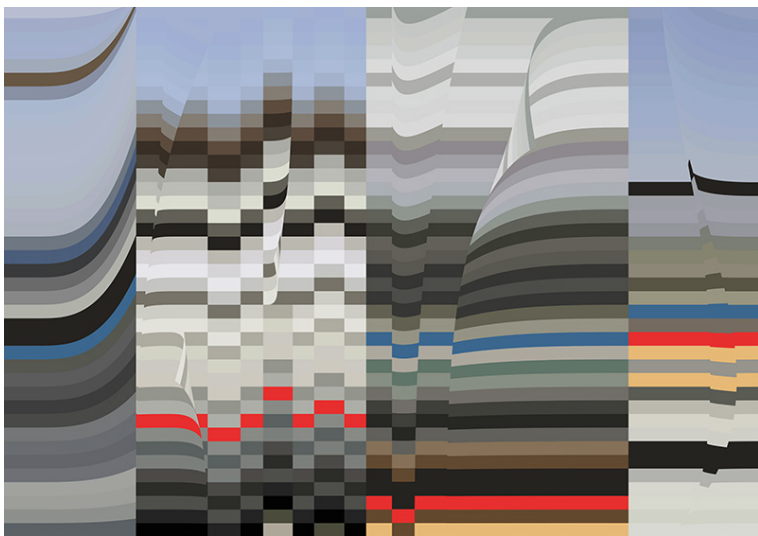
Figura 7 – Petrônio Bendito, Incêndio Natural no Colorado Springs (USA), pintura digital sobre tela (Inkjet), 99x68.5cm, 2012.



Fonte: Acervo pessoal de Petrônio Bendito, 2012.

Fonte da imagem de referência: Helen H. Richardson, 2012.
Disponível em: <www.denverpost.com>

Figura 8 – Petrônio Bendo, Grande Terremoto no Paquistão, pintura digital sobre tela (Inkjet), 99x68.5cm, 2005.



Fonte: Acervo pessoal de Petrônio Bendo, 2010.

Fonte da imagem de referência: Fonte desconhecida.

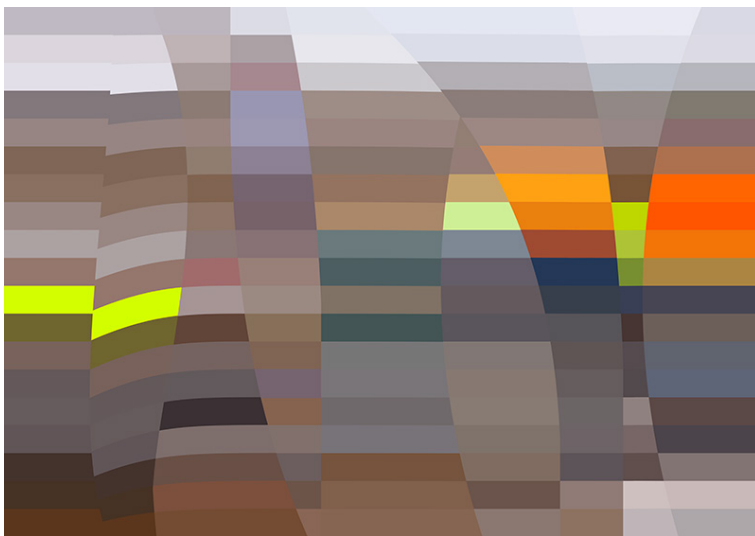
Figura 9 – Petrônio Bendo, Tsunami do Oceano Indiano, pintura digital sobre tela (Inkjet), 99x68.5cm, 2004.



Fonte: Acervo pessoal de Petrônio Bendo, 2004.

Fonte da imagem de referência: David Rydevik, 2004.
Disponível em: <wikipedia.org>

Figura 10 – Petrônio Bendito, Tornado EF5 de Joplin (USA), pintura digital sobre tela (Inkjet), 99x68.5cm, 2011.



Fonte: Acervo pessoal de Petrônio Bendito, 2004.

Fonte da imagem de referência: Fonte desconhecida.

Figura 11 – Petrônio Bendito, Work in Progress, fotografia do processo das obras sendo impressas sobre tela, 2013.



Fonte: Acervo pessoal de Petrônio Bendito, 2013.

EXPOSIÇÕES

Fotos de varias exposições com créditos:

Figura 12 – Petrônio Bendo, Instalação da Exposição no Art Museum of Greater Lafayette (USA), fotografia, 2014.



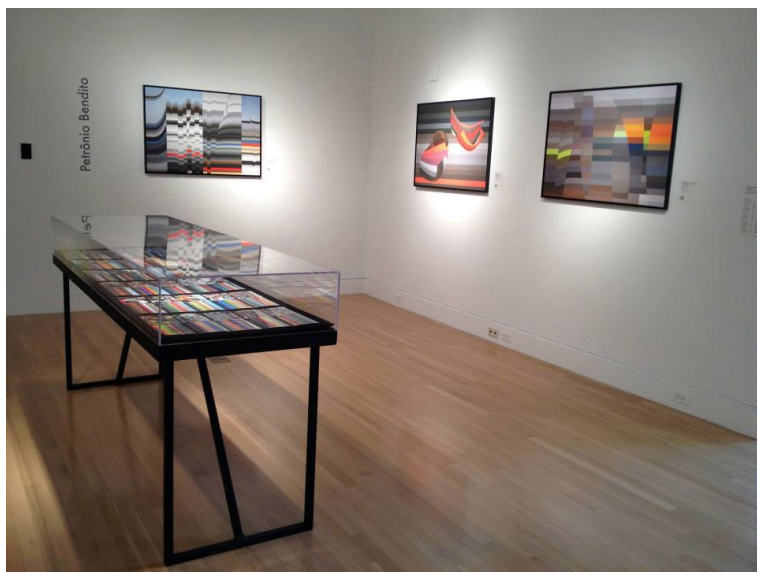
Fonte: Acervo pessoal de Petrônio Bendo, 2014.

Figura 13 – Petrônio Bendo, Instalação da Exposição no Art Museum of Greater Lafayette (USA), fotografia, 2014.



Fonte: Acervo pessoal de Petrônio Bendo, 2014.

Figura 14 – Petrônio Bendo, Instalação da Exposição na Patti and Rusty (EUA), fotografia, 2013.



Fonte: Acervo pessoal de Petrônio Bendo, 2013.

Figura 15 – Petrônio Bendo, Instalação da Exposição na galeria Central Features (EUA), fotografia, 2013.



Fonte: Barry Lenard (Babybare 11), 2013.
Disponível em: <flickr.com>

REFERÊNCIAS

BENDITO, Petrônio. **Art Museum of Greater Lafayette.** Petronio Bendito: Digital Color, Algorithm, Expression. 2014. Disponível em: https://issuu.com/petroniobendito/docs/petronio_bendito_digital_color_algo_7d-c6123420a23f. Acesso em: 27 agosto 2021.

IRWIN, Matthew. **Opening a Gallery in a Contemporary Art Desert.** EUA: Hyperallergic. 2014. Disponível em: <https://hyperallergic.com/158257/opening-a-gallery-in-a-contemporary-art-desert/>. Acesso em: 27 agosto 2021.

BENDITO, Petrônio. **Petronio Bendito: Natural Disaster Color.** Disponível em: <http://www.naturaldisastercolor.net>. Acesso em: 27 agosto 2021.

DO PLASMATIO À PHANTASMAGORIA

José Rufino

Caso não tenha escrito um roteiro, uma lista, não consigo mais falar (lembrar) os títulos das obras, suas datas. Mesmo porque, o artista volta no tempo, visita obras perdidas, conclui, termina, desmancha e reintegra em novas obras. Isso vai criando, digamos, um embaralhamento cronológico, também. Não tem um único sentido, uma direção, como se fosse uma evolução biológica.

O artista tem essa capacidade de emendar e turvar o tempo, o que, inclusive, é parte também do espírito e da filosofia do meu trabalho. Disse em inúmeras conversas, mesas e palestras, que muito da minha obra é uma espécie de tentativa, uma busca, por uma reforma, uma cura do passado. É uma coisa que beira, muitas vezes, um sentido de culpa. Não exatamente uma culpa pessoal, mas uma culpa social. Enfim, que pede, que clama, por esse reparo do passado. Como se tivesse o tempo inteiro uma coisa aqui atrás, que mobiliza toda a produção poética, e ela é muito motivada e empurrada por esse senso de resposta, de resposta social: resposta de emergência do nosso tempo.

Isso tem sido, desde o princípio, uma espécie de motivação primeira do trabalho, ao lado do prazer da cria-

ção, do interesse pelas matérias, pelas cores, pelas formas, pelo brinquete que o artista estabelece com o mundo, com seu entorno, com a história da arte. Junto disso, o meu trabalho sempre teve essa característica de ter, digamos, essa mola, esse tempero, que é o interesse social. Isso vai me classificar como um artista das memórias, um artista dos trabalhos de características políticas e não apenas um artista do campo da forma, do interesse pela forma. Do interesse que possa ter até, digamos, uma camada de leitura política, ambiental, ecológica e histórica, mas que, na realidade, é motivado, antes de qualquer coisa, pelo prazer diante das formas da natureza, ou da reconstrução das formas da história da arte. Esse não é exatamente o meu caso.

Uma coisa incrível na arte é sempre ter várias vozes sobre a mesma coisa. Os contraditórios fazem parte do universo da arte. Tenho uma outra formação, sou geólogo e doutor em Paleontologia. Venho de um mundo acadêmico anterior a esse atual, da arte, onde as coisas não são exatamente assim. Existe uma tendência das ciências naturais e exatas, uma leitura muito mais unidirecional, como se existisse uma verdade nas coisas, verdades na existência e nos processos da natureza, a serem decifradas.

Na arte essa verdade é intangível, ela não faz parte da dinâmica da criação. Se eu fosse fazer Plasmatio hoje em dia, com a mentalidade que tenho, com a fusão que fiz da teoria da arte com essa outra anterior, das ciências da natureza, certamente o trabalho seria completamente diferente, porque vamos revendo processos, conceitos e,

obviamente, a própria obra se modifica com o tempo.

Então, voltando para os anos oitenta, o trabalho sempre foi motivado por algo além do interesse particular, pessoal e íntimo, pela criação que é uma espécie de resposta social.

Comecei, na realidade, vindo da literatura, da poesia, que era o que achava que ia fazer quando tinha mais ou menos dezoito, dezenove, vinte anos. Morava em Recife, e estava muito impactado pelos movimentos de vanguarda da cidade. Fui bem influenciado por esse grupo: Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Jomard Muniz de Britto, o pessoal do Poema/processo, da Arte Postal. Ficava entre a poesia mais tradicional e a poesia visual, e, a partir dos anos oitenta, oitenta e quatro, mais precisamente, comecei a produzir um tipo de poesia visual e a participar de algumas exposições de arte postal. Não sabia que ia ser artista, então muita coisa desse período eu perdi. Simplesmente não guardava. Recebia, por exemplo, algum registro pela participação de uma exposição de arte postal e só olhava aquilo, via, e imediatamente ia para o lixo ou perdia. Não tinha esse senso de arquivo, de guardar aqueles materiais. Hoje isso é uma coisa como uma espécie de buraco na minha produção, que eu fico, de alguma forma, tentando encontrar. Fiz até uma exposição recente, no Espaço Cultural, que chamei Limbo. Foi uma espécie de busca que fiz, no próprio ateliê, por resíduos de obras, obras não terminadas. Uma exposição só de sobras, ao contrário de ser uma exposição em que se faz uma edição daquilo que acredita ser mais potente, mais bem elaborado. Foi uma exposição feita com dezenas de "não-obras"

", com coisinhas de ateliê. Até tentei dar uma data, descobrir por que tinha feito (cada obra ou esboço de obra) e por isso esse nome "Limbo".

Durante os anos oitenta fui maturando um certo sentido para o trabalho, muito também como uma espécie de complemento da minha formação em Geologia. Fui me sentindo, à medida em que avançava na Geologia, de alguma forma, tolhido na liberdade, porque tinha essa obrigação de interpretar as formas da natureza. Não podia olhar para um fóssil, por exemplo, como se fosse uma escultura e ver no fóssil uma outra coisa. Isso é, digamos, proibido na interpretação científica, isso cabe aos artistas. Fui, paralelamente, como numa exsudação, produzindo essas pequenas obras e no final dos anos oitenta eu parti para obras maiores.

Teve um momento da pintura, mais ou menos em 1988 ou 89, bastante influenciado por eventos que eu tinha visitado, como as Bienais de São Paulo, que tinha grandes obras. Mas não me deixei levar, digamos, pelo espírito da Geração 80, não passei por aquele movimento, pelo gosto de pintar qualquer coisa, com total liberdade. Me contaminei um pouco com a onda dos materiais. Por exemplo, usar encáustica, cera derretida e parafina nas obras. Mas sempre tive essa contaminação de algo que já aconteceu. Nunca consegui ter o desprendimento ao produzir. Por exemplo, olhar para uma tela em branco, para as tintas e ficar ali, passar a tinta para ver o que vai virar e a partir daí..., isso para mim nunca funcionou. Tento até hoje e dá errado. Tenho que estar sempre mobilizado por alguma coisa que vai me empurrar, para apenas ter a pintura como

uma espécie de resultado daquilo que já existia previamente. Se ela é para ser inventada do nada, motivada pelas tintas, pelas cores, pelas formas, ali, naquele momento, isso não funciona para mim.

Talvez isso tenha muito a ver com a minha própria formação, com essa Paleontologia contínua que eu tenho. Ou seja, o passado está sempre ali, presente. Sempre fui um escavador da minha própria existência, da ação política dos meus pais, da vida dos antepassados, da família paterna ligada a cultura canavieira, à escravidão, por exemplo. É um legado muito forte e potente, que não dá para ser esquecido e que eu resolvi enfrentar, na vida e no trabalho artístico, assim como fazem até hoje os meus pais. Já o lado materno tem uma história completamente diferente. Mas existe um ponto de convergência, que é o interesse pela arte, especialmente pela literatura, que está presente nas duas famílias. Sempre convivi com escritores, filósofos. Minha mãe é artista, formada em Filosofia. Tive, por sorte, na minha formação, tanto um lado mais científico, meu pai tinha dado aula de Geologia e obviamente isso me influenciou, e por outro lado minha mãe é artista. Acho que esse “causo” todo e também ter crescido parte da minha infância num engenho de cana de açúcar em Areia, e a outra parte num ambiente urbano aqui em João Pessoa. Diria que se eu não tivesse virado artista ou, pelo menos, um cientista da história natural, alguma coisa que não fosse apenas empreendimento pessoal, teria sido um equívoco total. Porque as condições para pensar e escolher, tive totais, e tenho até hoje. Isso é, digamos, um privilégio que não posso desconsiderar. O tempo inteiro tenho que estar atento a isso.

Nos anos oitenta iniciei um processo de revisão, de retorno a esse passado familiar, originalmente, com a série Cartas de Areia, que é o meu trabalho mais tratado. É uma obra, um processo, que nunca acaba, feita sobre envelopes e cartas de família. Lá para trás, eu dizia que isso era uma iconografia modificada, alterada. Nas primeiras vezes que tive oportunidade de falar, em 1991, quando morava em São Paulo, dizia que estava desviando esse material todo da história convencional e estava propondo que aquilo não participasse da história. Era como se fosse arrancar da história para o campo das sensibilidades, para o campo sensorial e sensível da arte. Anos depois vi que isso era uma esparrela, que tinha caído também na história, já que o que a gente produz como artista também é documentado, e vira, de imediato, memorial a ser estudado, pelo próprio artista, quando dá voz a obra no formato de trabalho de pesquisa poético ou pelo historiador de arte, pelo crítico de arte, pelo professor Robson Xavier, por exemplo, que acabou de fazer artigos crítico-analíticos sobre Plasmatio. Então, a gente cai na história.

O ser humano tem essa necessidade. Muito mais que uma necessidade, é algo vital acompanhar como ela está em cada momento evolutivo. Não só documentar o que faz, mas usar o arquivo de documentação. É capaz de voltar milhares de anos, milhões de anos, no caso do paleontólogo, para analisar o passado e utilizá-lo numa perspectiva de futuro ou em perspectivas de futuros.

A série Cartas de Areia é uma espécie de fio condutor, é aquilo que mais revela a dependência que

tenho dessa espécie de revisão. Muitas vezes disse que, apesar do trabalho parecer, digamos, obscuro, dramático, fantasmal e triste, não sou uma pessoa assim, sempre fui muito alegre. Produzo sobre isso, muitas vezes mobilizando esse incômodo, essa ruína incômoda, mas é cantando, com alegria. Porque, antes de tudo, temos, através do trabalho artístico, essa capacidade de catarse que remexe a gente, e a gente joga para fora. Como não sou um cantor, eu cantarolo produzindo e fazendo esse expurgo e me mantendo vivo. Não diria que já fiz, concluí, essa tarefa e agora estou livre e solto, não é isso. Isso é contínuo, isso continua.

Estou lendo agora os trabalhos de uma bióloga americana, Donna Haraway, livros extremamente interessantes e complexos onde ela mistura campos. Ela é bióloga, mas tornou-se uma filósofa e feminista, tratando principalmente de corpos ou existências cyborgs. Mas, ela mistura muito o trabalho com games, com histórias punk, que são um universo muito distante da minha existência. São textos bem complexos de ler. Ela tem um conceito interessante, que é um conceito meio contrário ao que estão chamando de Antropoceno, que vem da geologia, e é o que teria um começo e provavelmente um fim, que seria a extinção da humanidade, da vida na Terra. Ela entra com um conceito de permanência, que o problema não se resolve, que as questões não se fecham. E aí clama para que os problemas fiquem em aberto, que tentemos conviver com as questões. Tem também um termo, que chama de simpoiesis, que é a "existência com", ou o "gerar com", em que dependemos totalmente de todos os seres e dos outros da nossa própria espécie.

Isso seria um antagonismo à autopoiesis, que é um conceito da biologia que estabelece que organismos têm capacidade de se autogerir. Ou seja, uma planta "sabe" que é aquela espécie e consegue se perpetuar. Obviamente, aberta à evolução, às modificações ambientais e genéticas. Mas uma bactéria, por exemplo, que não tem cérebro, sabe que é aquela bactéria e não se funde com outras espécies de bactérias e desaparece como espécie. Isso é autopoiese. Com a simpoiesis, ela incorpora essa questão da autopoiesis e defende que a existência é algo completamente compartilhado. E isso, obviamente, pode existir na arte. Eu diria que esse trabalho das Cartas de Areia foi motivado, como uma mola propulsora disso, foi uma autopoiesis. Ou seja, eu já tinha uma consciência de artista e, sozinho, me apropriei desse acervo de cartas e documentos familiares. Fiz ali uma catarse pessoal e ofereci isso ao espectador. Não ao participante, que não participou e até hoje não participa do processo das Cartas de Areia.

Depois, já no começo dos anos noventa, fiz várias outras obras que também têm como fonte o universo da cultura canavieira, a relação entre opressão e decadência, entre opressão e oprimido. São várias instalações com objetos, móveis de família e outras categorias de documentos. Mas todas elas ainda foram feitas nesse espírito do artista sozinho que maquina ali, mentalmente, a sua produção. Pode ter até a participação de alguém na construção da obra, mas a ideia e tudo que surge e motiva o que se cria, parte do artista e termina no artista, porque é ele que decide que está pronto e que aquilo vai para o mundo da arte, para exposições, que se manifeste no

mundo.

Até chegar em Plasmatio, atravesso, digamos, os anos noventa, que cada vez mais têm sido chamados da década da memória, do auto memorialismo, algo mais ou menos no espírito de Leonilson. Toda uma geração contando pequenas histórias pessoais, usando pequenos objetos, desenhos minúsculos. Isso tomou conta de boa parte da produção do mundo e aqui no Brasil foi bem significativa. Já é uma geração pós-ditadura militar, que se tornou artista no final dos anos oitenta e começo dos anos noventa, e o assunto da própria existência passou a ser bem importante nessa geração.

Mais uma vez atravessei uma geração sem achar o meu lugar. Fui comparado, inclusive, com Leonilson, aproximado em exposições. Obras de Cartas de Areia foram expostas lado a lado com desenhos de Leonilson, porque as pessoas viam desenhos pequenos, uma coisa que parece que está contando uma história e tem uma narrativa. Parecem contos. Isso é algo do espírito de Leonilson. Eu cheguei a dizer, inclusive para curadores, que não via assim, que não era uma autobiografia e sim uma espécie de sociologia de um formato de produção econômica, de exploração, de trabalhos alheios e vidas alheias. Mas, enfim, isso passou pelos anos noventa desse modo.

No final, já era bem conhecido como artista da memória. Toda exposição que lidava com esse assunto, eu terminava participando. Só deixava de participar, obviamente, porque era daqui e já estava morando aqui no-

vamente, e isso durante muito tempo foi um grande empecilho, eu morava em Recife ou em João Pessoa. Ou era esquecido, não estava do lado quando estavam programando as exposições, ou depois era retirado da lista por causa do preço do transporte das obras. Até hoje passo por isso, mas diminuiu bastante.

Os anos noventa serviram, pelo menos, para que tomasse consciência do que era minha relação com o passado, com a memória e o esquecimento. Chegou um momento em que resolvi que esse era mesmo o assunto do trabalho. Pensei: vou ter que refazer uma investigação para responder, inclusive, com mais substância sobre isso.

Perguntavam muito o conceito de memória, durante palestras ou mesas redondas, por exemplo. Caí em campo, fui pesquisar sobre isso. Ganhei uma bolsa de uma fundação americana, chamada Fundação Vitae, para fazer exatamente esse exercício de investigar essa relação entre memória e esquecimento. Esse projeto, chamei de Obliteratio. Conteí com um ano para escrever textos e visitar lugares, primeiro mentalmente, para fazer desenhos que chamei de topologias aleatórias. Isso foi, antes de tudo, um processo muito revelador para mim, porque trabalhei, ao mesmo tempo, desenhos de memória de lugares da minha infância, e textos. Consegui escrever os textos com muita facilidade, mas travei nos desenhos. Primeiro porque o desenho precisa de uma técnica. Para desenhar o portão da casa de uma tia da cidade de Areia, precisava ter algum tipo de habilidade ou escolher alguma técnica de desenho que me permitisse fazê-lo. Isso já era,

por si só, completamente diferente da articulação das palavras em “o portão da casa da minha tia”.

As linguagens oral e escrita têm capacidades incomensuravelmente maiores do que aquelas que são oferecidas para produção de obras de artes visuais. Nas esculturas, desenhos e gravuras nós temos mais limitações do que essa linguagem que inventamos, que é a linguagem oral, ou escrita. Essa consegue dar conta do mundo todo numa frase só. Isso ficou muito claro para mim. Terminado esse processo, fiz um relatório e fiquei com uma bibliografia, um pensamento muito mais claro. Não diria elaborado, ou organizado, mas, pelo menos, com novos incômodos para enfrentar a questão. Vinha há algum tempo exercitando a necessidade de fazer um trabalho que fosse não apenas de uma catarse pessoal, que fizesse ali sozinho, mas que tivesse efetivamente um contato com outras pessoas, que fosse feito ‘com pessoas’.

Vou chamar de novo Donna Haraway, queria uma coisa em estilo simpoético, em simpoiesis e não em autopoiesis. Ou em poiesis, que é como a gente usa mais tradicionalmente na arte. E isso chegou com um convite para participar da Bienal de São Paulo, onde tive a total liberdade de fazer a proposta que quisesse e tempo para fazer a pesquisa e a produção da obra. As peças começaram a se encaixar e, então essa obra vai ser não mais a relação entre memória e esquecimento, mas vai tomar como ponto de partida a saudade...Que é, mais uma vez, na literatura, um prato cheio, uma maravilha, mas, para as artes visuais, é um problema. Como tratar disso?

Ou a gente faz um trabalho que recai numa narrativa que é de outra linguagem, vai buscar, por exemplo, do cinema, ou da própria literatura, ou de uma contação de história a partir de imagens para materializar a sua saudade...Ou a gente corre o risco de não dar conta desse sentido, desse sentimento. Então, eu fiz uma espécie de roteiro. O roteiro partia de um estudo, levantamento bibliográfico. Nesse sentido, o lado paleontólogo ajuda muito, por ter aprendido a fazer uma articulação mental para pesquisa, digamos, um cladograma. Preciso atacar esse problema, buscar esse tipo de fonte, revisar isso, vou confrontar com aquilo, vou usar tal método, vou organizar o método de pensamento para não ficar perdido.

A paleontologia me ajuda muito na arte, nesse sentido. Só tenho que me afastar dela quando preciso dar vazão ao louco interno, para liberar toda essa energia pulsante que a gente precisa ter para que o trabalho crie, digamos, uma alma além das matérias. Fui ler os escritores portugueses, os especialistas em saudade. Caí no sebastianismo, fui estudar sobre o sebastianismo. Li várias obras literárias que são contaminadas com essa sensação. Aos poucos fui entendendo como podia atacar essa ideia de uma obra sobre a saudade e fazendo uma espécie de dicionário de tipologias da saudade...Quais são essas? A saudade de alguém que você ama e não está mais ali ou não lhe quer, a saudade de alguém que morreu, a saudade de alguém que viajou. Então, existem vários condicionantes para isso. Diante dessa lista eu terminei chegando na saudade daquele que aparentemente está morto. Ou seja, uma espera que a gente tem, mas que não se concretiza. É a saudade do desaparecido. É um dos

sentimentos mais brutais que o ser humano pode ter, porque morrer e enterrar o seu morto, de alguma forma, a natureza está preparada para isso. E fecha-se um ciclo, principalmente na nossa sociedade ocidental, católica ou, enfim, motivada pela presença da existência no corpo. Quando a gente entrega esse corpo, é como se fechasse todo o ciclo, encerrasse o problema. E quando você não tem o corpo, fica na expectativa de que aquela pessoa que você ama volte, bata na porta da casa...essa sensação extremamente incômoda. Deve ser semelhante à sensação de quem tem alguém sequestrado. Enfim, escolhido esse assunto, obviamente, como sou filho de preso político, isso era um assunto próximo, desde a minha infância. Foi isso que definiu o trabalho de Plasmatio.

Vem a segunda etapa que foi como fazer a engenharia dessa obra. Procurei primeiro nas referências da própria arte, internacional e nacional. Os artistas que produziram na ditadura militar, como Antonio Dias, Artur Barrio, Cildo Meireles, Antonio Manuel, Anna Maria Maiolino e tantos outros. Enfim, só para citar alguns. Montei no meu ateliê, uma espécie de organograma das obras desses artistas. E disse: não posso repetir esse formato. Obviamente, eu também tinha vivido a ditadura militar enquanto criança e adolescente. Mas, eu estava fazendo uma citação, já estava fora da ditadura militar. E por conta disso eu senti a necessidade de reativar esse sentimento.

O que fiz? Montei a estratégia. Antes de tudo, precisava de coisas físicas, não estava imaginando uma obra conceitual. Nessa coisa física, me lembrei de obras

que já fazia, que eram manchas à maneira de Rorschach, teste psicanalítico feito com manchas simétricas. Fui estudar mais Rorschach, para usar na obra, que não tinha esse nome ainda, Plasmatio. Terminei descobrindo que o Hermann Rorschach, psicanalista suíço, tinha visto gravuras, impressões simétricas de um espírito do século 19. Achei uma matéria muito interessante para o trabalho. Me lembrei do sudário de Cristo, que também é uma mancha de dobradura, para mim, e fiz essa cadeia. Vou fazer sudários dos desaparecidos.

Usar que materiais? Elaborei uma espécie de manifesto, um memorial, que enviei para certas organizações, como a Anistia Internacional, o grupo Tortura Nunca Mais, e para alguns parentes, amigos e companheiros de desaparecidos políticos, pedindo ajuda. O que queria eram materiais originais desses desaparecidos, ou que tivessem tido contato com a sensação de perda. Materiais, obviamente como vocês sabem, difíceis de encontrar. Muita gente queimou essas coisas, ou simplesmente não queria de jeito nenhum entregar aquilo para um artista. Vários me perguntaram se ia ser uma homenagem aos desaparecidos, se ia estar lá na sala a lista de desaparecidos. Eu dizia que não, que o que queria fazer era um espaço de emanção dessa sensação. E, antes de tudo, deixar de ser algo do íntimo de cada um que perdeu e que tem aquela sensação, ou minha, que estava ali me apropriando de alguma forma, pedindo compartilhamento dessas sensações...e da própria sociedade como um todo. Então, queria na realidade um espaço de reverberação sensorial que não tomasse partido. "Ah! Eu estou fazendo o bem contra o mal". Queria deixar que isso

tudo surgisse naturalmente. Mesmo porque, a partir das entrevistas com várias pessoas que haviam sido torturadas, e haviam sido presos políticos, percebia inclusive a complexidade que envolvia isso tudo, complexidade inclusive psicanalítica.

Quando se confunde o bem e o mal, a dor como o prazer, quando essas coisas se invertem...

Não tinha condições nem de dar conta disso tudo no trabalho. Então foquei muito em levar para dentro da instalação, antes de tudo, essa sensação fantasmal, que por acaso é o nome da série e que estou produzindo agora, e plasmar, dar forma de fantasma, a partir desses documentos originais...a essa sensação. Era como se de alguma maneira o Plasmatio fosse um lugar também de passagem. Eles não estão aqui, seus restos mortais. Mas, algo deles está aqui, dentro desse espaço.

A instalação é escura. Na bienal, desenhei a sala, que tinha um corredor longo para chegar lá dentro. Quando se chegava, tudo ficava silencioso porque o ruído da Bienal ficava para trás. Foi uma coisa que eu pensei muito. A instalação também tinha um cheiro. Eu encomendei uma essência para a obra, que passei no piso da sala da Bienal. Depois, em outras versões, em outros lugares já não teve isso. Mas, ficou um pouco nos próprios objetos. Quando as pessoas chegavam, havia um cheiro que lembrava o cheiro de velório, aquelas flores e coisas que são utilizadas durante um velório.

Você entrava num corredor e caía numa situação

com a qual algumas pessoas não tinham contato nenhumou negavam, como agora está na moda negar. Ali dentro, muita gente se sentiu...vou usar termos, inclusive, que usaram e me disseram: agredido, por exemplo. Uma mulher colocou numa gaveta dos móveis da instalação um bilhete, que eu só achei aqui, depois que a obra voltou. Quando fomos tirar as gavetas para embalar e guardar melhor, estava lá esse papel. Ela me disse que quando entrou na sala, foi como se tivesse levado um murro no estômago, porque achava que aquela história não existia, que era invenção e que não tinha nada a ver com ela. E estava ali, lendo pedaços daqueles papéis, manuscritos, datilografados, originais. Com todo o aparato que eu montei para a instalação, para essa captura sensorial, a história dos desaparecidos deixou de ser uma ficção e passou a ser uma realidade para aquela pessoa. Ela sentiu que estava alheia à história, que não estava fazendo nada. E até hoje tenho este pequeno documento.

As reações foram as mais diversas possíveis. Por exemplo, uma jovem que entrou, no dia da abertura da Bienal, tentou abrir todas as gavetas dos móveis e ela não conseguia, porque tínhamos travado. Tentava balançar os painéis com as manchas de Rorschach, subir nas coisas. Maria Botelho, que era minha assistente na época e me ajudava a montar e é arquiteta, ficou revoltada com essa moça, chamando aos gritos lá para fora. Houve quase uma briga e ela disse "Mas eu não gostei dessa obra". Estava revoltada com o trabalho e Maria perguntou o porquê e ela respondeu "Porque não é interativa". Ou seja, não é coisa para mexer. Lembro de Maria dizendo "Realmente, não é parque de diversões". Porque a interatividade, em 2002,

estava no auge. Então, se as obras não eram para balançar, mexer ou pular dentro, muita gente não queria nem prestar atenção. Passava batido o que era parado. Isso ficou no meu registro. Poxa, eu tentei tanto levar as pessoas para uma experiência com a obra e ainda tem gente que não sente nada porque precisa que tenha um balanço, um escorrego ou algo para se divertir. Por acaso, tinha uma obra assim bem na frente, era uma instalação de Ricardo Basbaum. Era um “campo de futebol”, então tinha bola para chutar numas coisas de metal que faziam barulho. Tinha fila de gente para chutar essas bolas, e meu trabalho era o contrário. Inclusive, me desentendi um pouco por causa disso, já que o ruído era muito grande na frente da minha obra, que era muito silenciosa.

Então, o Plasmatio deu esse salto na minha produção poética, porque envolveu outras pessoas e não foi só um trabalho apenas de dentro do ateliê. Saiu completamente e foi mostrado. Eu dependi de várias pessoas. Teve um aspecto que foi uma expectativa minha muito ousada, que eu queria fazer as gravuras simétricas na casa das pessoas. Imaginei pegar esses papéis, chamar a família que tem um parente desaparecido, e fazer uma catarse coletiva, junto. Isso não foi possível, não consegui fazer. Nenhuma das gravuras foi feita na hora que eu estava recebendo esses papéis. Porque, nem eu conseguia...era um impacto muito grande, as pessoas, muitas vezes, estavam chorando. Então, não dava para fazer isso. As reações das pessoas, quando eu buscava esses materiais, eram completamente diferentes. Teve gente que me botou para fora de casa quase aos gritos, outros duvidaram da minha capacidade de abordar o tema

e outros se envolveram completamente, passaram a participar da obra, fazer uma cadeia para buscar gente. Um me cedeu a garagem da casa e ficava atraindo as pessoas que não queriam ir e eu encontrava de repente para pedir esses materiais. Gente que me negou na hora, disse que era um absurdo e que não ia fazer isso de jeito nenhum. Mas, que depois me mandou pelo correio, os materiais. As pessoas também precisavam de um tempo, nunca tinham falado sobre isso. Não existiam as comissões da verdade, foi antes disso. Estava tudo muito travado, muito secreto.

Com uma jovem, que tinha minha idade, que eu encontrei no Rio de Janeiro, foi uma cena de filme. Ela me contactou, acho que por telefone... não me lembro exatamente como, através de alguém. Ela marcou um roteiro, marcou um ponto para encontrar, às tantas horas, no centro do Rio de Janeiro. Eu fui. Quando cheguei lá, encontrei uma pessoa que não era ela, que disse para ir para o bar tal. Fui para o bar, sentei-me na mesa com alguém, tomei uma cerveja, ele conversou comigo sobre um assunto que não tinha nada a ver. Ele disse para eu atravessar a rua e ir não sei para onde. Saí fazendo uma coisa de filme até encontrar essa moça. Quando encontrei, ela tirou da bolsa uma fotografia, me entregou e foi embora. Quase caí duro quando recebi a fotografia, era a coisa mais grotesca que eu já tinha visto na minha vida. Foi todo o contato que eu tive com ela, uma pessoa completamente cheia de paranoias por causa do que tinha passado na vida. Não ela, mas o pai... e ela carregava tudo aquilo como um filme de terror. Passei por todas essas situações para fazer uma obra, que para mim também era muito difícil, porque tinha

que enfrentar meus próprios fantasmas da ditadura. Mas, ela, Plasmatio, foi um ponto de torção. E o que isso tem a ver com o que vem depois, inclusive, com o que estou fazendo agora? Apesar dessa cadeia toda de pessoas... Eu participei até do enterro do primeiro desaparecido político, levei nas mãos, com a pessoa, os restos mortais identificados por DNA. Tive um envolvimento muito potente, viajei por vários estados para produzir Plasmatio. Mas, eu diria que tudo isso que chamei de engenharia da obra, fui eu quem estabeleci. Propus isso. Cheguei com essas manchas simétricas, com os móveis, com o que era a obra. Eu não permiti que as pessoas criassem junto comigo. Não foi nesse sentido um trabalho em espírito de simpoiesis. Ainda teve a demanda do artista para as pessoas.

Depois, nas obras que vieram a seguir, fui tentando completar essa forma de produção, permitindo, por exemplo, a curadores que trabalhassem mais junto, que interferissem. Por exemplo, Marcelo Campos, do Rio de Janeiro, deve ter sido o primeiro a trabalhar comigo, não apenas me fazendo sugestões sobre a própria obra, mas trabalhando junto mesmo. Esculpindo junto partes de Faustus, que é uma grande instalação, realizada no Palácio da Aclamação, em Salvador, quando eu cansava de fazer a escultura, que era de gesso e enorme. Mas, se eu não fizesse, não tinha aquela forma. Marcelo ficava fazendo. Ele, curador, também fazia escultura. Também ajudava nos desenhos da anatomia, que era um esqueleto humano. Seu companheiro, que era arquiteto, também ajudava, fazia a transposição das escalas e ajudava em tudo. Os contratados para trabalhar, que eram gesseiros...

gesseiros de instalar gesso em forro, também (ajudavam). Inclusive, nos meses em que eu não estava em Salvador, eles ficavam por conta própria, olhando em livros de anatomia humana e produzindo sozinhos. Precisei passar por vários ciclos para ir me desarmando desse sentido de que a criação é algo completamente autoral, autônoma e autopoietica.

Hoje, tenho isso não apenas como um pressuposto em trabalhos de curadoria, ou no próprio trabalho de ateliê como artista, mas como um enfrentamento mais claro para mim. Portanto, mais dificultoso, porque as soluções eu não tenho. Agora, durante a pandemia, eu estava escrevendo um livro sobre a relação do meu trabalho com botânica. Desde o começo, com uso de plantas ou com relação às plantas. Não só as obras feitas com raízes e troncos, mas a própria relação com a botânica como ciência. E agora a gente tem uma nova botânica, que está na moda no mundo, inclusive entre artistas, que é a botânica que compreende as plantas como seres sencientes. Isso é uma coisa completamente revolucionária, que está super na moda. Resolvi escrever isso, e é uma narrativa de artista, bem barroca. Durante a produção desse texto, que vai ser um livro, eu fui fazer, de novo, um léxico. Vou citar várias experiências de arte participativa, de estética relacional, de escultura social, de arte útil...que inclusive eu usei no trabalho da Usina de Arte para criar aquela entidade e estabelecer ali uma categoria de relação entre artistas e comunidade. Fui fazer esse pequeno léxico e ele terminou evoluindo para uma coisa que virou uma espécie de manual, um breviário para trabalhos de artistas no campo ou na zona rural.

É uma espécie de jogo. São vários verbetes com imagens embaralhadas, tem coisas da agricultura, tradicional e recente, de plantation, do agronegócio, de assentamentos e de coisas da arte. Tudo misturado, como se fosse um lugar só, um manual só. Não estou propondo um uso desse manual, mas um embaralhamento de conceitos. Inclusive, propondo que alguns sejam abandonados, reinventados, remanejados, fundidos e esquecidos. Depois, vou precisar de uma leitura crítica disso, uma revisão. Alguns conceitos são bem difíceis de resumir em formato de verbete.

Atravessando o Plasmatio, fiquei um pouco mais habilitado para fazer esse tipo de trabalho, in situ, ou em formato de site specific, num lugar, com as pessoas do lugar, em situações específicas, alheias a minha própria vida. Como, por exemplo, ir para os Estados Unidos trabalhar as memórias de Andy Warhol. Nunca passou pela minha cabeça que eu teria alguma relação com Andy Warhol. Tinha uma visão completamente preconceituosa...só que era um artista pop. Graças a curadora do museu Andy Warhol que viu uma ligação entre meu trabalho e o dele, terminei lá, dentro de um museu trabalhando com papéis originais de um artista americano que, a princípio, eu achava que não tinha nada a ver comigo. Mas, foi por conta dessa capacidade que eu fui elaborando como tornar-me poroso às possibilidades e aos lugares.

É bom que diga que estou sempre, ainda, munido dessa ideia que preciso ir ali, fazer de alguma forma essa revisão, essa coisa que é uma escavação. Então, nunca me deixo levar pelo lado encantador dos materiais, ou do

uso. "Ah, tenho aqui uns oitocentos martelos disponíveis, vou fazer uma escultura de martelos", isso, não consigo. Se os martelos não tiverem algo que está ligado a uma cadeia anterior, simplesmente não uso esse material. Então seria incrível chegar no museu Andy Warhol e ter disponível tudo aquilo que estava lá para produzir obras. Mas, eu fiquei procurando uma coisa que era preciso encontrar no trabalho dele, e foi exatamente a tortura, o racismo, da sociedade americana branca e opressora que foi para esse campo que eu fui. Todas as obras que fiz com as obras dele tem essa relação. São cadeiras elétricas, são coisas sobre forçados, sobre desastres, esse lado de Andy Warhol tão forte e tão potente, muitas vezes não é visto pelo mundo. E, obviamente, as manchas de Rorschach, já que ele tem séries e séries de trabalhos usando esse mesmo princípio.

Isso vai seguindo e o trabalho vai tomando inúmeros ramos. Por isso eu digo que hoje eu estou no meio de um emaranhado, porque sou essa classe de artista, que não aprende a fazer obra de um jeito e vai fazendo. Quando aprendo, pulo logo para outro campo. Prefiro o risco, do que uma fórmula. Acho incrível artistas que aprendem fórmulas, um jeito de pintar, e vão insistindo naquilo, aprimorando ao longo da vida e se tornam mestres naquilo. Tenho agonia, se vou aprendendo um tipo de desenho ou pintura, já não quero mais, porque o que realmente me motiva é andar no fio da navalha, sempre arriscar, sempre estar o tempo todo começando. De vez em quando eu tenho essa coisa de olhar para toda produção e dizer "Estava tudo errado, tudo equivocado, não valeu nada, minha existência não vale nada, o traba-

lho artístico é menos potente do que outras ações que a gente pode fazer, como dar aula...nem sei se é mais". E, de repente, reviso tudo. Agora, com a pandemia, isso veio de uma forma estrondosa.

Com o conhecimento de enfrentamentos que tenho, mais recentes, e essa busca para encontrar uma solução de partilhas...Como fazer obras realmente compartilhadas?

Não apenas ir para Usina de Santa Terezinha, na zona sul canavieira de Pernambuco, e fazer proposições de obras, convidar artistas, fazer algum tipo de trabalho com professores locais... Mas, simplesmente, fazer com. Como é que se opera realmente essa simpoiesis? Ela ainda é uma utopia, não sabemos como fazer isso. Acho que não compartilhamos pensamento ainda. Então, como a gente não compartilha pensamento, o pensamento todo original e maturado é nosso. Ele é feito por captura de tudo que está no nosso entorno, da nossa formação, mas ele é, antes de tudo, nosso. Então, a gente faz proposições aos outros, a gente convida, a gente chama, a gente tenta se aproximar, mas a partir de algo que a gente já pensou. Por conta dessa nossa natureza... que não compartilha pensamento, ainda não fazemos a criação artística sincrônica, em simbiose com outros organismos, com outras pessoas. Esse tem sido um grande embate da ciência, da filosofia, da antropologia, e, também, da arte, que sempre trabalhou do ser humano para o ser humano. Todo o resto, a natureza, ou simplesmente a paisagem...os materiais todos vêm da natureza, mas estão lá. A gente produz a obra para gente, a obra artística. E agora a própria antro-

pologia está em crise, quer decretar a sua extinção e fazer uma outra antropologia não antropocêntrica. O homem vai ter que virar outra coisa. Uma antropologia de multiespécies, as vozes de todos os organismos. Agora, onde está, de novo, a utopia?

Quem dá a voz a um fungo é o ser humano, nesse formato que a gente conhece: fazendo artigo, escrevendo livro, fazendo exposição de arte sobre fungo. Vivemos isso, já que aparentemente é a nossa espécie que tem essa habilidade de controlar o todo, inclusive já para outros planetas. São questões, que segundo Donna Haraway não devem ser tratadas como se fossem chegar a um fim. "Ah! Isso aqui é isso. O problema do antropoceno é o ser humano destruindo a natureza". Ela não propõe isso, propõe uma visão multiespécies, de um todo que não se fecha e não termina. Mesmo que esse fim seja nossa extinção, ele é um fim disso que a gente acha que é nossa existência, não de um todo.

Para a série atual, fiz uma espécie de preparação para entrar na pandemia. Estava tentando até saber qual foi exatamente o dia em que tomei consciência da pandemia. Sabia que ia passar meses, anos eu não imaginei, mas pelo menos vários meses isolado, ou enfrentando uma coisa extremamente grave para a humanidade como um todo. Acho que esse dia foi um dia de sábado de carnaval. Já não fui ao Cafuçu, que é um bloco de carnaval que adoro, por conta da pandemia. Já não fui às Muriçocas. Mas, no sábado de carnaval, vários amigos ficaram me chamando e terminei indo a um bloco pequeno. Fiquei com medo e o tempo todo na periferia das coisas. Estava olhando para

as pessoas e vendo o vírus. Mas, quando falava para qualquer amigo, diziam que eu estava louco. Antes da decretação oficial da pandemia pela OMS, já estava todo preparado. Tinha comprado os materiais necessários para atravessar o tempo em casa, tinha preparado os meus pais, tinha saído do ateliê e me organizado na casa deles, já tinha avisado a todo mundo, aos parentes, que não íamos nos ver durante meses. Ninguém acreditava, eu falava "Gente! Isso é uma pandemia, acontece de cem em cem anos e é assim, é assim que funciona". Fiz uma tese de doutorado sobre predação. Ou seja, organismos que invadem outros e precisam da vida desses outros, até um certo momento, e que isso se recicla em ciclos. Sabia o que estava vendo. Foi rápido para mim.

No dia sete de março do ano passado, já estava completamente pandêmico, isolado e tinha começado a produzir. Agora, o que eu planejei na minha cabeça foi: primeiro eu vou escrever durante esses meses, vou fazer desenhos, vou fazer Cartas de Areia. Mas tinha trazido também lona, tela enrolada, tintas, pigmentos, uns objetos que eu joguei dentro do carro, umas coisas que já estavam na casa dos meus pais. Montei um espaço onde ainda estou, que era um quarto de hóspedes e virou meu escritório. Um anexo do ateliê da minha mãe virou meu ateliê provisório, de pandemia. Ou seja, eu não estou trabalhando no ateliê, que continua lá, do mesmo jeito.

O que aconteceu foi algo que me surpreendeu muito, que foi uma energia de trabalho que eu achava que não ia ter. Pensava que ia ficar meio duro, limitado na produção. Foi o contrário. Fiz uma primeira obra, como se

fosse uma bandeira, um estandarte para entrar na pandemia, que era como um cânion escuro. Achava que não ia escapar disso. Talvez a intensidade da pandemia tenha sido o meu maior erro. Pensei que em julho do ano passado íamos ter uma catástrofe fatal. Principalmente no Brasil, por motivos óbvios. Terminou sendo uma coisa mais longa, com um pico menos acentuado de mortes. Avisei isso aos amigos, aos alunos em sala de aula, que também não entenderam nada na nossa última aula. Vim para casa e comecei essa série.

A primeira obra que fiz é uma espécie de anúncio do que estava vindo, onde estava me entregando. Retomei várias coisas dos anos oitenta. Aquele momento da pintura, já que não estava produzindo para ninguém. Primeiro era de novo sozinho, e depois não tinha essa sensação de que são obras para uma exposição. Não tinha nada disso. São obras para nada, para produzir e depois morrer. Uma espécie de epitáfio, um auto epitáfio. Pode parecer dramático isso, mas é meu jeito de ver a vida e de sentir as coisas. Então, eu fui produzindo com essa entrega. Vou produzindo e jogando as telas para o lado. Ficou tudo sujo, está até hoje bastante sujo de trabalho, e foi muito nesse espírito de energia.

Ou seja, cada pintura é como se fosse um resíduo de uma performance feita sozinho, muito rápido, que não tem reparos posteriores para virar uma pintura, sem "Ah! Vou botar mais uma coisa aqui desse lado porque está desequilibrado". São todos resultados dessa ação, são quase cinquenta pinturas, atualmente, e várias outras obras em papel. Eu chamei de Phantasmagoria. É um tí-

tulo de trabalho, pode ser que depois eu mude. Eu comecei a publicar isso nas redes sociais, uma maneira de estar em contato com outros, principalmente com outros artistas. Eu estava falando por telefone, por Whatsapp, com vários colegas que estavam bloqueados, haviam passado dois meses de isolamento e não tinham produzido nada. Eu dizia: "Pois eu estou produzindo tanto, por que você não tenta assim?". Era uma forma também de estar ali em contato, mobilizando alguns amigos, e eu sei que influenciei vários...Partiram para produção, porque viram que eu estava meio que manifestado, produzindo todo dia.

Eu não consegui levar essa energia durante o ano inteiro, houve momentos de extremo cansaço, em que eu não consegui fazer nada além de assistir o canal de propagandas da TV, mas não sei nem o nome da tv por assinatura que tem aqui. Ou seja, ligar a TV e nem mudar o canal, ficar ali horas, e só perceber depois. Tem esses momentos de estresse do dia a dia, como comprar uma coisa. O esquema que montei, para quase todo mundo, era um esquema de histeria. Estou aqui sem nenhum contato com um ser humano desde o dia quinze de março. Nunca fui a uma farmácia, nunca fui ao supermercado, nunca entrou ninguém aqui. Estou aqui com meus pais desde então. É muito difícil manter isso, eu fico dependendo de todo tipo de gente para fazer alguma coisa por mim, gente que entregue algo, que deixe algo aqui na frente de casa. Isso é difícil. Por sorte, tenho esse luxo de poder fazer isso, que tanta gente não tem e fica em contato direto, se expõe e morre. Mas, eu estou com esse luxo até agora, e, também, o de sustentar os funcionários do ateliê, ajudá-los a manter o isolamento, que é um exercício difi-

cílimo. De alguma forma, cuidar dos problemas que vão aparecendo, sem encontrá-los pessoalmente. Eu sempre fui de fazer reuniões e encontros, quase semanais, sempre muito próximo, de ir junto e resolver alguma coisa com eles, que são também grande parte da minha motivação de trabalhar como artista, os próprios funcionários do ateliê. Chego a desconfiar, inclusive, que é tudo só por eles, em determinados momentos.

Bem, então essa série, Phantasmagoria, continua. Dei uma parada em dezembro e janeiro, quase não consegui fazer nada. Fui escrever para encher o tempo e botar para fora outras coisas, e retomei recentemente. De novo, estou fazendo. São pinturas grandes, então elas dão trabalho, porque eu monto, por exemplo, um painel, e não consigo tirar do lugar. Fico puxando devagar, passo a passo, para poder fazer, já que eu não tenho força para fazer tudo só. Meu pai tem oitenta e sete anos e de vez em quando me ajuda. Vai arrastando uma coisa devagar ali, me ajuda a esticar uma tela. Enfim, nem sempre é fácil manter a produção. Às vezes acaba o material, eu tenho que comprar e esperar. Aí chega no jardim da casa e eu não vou pegar, fica ali quinze dias até eu ter contato com isso.

Mas enfim, estou seguindo. A Phantasmagoria tem esse caráter mais despojado, meio bruto. Assim como são as Cartas de Areia, mas, nas Cartas de Areia eu tenho espaços minúsculos. Nessas pinturas posso me jogar de corpo inteiro. Tem essa coisa de sair todo sujo, e fico extremamente cansado. Talvez tenha sido uma solução para mim, muito vital, porque, em certos momentos, não

aguento produzir nada, estou para nada. Aí faço uma pintura dessa e no dia seguinte acordo mais entusiasmado. Como eu tornei público quase tudo que estava fazendo, os processos, as obras concluídas, comecei a receber convites para exposições. Primeiro, virtuais. Só participei de uma, com uma das obras, no Instituto Pretos Novos, no Rio de Janeiro, com imagens que eu enviei. As outras eu neguei, inclusive eram feiras de arte visuais. Eu não vi sentido, como eu ia extrair daqui um pedaço disso? Eu não sei ainda nem o que é exatamente. Estou mergulhado, não encaro como obra finalizada. Não fiz essa leitura. Rolou, pronto. Para mandar a uma feira internacional de arte virtual, eu teria que mandar uma foto e eles iam criar uma sala virtual 3D, fora daqui, para as pessoas caminharem virtualmente por dentro.

Fui negando até que, em meados do segundo semestre, apareceu um convite diferente, feito por Marcos Amaro, que criou a Fábrica de Artes Marcos Amaro, em Itu, no interior de São Paulo. Está montando uma super coleção de arte lá. Inclusive, uma exposição da Tarsila do Amaral, com muitas obras, que ele comprou, estão todas lá. Está fechado, por enquanto. Mas é um espaço enorme. Eu já conhecia, já tinha ido visitar. E o que ele ofereceu foi o seguinte: "Rufino, quando você quiser, se você quiser, a gente faz uma exposição de toda essa sua série, lá na Fábrica de Artes Marcos Amaro. Vou te mandar várias fotos e você já escolhe o lugar". Eu aceitei e no espaço imenso, pode ser uma grande exposição. A princípio ficou marcado para setembro deste ano, mas não vai acontecer. Provavelmente vamos jogar para o ano que vem. Não tem curador, vou decidir tudo como vai ser. Vou convidar

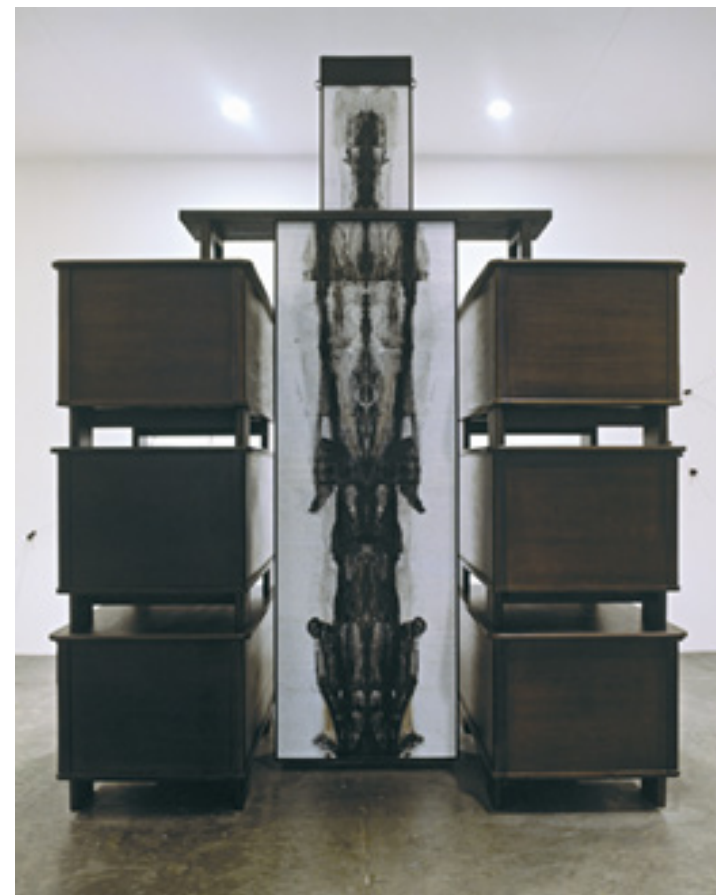
alguém, com Marcos, para escrever um texto para um provável livro da exposição.

Talvez tenha sido esse motivo que me deu uma travada. Depois disso, fiquei assim "Opa! Mudou a configuração". Porque, agora, eu tenho um sentido outro, de que vai virar uma exposição, vai ser analisado. Vou ter que olhar para essas obras como obras finalizadas, vou ter que ter uma leitura. São trabalhos muito despojados, muitas vezes são difíceis de entender diante de tudo que faço. Parecem muito com as Cartas de Areia, mas como só uma parte é conhecida, é possível que muita gente estranhe, ache diferente, que "não parece Rufino". Dei até uma entrevista para o canal Arte 1 sobre essa série, em que me auto gravei. Falo nessa entrevista que percebo cada pintura dessa como um resultado de uma ação, de uma experiência de vida, não só daquele momento. Elas são sudários para mim, não são pinturas em tela crua com pigmentos, apenas. São sempre esse resíduo de alguma coisa. Várias dessas pinturas têm objetos, esses no meu entorno. Cordas velhas, caixas, máquinas de escrever, baldes, pedaços de pau..., são trabalhos bem sujos, mas que trazem alguns assuntos, algumas motivações, que são comuns ao meu trabalho.

Por exemplo, a questão da tortura, do enfrentamento da existência, ou seja, de desexistir. A morte está presente em praticamente todos. Continuei agora, retomei e esqueci mais ou menos, que isso pode ter essa exposição. Inclusive, depois da Fábrica Marcos Amaro, é possível que vá para outro espaço, na Suíça. É preciso não trabalhar em prol desses eventos, porque se fizer isso, não

consigo continuar. Isso é um outro grande problema para mim, tenho que ajustar a produção, o jeito que estou trabalhando, a um determinado evento. Isso me desmorona. Eu consigo ajustar ao pensamento da curadoria, ao pensamento de quem está trabalhando comigo. O marceneiro que diz, por exemplo: "Rufino, assim não é possível, vamos fazer desse jeito". Eu aceito. Mas, se tem que ter uma limitação, por exemplo: "Só vão ser dez obras, o pé direito é baixo, faça menor". Isso acaba comigo. Não tenho essa habilidade de fazer esse modo de ajuste, principalmente nesse tipo de obra, que é como se fosse coordenada por uma força ou entidade..., que me empurra em cima do trabalho. Não que sejam obras psicografadas, pois não sou espírita, nem sou, sequer, religioso. Mas a motivação, essa energia que vem, carregada de todas essas vivências, essas experiências, me empurra sobre meu trabalho dessa maneira. Isso é produto dessa classe de artista que faz essa operação contaminada com memórias e esquecimentos, com essas reminiscências todas, com tudo isso que motiva o trabalho. Ao contrário de outros, que aprendem uma técnica e aprimoram, ou que fazem um estudo de cor ao longo de toda a vida, que também são essenciais para os outros e vão se amalgamar nessa operação coletiva, que é a própria arte.

Figura 1 – José Rufino, Elemento central da instalação Plasmatio, em sua primeira montagem na XXV Bienal Internacional de São Paulo, monotipias à maneira de Roscharch sobre documentos e móveis, 2002.



Fonte: Domingues, 2002.

Plasmatio é um termo em latim que uso muito, é como se fosse uma taxonomia científica...minha parte paleontóloga. Várias das obras mais complexas, ao longo de toda a minha produção, tem o nome em latim. Eu planejei isso lá nos anos oitenta, dar nome a essas obras como se fossem todas ligadas a uma taxonomia de corpo e da existência. Então, é chorar, suar, dilacerar, são todas sensações corpóreas, e nesse caso, plasmar, forjar o corpo. Venho seguindo esse roteiro, isso foi planejado como uma espécie de caminho que eu escolhi para um trabalho poético.

Figura 2 – José Rufino, Obliteratio, monotipias à maneira de Roscharch sobre papel amanteigado, 1999-2000.



Fonte: Acervo pessoal de José Rufino.

Obliteratio, também um nome em latim, para esquecimento e obliteração. Projeto realizado entre noventa e nove e dois mil. Infelizmente essa Bolsa Vitae não existe mais, ela era tão importante, na época, quase quanto uma bolsa Guggenheim e propiciava um valor alto. Artistas do mundo inteiro concorriam a isso, então nunca imaginei que seria contemplado com essa bolsa. Me propus a escrever textos e fazer desenhos de memória de lugares

que só iria visitar depois da produção pronta. Foi bem complexo.

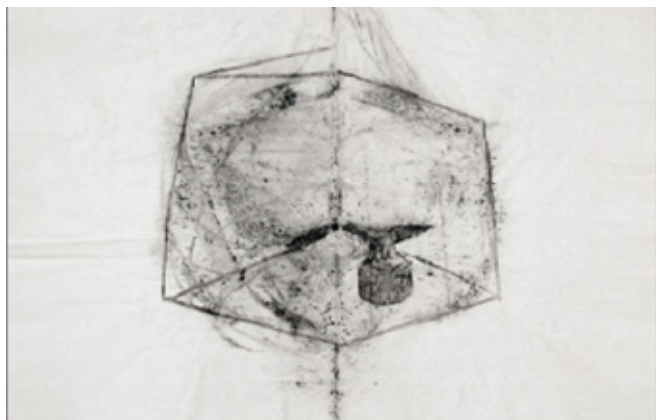
Figura 3 – Pranchas originais de Hermam Roscharch, reproduzidas de Psychodiagnostik, Tafeln, Medizinischer Verlag, Hans Huber, Bern, 1921.



Fonte: ROSCHARCH (1921).

Essas duas manchas são originais de Hermann Rorschach, produzidas em 1921. Ele criou esse mecanismo da mancha simétrica, acreditando que a simetria permite leituras como se fossem infinitas. Ou seja, olhando para manchas simétricas nunca paramos de descobrir formas. Ao contrário da máquina assimétrica, onde o cérebro faz uma leitura e se contenta com ela. A partir dessa janela, era possível acessar uma psique do paciente. Esse teste ficou extremamente famoso, virou febre nos Estados Unidos nos anos cinquenta. Qualquer contratação de funcionário passava pela aplicação dos testes de Rorschach. Foi muito aplicado em criminosos, presos, mas depois caiu em desuso e hoje existem versões contemporâneas. Eu usei esse princípio simétrico e esse mesmo mecanismo da janela de acesso, antes de tudo, emocional, para criar as manchas do Plasmatio.

Figura 4 – José Rufino, Obliteratio, monotipia à maneira de Roscharch, 1999-2000.



Fonte: Acervo pessoal de José Rufino.

Desenhos de Obliteratio. Uma bigorna, formas, coisas de infância, que eu ficava tentando lembrar e puxar pela memória. Depois inventei um jeito de desenhar, que era botando água em cima do papel. Ficava ali como se tivesse mergulhado dentro daquela poça e ia maturando, até lembrar de algo que realmente esteve naquele ambiente da infância.

Na imagem, estão alguns conjuntos. São, ao todo, em torno de quatrocentos desenhos da série Obliteratio.

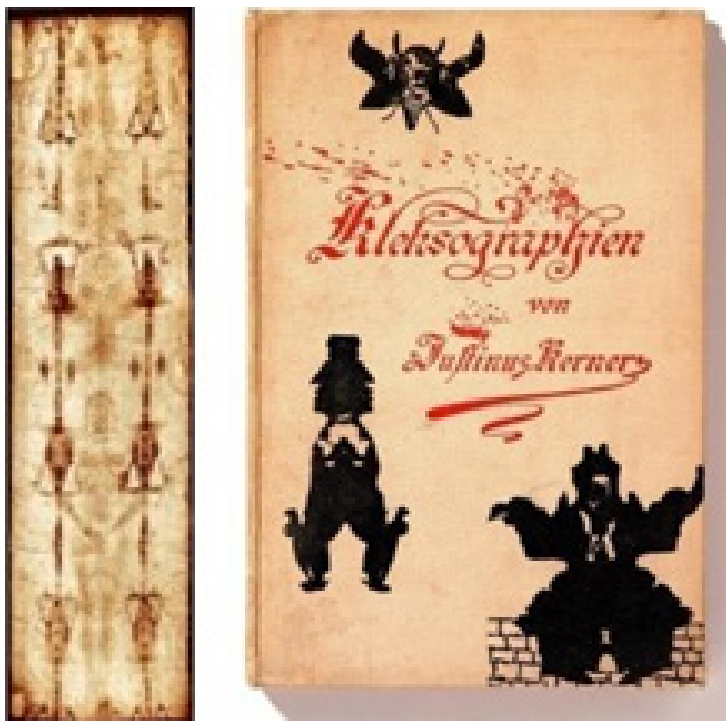
Figura 5 – José Rufino, Vista de uma das salas da instalação Plasmatio, na XXV Bienal Internacional de São Paulo, monotipias à maneira de Roscharch sobre documentos, móveis, carimbos e cordões, 2002.



Fonte: Domingues, 2002.

Plasmatio foi maturado entre 2000 e 2002. Em 2002 foi exposto na Bienal Internacional de São Paulo, mas eu continuei produzindo até 2006. Na realidade, depois disso fiz outras partes do Plasmatio.

Figura 6 – Sudário de Cristo (Sudário de Turim) e reprodução da capa do livro de Justinus Kerner, Kleksographien, Stuttgart/Leipzig/Berlin/Wien, Deutsche Verlags-Huftalt, 1857



Fonte:Wikipedia, 2021 (esquerda).
KERNER (1857) (direita)

Imagem de antecedentes, de substratos do processo com o sudário de Cristo, que é uma mancha de contato em um tecido. Antes de fazer o Plasmatio realizei ensaios de sudários. Pegava lonita, algodãozinho e linho, dobrava, em várias dobraduras, contando quantas tinha no sudário de Cristo, e mergulhava a ponta na tinta bem líquida, deixava secar e depois abria. Consegui fazer uns bem parecidos. O sudário é uma mancha de contato, de um tecido dobrado, para mim, que não sou cristão. O que eu queria? Por que o sudário de Cristo? Exatamente porque, colado nesse sudário, está toda uma energia da humanidade, de boa parte da humanidade, da crença e da fé que se estabelece na matéria, nos pigmentos que estão ali, como sangue nas fibras vegetais, algo que está imantado de uma crença, que é uma energia não matéria. Isso era tudo que eu queria .

Justinus Kerner, um espírita do século 19, escreveu o livro Kleksographien, que é um poema, que se chama Memento Mori. Esse, inclusive, já era o título de uma instalação minha. Quando eu comprei esse livro sem saber disso, quase caí para trás. Na realidade, esse Justinus Kerner e esse Memento Mori são muito parecidos com o Eu de Augustos dos Anjos, mais adensado, mas é o mesmo linguajar meio cientificista sobre a decomposição dos tecidos, o espírito. Só que Justinus Kerner é anterior ao nosso poeta paraibano. Então, eu fiquei extremamente desconfiado que Augusto dos Anjos conhecia a obra do Justinus Kerner. É escrito em alemão arcaico, mas eu levei esse livro um dia para São Paulo, se eu não me engano. Eu estava com ele andando comigo, porque estava produzindo na Bienal. É um livro raríssimo, eu comprei num anti-

quário europeu. Tinha uma caixinha dentro da outra, protegida, para poder andar com ele. E um dia eu encontrei uma artista gaúcha que eu adoro, Karin Lambrecht, e falei para ela toda a história. Ela também estava na Bienal, na mesma que eu participei. E eu disse: "Karin! Eu estou com esse livro, estou louco", contei isso que estou falando para vocês e mais algumas coisas. E ela pediu para eu mostrar. Eu tinha contratado um tradutor para fazer a tradução, já que são letras góticas. Ele estava com a maior dificuldade. Estava vendo que o negócio não andava, ele só tinha me dito mais ou menos o que era. Karin pegou, abriu o livro e começou a ler. Ela sabia ler alemão arcaico. Leu o poema e foi uma coisa extremamente emocionante na hora, para mim e para ela também.

Essa última imagem, é uma placa do Hermann Rorschach. Fundi esses três, essas três maneiras de fazer gravuras simétricas, para ter como uma carta na manga, para abrir uma janela da saudade.

Figura 7 – José Rufino, Detalhe da instalação Plasmatio, na XXV Bienal Internacional de São Paulo, cadeira, carimbo e cordões, 2002.



Fonte: Domingues, 2002.

Detalhe da instalação Plasmatio. Criei uma cadeia com carimbos e fios, que chamo de cladograma. É quase uma revelação do próprio percurso na obra. Uso também o carimbo como esse símbolo burocrático, que carimba e dá o sim, por exemplo, para que algo prossiga. No caso, algo da burocracia da ditadura, ligado aos desaparecimentos, às torturas, às mortes e sumiços das pessoas. Obviamente tem, de novo, essas referências ao Cristo, está bem óbvia nesse trabalho...o pau de arara e alguns formatos.

Figura 8 – José Rufino, Plasmatio, monotipia à maneira de Roscharch, 2002.



Fonte: Flávio Lamenha, 2002.

Um pequeno detalhe de um texto datilografado, escrito por um preso político, do presídio de Itamaracá. Aparentemente, ele foi o último preso político libertado do Brasil, o jornalista e poeta de Recife, Marcelo Mário Melo, que me ajudou muitíssimo no Plasmatio em vários momentos. Essa é a peça central que tem dois lados e que faz essa referência ao pau de arara.

Figura 9 – José Rufino, Plasmatio em sua segunda versão, nas dependências do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães - Recife (PE), 2003.



Fonte: Flávio Lamenha, 2003.

Montagem de Plasmatio no Mamam, em Recife, com curadoria de Moacir dos Anjos.

Figura 10 – José Rufino, Plasmatio, monotípias à maneira de Roscharch sobre documentos, mesa, cadeira e lixeira de madeira, 2005.



Fonte:Paulinho Muniz, 2005.

Essa mesa, com esses papéis, foi produzida depois da Bienal, quando o Plasmatio foi para o MAC de Niterói, a convite de Luiz Guilherme Vergara. Ele sugeriu a continuidade do processo, completar o trabalho, acrescentar algo. Fiz contato com uma pessoa com quem eu tinha tentado antes, e que não quis me receber, disse que não tinha nada para me oferecer. Liguei de novo, disse que estava em Niterói e ia fazer a exposição, e ela me disse: "Olha, eu já lhe disse uns anos atrás, eu não posso mexer nesses papéis porque eu tenho alergia". Ou seja, ela tinha os papéis, mas me pediu para não ligar mais para ela. "Por favor, não procure mais, eu não tenho condição de falar sobre isso, eu não quero. Esqueça de mim". Isso foi mais ou menos de noite, e quando eu cheguei no MAC de Niterói com o Guilherme Vergara, o curador, no dia seguinte de manhã, vimos uma moça lá em cima, na passarela do museu, com uma pasta debaixo do braço. Era muito diferente de tudo, parecia uma performance. Mas, não estava programada nenhuma performance no museu. E subimos, era ela. Só estendeu a mão e me entregou uma pasta cheia de papéis, que são esses que estão na mesa. Aí está a descrição da tortura do pai dela, um dos presos políticos mais famosos do Brasil, que agora já foi identificado. Isso é a narrativa em detalhes, do empalamento, acho que o termo é esse, que o pai sofreu. Ela foi para abertura da exposição, saiu de casa, foi para um evento público e fez um discurso... Bateu várias vezes nessa mesa, para desespero da equipe técnica do museu que não entendia e ia lá tirá-la. E eu dizia que não podia tirar, porque era ela, o pai dela. O trabalho teve, nesse caso, talvez por conta dessa ação de Lúcia Alves, desdobramentos depois. Teve gente que depositou flores embaixo dessa mesa, o trabalho criou esse

aspecto, essas camadas. Muitas vezes eu não consigo ficar perto, eu mal entrei na sala durante a abertura da mostra, principalmente por causa da presença dela lá. Depois, me aproximei bastante, foi ela quem me convidou para esse evento no centro do Rio de Janeiro, na Candelária, um evento simbólico de enterro do primeiro preso político identificado. Nesse dia ela era uma pessoa completamente diferente, super alegre e brincalhona. Até hoje temos contato, recentemente o filho dela entrou em contato comigo e mandou mensagens bem fortes e interessantes. Enfim, isso dá, não um sentido ao trabalho como todo, mas pelo menos um sentido de potência, de força que muitas vezes é a única coisa que me mantém como artista.

Figura 11 – José Rufino, Vista da instalação Plasmatio, em sua versão parcial montada na Embaixada do Brasil em Berlim, 2006.



Fonte: Acervo pessoal de José Rufino.

Parte do Plasmatio na exposição de Berlim. Esse é um detalhe desses papéis que Lúcia Alves, filha de Mário Alves, me deu.

Figura 12 – José Rufino, Três das primeiras pinturas da série Phantasmagoria, sendo a primeira intitulada Sem Perdão, acrílica, têmpera e tecidos entintados sobre lona, 2020.



Fonte: Acervo pessoal de José Rufino.

Phantasmagoria, trabalho atual. Como sempre, nunca faço uma coisa só. Então, estou escrevendo mais de um livro, fazendo outras obras paralelamente a essa Phantasmagoria. Como esse meu exagero, nunca é pouco, nunca consigo trabalhar com essa limitação, sempre tem um excesso. Já são cerca de cinquenta pinturas, des-

de março para cá. Essa é a primeira, que tem essa força com a frase “Sem perdão”. Isso ficou, digamos, como uma espécie de eco na minha cabeça, a partir de janeiro do ano passado, que essa pandemia não ia ter perdão, que seria uma coisa para dizer à humanidade “Olha o que vocês são. Um organismo que vocês não conseguem ver vai chegar com tudo”. Repito: isso era uma coisa completamente óbvia. Inclusive por saber da ciclicidade dos vírus. Já estava passando da hora. Existe uma ciclicidade temporal cronológica ao longo da história da vida. Esses organismos precisam, de vez em quando, tomar conta, ocupar seus lugares. Essa foi a primeira obra da série. Tem várias outras, algumas tem esse princípio da mancha de Rorschach. Mas, todas são pinturas muito rápidas, não tem o ajeitado que muitos artistas fazem, essa é a grande diferença. Não são obras para virar pinturas. Não tenho nada contra isso, mas não dá certo para mim. Se eu olho no dia seguinte e penso “Ah! Essa mancha ficou meio feia, vou puxar mais para cá”, pronto, desgraça e não vira nada. Deixa de ser um trabalho meu. Não consigo fazer esse tipo de ajuste. Claro, existem categorias de obras que passam por isso. Faço uma escultura com raízes de árvores e tenho que emendar um pedaço na outra, tenho que fazer isso, porque é outra dinâmica. Assim como quando eu escrevo um conto: eu reviso, corto um pedaço, troco uma palavra. Mas, esse tipo de obra, dessa série e das Cartas de Areia, não tem ajuste final, eu não consigo fazer um reparo. Só se for uma coisa que não modifica o que já está registrado ali. Ai sim, tudo bem. Mas, para fazer uma nova camada ... “Ah não, isso aqui ficou ruim, vou completar”. Muitas vezes é o que motiva os artistas, ficarem ali olhando para aquilo para construir, materializar

na tela, no papel, na gravura ou na escultura, uma idealização de uma construção que vai sendo feita junto com a obra.

Figura 13 – José Rufino, Série Phantasmagoria - Como uma febre, acrílica, têmpera e tecidos entintados sobre lona, 2020.



Fonte: Acervo pessoal de José Rufino.

Também foi produzida em meia hora, sem esses ajustes no final, são todas um pouco despojadas. Esses panos que estão pendurados são os próprios tecidos que eu usava para limpar o chão que ficava cheio de tinta e as coisas da pintura que eu incorporei aqui nessa frase "Como uma febre". Tem isso também de não ter uma linha, eles não são... "Ah, fiz esse e agora vou continuar para melhorar esse tipo de mancha". Cada uma é uma instauração de um momento, o resultado de um momento. Não tem um aprendizado de pintura.

Figura 14 – José Rufino, Série Phantasmagoria – Arborator, acrílica, têmpera e tecidos entintados sobre lona, 2020.



Fonte: Acervo pessoal de José Rufino.

Esse termo escrito na pintura, Arborator, eu uso desde os anos 80. É uma espécie de heteróclito, uma entidade que tenho, que aparece de vez em quando. É o cortador de árvores, o decepador de genealogias, de histórias, é um...eu vou buscar nesse Arborator, de vez em quando, uma ajuda ou colaboração para ação.

Um balde que eu tinha, um pau que tinha vindo aqui para casa, não sei para que, mas veio lá do meu ateliê...e fui incorporando tudo o que estava ali disponível, junto. É só um recorte. Hoje tem cerca de cinquenta obras, essas foram as maiores. Vou continuar, só não sei exatamente até que momento, já que não temos ainda nenhuma perspectiva de sair dessa pandemia, pelo menos por enquanto.

NARRATIVAS (NÃO)HEGEMÔNICAS, MEMÓRIA E ESTÉTICA

Fábio Abreu dos Passos

As imagens constituem a materialização de impulsos e pensamentos. Estes, ao serem vislumbrados na forma de imagens, atestam que “tudo é possível”, tanto em uma dimensão positiva, quanto em uma dimensão negativa. Não podemos deixar de experienciar essas dimensões que as imagens trazem à tona, pois a humanidade é capaz de engendrar o que nos enaltece enquanto seres humanos, mas, também, o que nos rebaixa. Constantemente edificam-se imagens que tornam visíveis as maquinarias de controle, as quais buscam construir subjetividades dóceis e úteis que se adequem ao que se compreende como “normal”. Contudo, também há a criação de imagens que são veículos catalizadores de narrativas não hegemônicas, que possibilitam o questionamento do status quo.

O que designamos com o termo imagem é uma categoria fenomenológica que traz à superfície de nosso mundo comum o que é mais próprio de uma experiência humana. Essa nossa apreensão da imagem enquanto uma categoria fenomenológica se coaduna com as reflexões de Georges Didi-Huberman, presentes em sua obra

Cascas.

Nesse livro, o autor constrói um relato de sua visita ao campo de concentração de Auschwitz-Birkenau, na Polônia, em junho de 2011. É neste espaço, que hoje abriga um centro de memória, que atrocidades foram cometidas contra a humanidade, especificamente contra o povo judeu. Entre aqueles que foram mortos nesse campo de concentração estão os avós de Didi-Huberman.

Dessa visita, Didi-Huberman traz, em sua bagagem, imagens coletadas em sua câmera fotográfica, que lhe permitem construir narrativas memoriais de um tempo de barbárie. Algumas dessas imagens são de cascas de árvores, ou seja, da superfície desse vegetal. Para Didi-Huberman, a casca de uma árvore diz mais sobre ela do que o seu tronco, pois é pela casca que uma árvore se exprime, apresenta-se a nós. A casca é a epiderme da árvore, é a camada mais superficial que nos diz sobre esse ser. A casca é uma metáfora adequada para pensarmos a força pujante da imagem, daquilo que se presentifica no mundo das aparências.

É a partir das imagens que narrativas são construídas, não necessariamente para revelar intenções, mas também para velar dispositivos de dominação. Pensemos nas imagens artísticas as quais explicitavam o “espírito alemão” no que concerne aos padrões clássicos de beleza, em clara oposição às artes “degeneradas”, que insultavam a ideia de perfeição, harmonia e equilíbrio da raça ariana. Com essa exemplificação, estamos diante da assertiva de que a cultura, sustentada por certas tipolo-

logias de imagens, também é um baluarte de ações que buscam a subjugação de parcelas significativas da humanidade.

É nessa mesma perspectiva que, no Brasil, tem-se avolumado edificações de “políticas de esquecimento” acerca do período da Ditadura Civil-Militar, através de construções de imagens que procuram turvar a compreensão sobre os acontecimentos que, em seu conjunto, sustentaram mais de duas décadas de um regime de exceção o qual praticou torturas, estupros e mortes de milhares de pessoas. Entre essas “políticas de esquecimento” está a troca de nomes de vias públicas, como ocorrido em agosto de 2019 quando, na cidade de Parnaíba, no estado do Piauí, houve a renomeação de uma avenida que deixou de se chamar “Avenida Dr. João Silva Filho” e passou a ser denominada de “Avenida João Baptista Figueiredo”, nome do último ditador militar brasileiro. Nessa esteira argumentativa, também nos deparamos com a exigência de que, nos livros didáticos, o golpe de 64, que inaugurou o período ditatorial, seja denominado de “revolução”. Essas exemplaridades de “políticas de esquecimento” corroboram com nossa hipótese de que imagens são construídas também para velar intenções de construção de subjetividades dóceis e úteis, que propaguem que o período ditatorial foi um tempo de prosperidade ou que não houve 24 anos de opressão e perseguições, mas uma “revolução” a qual protegeu o país da ameaça “comunista”.

Percebemos que há a necessidade de se reificar imagens contraproducentes àquelas que procuram negar os “tempos sombrios” de censuras e mortes. E, para tan-

to, as artes visuais configuram-se como poderosas ferramentas para construir novos olhares para a realidade, que sejam capazes de construir narrativas memoriais que sirvam de suporte pedagógico para que a promessa feita após a redemocratização de nosso país seja efetivada: “para que nunca mais se esqueça, para que nunca mais aconteça”.

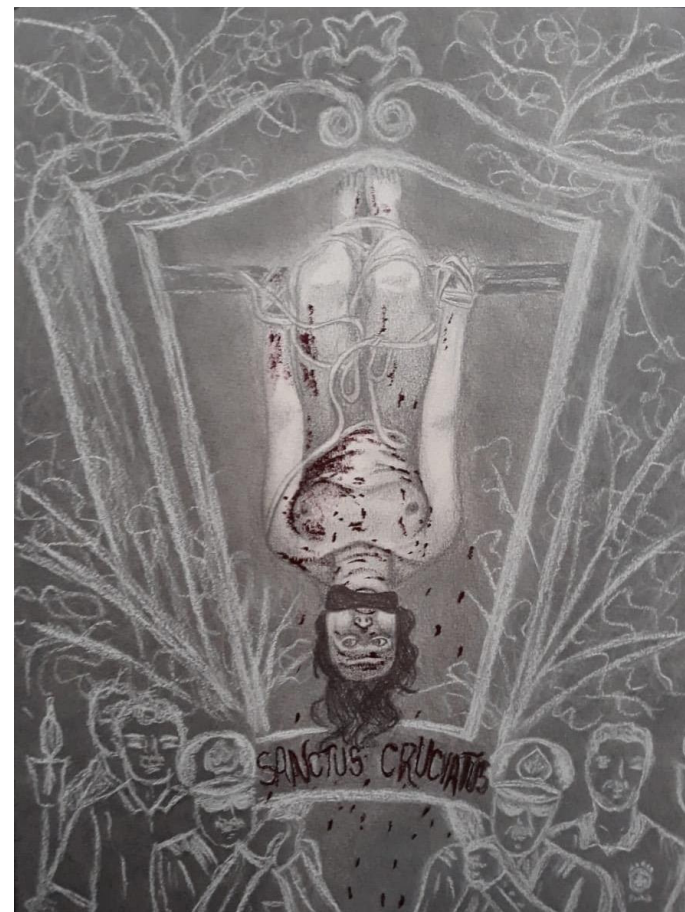
Utilizando mina de grafite colorida sobre papel branco, buscamos tencionar, por intermédio da poética do desenho, a invisibilidade de fatos históricos, como a Ditadura Civil-Militar brasileira. Por meio do atrito do grafite com a superfície do papel, traçamos pontos de contato que construam narrativas visibilizadoras, que sejam capazes de mitigar a amnésia coletiva que se espalha como um fungo sobre a superfície de nossa sociedade. Mediante códigos e imagens conceituais, construímos narrativas que questionam o que resta da Ditadura na tecitura de nossa malha social. Como resquício desse tempo ditatorial, podemos citar a valorização de práticas institucionalizadas de violência, como se estas fossem o remédio necessário para curar patologias sociais.

Figura 1 – Fábio Passos, O tempo que não escorre pelos dedos, grafite sobre papel, 2020.



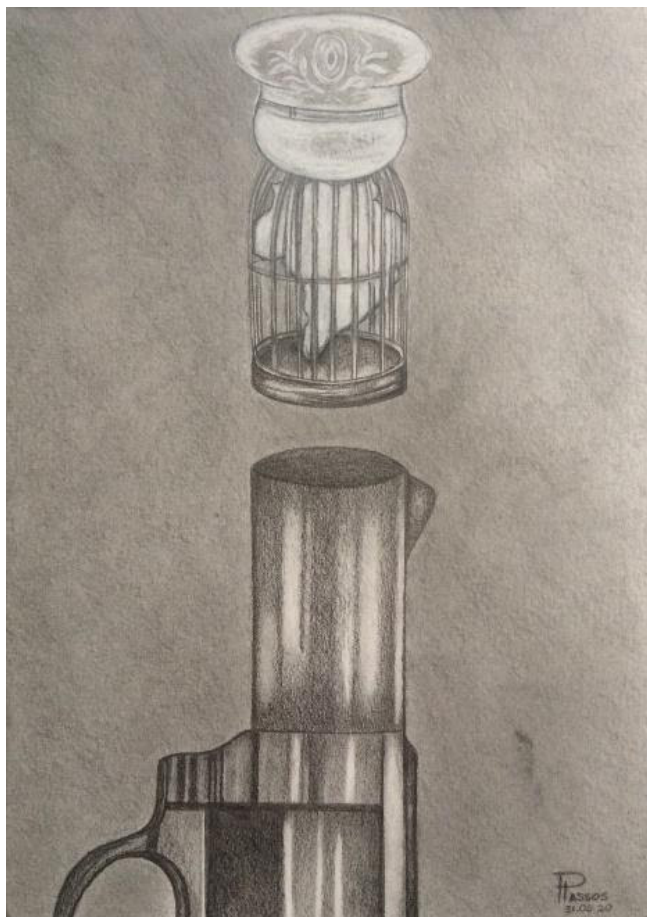
Fonte: Acervo pessoal de Fábio Passos, 2020. Disponível em: <fabiopassos.com>.

Figura 2 – Fábio Passos, Sanctus Cruciatu, grafite sobre papel, 2020.



Fonte: Acervo pessoal de Fábio Passos, 2020. Disponível em: <fabiopassos.com>.

Figura 1 – Fábio Passos, O tempo que não escorre pelos dedos, grafite sobre papel, 2020.



Fonte: Acervo pessoal de Fábio Passos, 2020. Disponível em: <fabiopassos.com>.

No seio de nossas sociedades também se edificam narrativas imagéticas que procuram invisibilizar cascas, epidermes de corpos não hegemônicos, a exemplo dos corpos das pessoas com deficiência. Essas narrativas se fundamentam na sempiterna ideologia do “corpo ideal”, construída sobre a crença de que há medidas as quais, em uma relação harmônica, constroem a perfeição estética. Essas narrativas idealizadoras edificam uma estrutura binária, em que, de um lado, estão os corpos saudáveis, belos, perfeitos e, do outro, os corpos doentes, feios, defeituosos... os abjetos (PASSOS, 2020). Segundo Judith Butler, os abjetos são os corpos cujas vidas não são consideradas vidas e cuja materialidade é entendida como não importante (BUTLER, 2019).

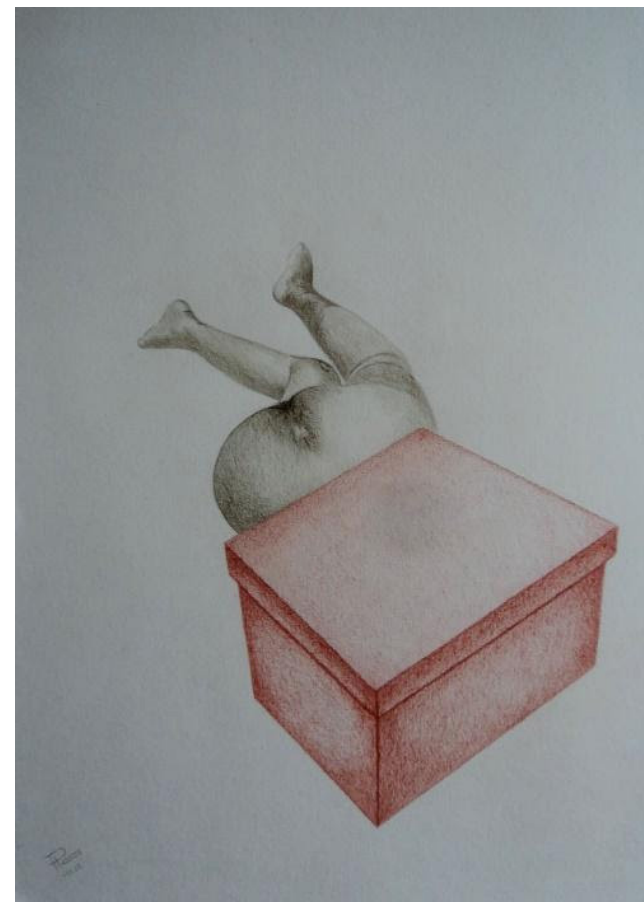
Enquanto artista, pesquisador e pessoa com deficiência, procuro explicitar, por meio da linguagem do desenho, o que vivemos, o que experienciamos cotidianamente, ou seja, a invisibilidade dos corpos das pessoas com deficiência e, especificamente, a sua não materialidade no interior das artes visuais. Com essa narrativa imagética, apontamos para possibilidades de tencionarmos um mundo “outro”, um mundo contraproducente ao que é sustentado por normas excludentes, que ditam quem pode ser visto e apreciado, ou seja, sobre quem incide a luz da publicidade e quem será marcado com o selo da abjeção. Nesse mundo “outro”, os corpos plurais podem manifestar-se em espaços partilhados pelo “nós”, ao se desvencilhar das amarras da invisibilidade.

Figura 4 – Fábio Passos, Desemoldurando, grafite sobre papel, 2021.



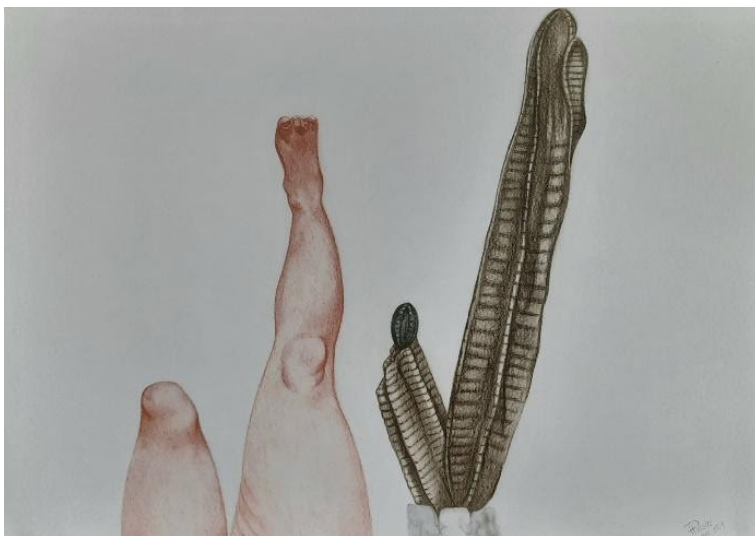
Fonte: Acervo pessoal de Fábio Passos, 2021. Disponível em: <fabiopassos.com>.

Figura 5 – Fábio Passos, Desencaixotando, grafite sobre papel, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Fábio Passos, 2021. Disponível em: <fabiopassos.com>.

Figura 6 – Fábio Passos, Similitude, grafite sobre papel, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Fábio Passos, 2021. Disponível em: <fabiopassos.com>.

Não cremos que a arte, per si, seja capaz de desconstruir um mundo edificado sobre as bases da violência, da exclusão e do preconceito e, em seu lugar, fomentar um mundo de narrativas democráticas e de corpos plurais. Nossa aposta está alicerçada no fato de que, em nosso entendimento, a arte possui uma força questionadora, capaz de escovar a realidade a contrapelo, ao provocar rachaduras nos alicerces que sustentam nossas visões de mundo, rachaduras essas que podem se tornar sendas por onde se rompe uma fresta de luz que ilumine e resgate a memória de tempos funestos que precisam ser “passa-

dos a limpo”, bem como corpos invisibilizados. Uma luminosidade que nos faça experienciar a pluralidade humana, que é a lei da terra.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. **Corpos que Importam: Os limites discursivos do “sexo”**. Tradução Veronica Daminelli e Daniel Françoli. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo Edições, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Tradução André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

PASSOS, Fábio Abreu dos. **A nudez da pessoa com deficiência: por uma nova estética antinormativa**. Missões: Revista de Ciências Humanas e Sociais, v. 6, n. 4, p. 148-164, 29 abr. 2021.

IMAGENS DE VIDA DISSIDENTES: MEMÓRIA E NARRATIVA DE UM ARTISTA/EDUCADOR

Robson Xavier da Costa

O CAMINHO SE FAZ AO CAMINHAR

Ao pensar em memórias e narrativa resolvi compartilhar com os/as leitores/as minha trajetória como artista visual, que começou no Sertão da Paraíba no final da década de 1980.

Sou artista visual, natural da cidade de Patos, Sertão da Paraíba, sempre vivi uma vida urbana, com minha mãe como professora do ensino fundamental e meu pai Alfaiate de profissão. Sou o filho caçula de uma família de sete filhos, todos os meus irmãos desenhavam em algum momento da vida. Sempre contei com a presença de materiais para desenho e pintura em casa. Sempre gostei de rabiscar os papéis que tinha acesso, de papel de embrulho até pratos de festa de alumínio.

Tive uma formação muito marcada pela educação católica, minhas primeiras referências visuais estão ligadas aos ícones católicos. Apresento primeiro uma

imagem de um autorretrato com coração, que faz parte da série de retratos e outra de corações que são work in progress que tenho desenvolvido ao longo dos anos.

As primeiras referências visuais têm relação com a minha formação de família católica na infância, considerando que fui criado pela minha bisavó torta (madrasta da minha avó paterna), que passou a residir na casa dos meus pais para fazer um tratamento de saúde e permaneceu até sua morte. O seu quarto era um oratório em constante transformação, ela colava imagens de santos e santas católicos, nas paredes e decorava as mesmas com flores de plástico e flores feitas de papel de bombons, que as crianças traziam para ela.

Ao ajudar a minha bisavó a produzir os enfeites e colar as imagens dos santos, passei a produzir imagens baseadas nas histórias bíblicas. Ela foi uma importante pessoa para a família e na igreja do bairro, Igreja de Santo Antônio, que era coberta de azulejos, com imagens figurativas, contanto as passagens da bíblia. Comecei a desenhar essas imagens que terminaram sendo publicadas no suplemento dominical do Jornal Correio da Paraíba, na parte dedicada aos desenhos de crianças. Eu enviava os desenhos e foram publicados algumas vezes.

Na época eu tinha 7 a 8 anos de idade e tinha uma espécie de amigo imaginário. Essa experiência durou alguns anos, e consistia na minha saída da rede, para fora de casa, caminhava até uma área próxima a rua que morava, com características rurais, e encontrava uma escada, que subia para o céu, sem corrimão, que me leva-

va até a porta da entrada da casa do meu amigo "Cadinho", uma casa pendurada no céu, onde ele residia com a mãe "Seneca", a casa não tinha móveis, era vazia. Lembro que eu ia brincar com Cadinho todas as noites, todas as noites era uma brincadeira diferente, tinha a hora do lanche, depois eu voltava pelo mesmo caminho para minha casa.

Isso aconteceu durante alguns anos, foi tão forte, que os amigos do bairro, um grupo grande, de meninos e meninas, que brincavam na rua, o play era a rua, ao contar as histórias levou os amigos a virem a minha casa pela manhã, para ouvir as minhas histórias, que passei a escrever e publicar no complemento dominical infantil do Jornal Correio da Paraíba.

O PERÍODO ESCOLAR

Na época da escola, no ensino fundamental, algumas imagens dos livros didáticos, me chamaram muita atenção, uma delas foi a figura da escultura do hermafrodita grego/romano, que me levou a refletir se existia ou se seria mito, isso me dava um nó na cabeça. Esse foi o período da pré-adolescência, minha família tinha uma tradição de gostar de ler, todos liam muito, meu Pai lia bastante. Passei a ler sobre o mundo antigo, li "eram os deuses astronautas" de Erick Von Daniken, o que me levou a refletir sobre os mistérios da antiguidade humana e outra é a construção de gênero.

As imagens que apareciam nos livros didáticos de ciências que apresentavam recortes anatômicos sobre o corpo humano e os órgãos reprodutores masculino e fe-

minino, que me davam nojo, asco, ou levava a negação do meu próprio corpo em um ambiente tradicional e machista.

A RELAÇÃO COM MEU PAI

Foi na minha adolescência que surgiram meus maiores conflitos e minha maior proximidade com meu Pai. Passei a ajudar na Alfaiataria dele, como office boy, organizando tudo, pagando as contas, levando e entregando encomendas, etc. A alfaiataria era um universo mágico, encantador, com móveis antigos de madeira, régua, giz de alfaiate, caixas de botões, tecidos variados, ele era essa figura que desenha as roupas de olho, a partir das medidas tiradas diretamente no corpo dos clientes. Esse era um ambiente profundamente masculino.

Conheci o universo têxtil a partir do universo masculino e não do feminino, na alfaiataria tinha uma sala de provas, com espelhos importados, que quem entrava se via de todos os ângulos, eu viajava dentro dessa sala, e na diversidade de botões e retalhos de tecidos. O contato com esse universo despertou meu interesse na área, mas meu pai me persuadiu o contrário, afirmando que era uma profissão que estava morrendo, com as confecções prontas (indústrias têxteis) e era melhor continuar estudando.

O que levou ao fechamento da alfaiataria do meu Pai após seu falecimento, já que nenhum dos filhos seguiu a profissão.

A NATUREZA

Sempre me interessei pela relação com as plantas, o que me levou a optar pelo Curso Técnico em Agropecuária no Ensino Médio, estudando no campus da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em Bananeiras, por dois motivos, por gostar da relação com a natureza e queria sair de casa, morar fora.

Quando cheguei na escola, procurei a biblioteca do campus da UFPB em bananeiras, encontrei uma estante dedicada a História da Arte, eu fiquei interessado e passei a ler todos os livros que ali estavam, que há muito não eram sequer foleados. Isso me levou a decidir que gostaria de seguir minha formação na área de arte.

Embora fiz estágio na Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (EMBRAPA), da cidade de Cruz das Almas, da Bahia, no centro de pesquisa em mandioca e fruticultura, embora gostasse da área, já tinha decidido a fazer formação em artes visuais. A época conheci um grupo de jovens artistas de Salvador que residiam na residência universitária e estudavam na escola de belas artes da Universidade Federal da Bahia. O que me estimulou para continuar.

Era o início da década de 1990, tive contato com a produção do paulista Hudnilson Júnior (1957 - 2013), de caráter homoerótico, passando pela xerox, arte postal, experimentos com as tecnologias da época, o artista expos no Núcleo de Arte Contemporânea (NAC), da UFPB, em João Pessoa, onde vi alguns trabalhos dele.

Os experimentos do Hudnilson Júnior com o corpo gay representado por meio das novas tecnologias, foi o período em que eu estava em um processo de tentativa de enquadramento social heteronormativo, negando minha sexualidade LGBTQIA+, o que me levou ao casamento com uma mulher e tenho duas filhas desse casamento.

Os trabalhos do Hudnilson Júnior influenciaram o meu trabalho que é narrativo, autoral e autorreferente. Outro artista que conheci pelos trabalhos no NAC da UFPB, me influenciou foi o paraibano Antônio Dias (1994 - 2018), que apresenta uma discussão política e sobre a questão de gênero.

Primeiro os trabalhos que tratam de influências dos HQs e outros dos anos 1960 que partem do imaginário da Por Art, e algumas instalações que abordam o corpo e a genitália masculina.

Outra referência para meu trabalho a partir da mostra "como vai você geração 80", principalmente no trabalho do artista cearense Leonilson (1957 – 1993), desde seus cadernos de anotações, até os trabalhos com tecidos, costuras e bordados, que não eram comuns para um artista homem, na época.

Os textos pessoais e íntimos, presentes em seus trabalhos, me levaram a refletir sobre a minha relação com meu pai. Com o universo têxtil masculino, já que o contexto da alfaiataria era absolutamente masculino. Sempre gostei muito das pinturas feitas pelo Leonilson, pinturas sem muitos detalhes, inacabadas, ou com figuras

pequenas em meio a amplos espaços de cores planas. Uma pintura narrativa e autobiográfica de sua vida emocional.

Também me interessei muito pelo trabalho do artista paulista Francisco Hurtz (1985 -). Seu trabalho como desenhista, aborda a temática da Arte Queer, com recorte de corpos gays masculinos, em composições contemporâneas, que dialogam com o vazio.

Outra obra importante é o trabalho do Keith Haring (1958 – 1990), que representa por meio do grafite e da arte urbana, o universo gay norte americano. Um trabalho de um traço preciso, sem volumes, com cores fortes e planas, que sempre me interessaram.

E a dupla de artistas portugueses da Ilha do Funchal, Madeira, Diamantino Jesus e Zé Diongo, juntos desde 1999, no Coletivo DDiArte, que trabalham inicialmente com pinturas, e desde 2003, com fotografias digitais, que vi pela primeira vez em Lisboa, Portugal. Suas fotografias de corpos masculinos nus, em composições elaboradas, a partir de representações clássicas, me chamaram muita atenção desde o início.

ANOS INICIAIS (FINAL DOS ANOS 1980 E ANOS 1990)

Tive contato com artistas sertanejos, o pintor paraibano Perigo Neto, que pintou os painéis da rodoviária de Patos, Paraíba, com influência da arte moderna brasileira. Fiz uma série de trabalhos, de pinturas, desenhos e gravuras

figurativos, no final dos anos 1980, baseado no tema do sertão e com uma forte influência do modernismo brasileiro.

Na primeira metade dos anos 1990, com minha vinda para João Pessoa, passei a fazer uma série de trabalhos experimentais, com lona e tecidos como suporte, envolvendo colagens e pinturas.

Durante o Festival Nacional de Arte (FENARTE), fiz uma oficina com a artista paulista Lêda Catunda (1961 -), onde passei a usar elementos de costura, como sianinhas, retalhos de tecidos, imagens de chita ou chitão, etc. No qual fui o artista premiado e ganhei apoio para a realização de uma exposição individual.

Na década de 1990 fiz uma exposição individual na Galeria Archidy Picado, da Fundação Espaço Cultural da Paraíba, com pinturas em formatos triangulares, para representar vaginas, com uma série intitulada “triângulos”, com imagens que eram ligadas ao universo de formas orgânicas a partir das imagens impressas em estampas de tecidos de chita e do contexto do feminino em mim. Foram telas triangulares de 1m X 1m X 1m que poderiam ser compostas de formatos variados, desde composições bidimensionais até pinturas objetos.

ANOS 2000

Nos anos 2000, comecei a trabalhar na série “Envolventes”, um work in progress, com tecidos que recobrem objetos do cotidiano, formando objetos variados, que po-

dem ser expostos em paredes ou como instalações, com ready-made.

Desde os anos 1990, tenho experimentado a pintura acrílica com lona crua e colagens, a partir das vivências com o meu primeiro casamento. Voltei a essa série nos anos 2000.

Minha formação como arteterapeuta influenciou meu trabalho nesse período, a partir do contato com a abordagem da psicologia analítica de Carl Gustav Jung (1875 – 1961), quando criei a série "Persona", quando lidei com a Anima e o Animus, com séries de pequenos formatos de pinturas em acrílica sobre lona, representando corpos masculinos em deriva.

No início dos anos 2000, passei a desenvolver a série "Corações" (figura 1) com trabalhos construtivos com a imagem do coração humano anatômico, representado em diversas pinturas com técnicas variadas.

Na segunda metade dos anos 2000, foi o momento que surgiu a série de retratos expressivos, uma série contínua, a partir de lembranças de pessoas que eu tive contato ao longo da vida, retratadas por meio de pintura em acrílica, em pequenos formatos, que mostram imagens expressivas, com poucas cores e traços rudes.

Figura 1 – Robson Xavier, Corações, acrílica sobre papel de presente e eucatex, 60x50cm.



Fonte: Acervo pessoal de Robson Xavier.

A série "Autorretratos" (figura 2), surgiu a partir de um presente que recebi, um pôster comercial, com uma imagem da cidade de Nova York, que como não podia descartar, resolvi incorporar ao meu trabalho, criando o primeiro autorretrato, gerando uma série contínua.

Outra série de autorretratos é a série "Eu e...", na qual fiz autorretratos me inserindo em grandes obras da história da arte, a partir de trabalhos que eu visitei em museus da Europa, durante os anos de 2010 e 2012, com manipulação digital e pintura acrílica.

Passei a inserir cada vez mais a temática da minha experiência como homem gay cis, no contexto do meu trabalho, como o Beijo Gay e da representação da burca, que gerou a exposição individual "A BURCA" na Galeria da Livraria do Luiz, em João Pessoa, em 2019, com trabalhos discutindo de exclusão e violência contra as pessoas LGBTQUIA+ e as mulheres.

Essa experiência, me fez revisitar a série Persona (figura 3), a partir da invisibilidade do sujeito Gay ou de sua superexposição social, a partir da violência verbal de expressões populares e nas redes sociais.

Figura 2 – Robson Xavier, Autorretrato 01, acrílica sobre pôster comercial, 80x60cm, 2014.



Fonte: Acervo pessoal de Robson Xavier, 2014.

E desde o início da Pandemia do Covid-19, tenho me dedicado a série "Deriva" (figura 4), uma série contínua de pinturas em acrílica sobre tela, que representa a solidão e a ausência do masculino, como maneira de vivenciar o luto perdido, a partir das inúmeras mortes de familiares e amigos, vivenciadas durante esse período e a perda do contato humano, característico da cultura latina. A partir de corpos nus masculinos isolados e imersos em seus próprios conflitos.

IMAGENS FINAIS

Meu trabalho sempre foi uma representação das minhas experiências pessoais, descobertas, reflexões e tentativas de me descobrir e entender meu lugar diante da complexidade da vida.

Ao refletir sobre minhas emoções e relações sociais, tenho estabelecido caminhos para meu processo de individuação e para manter a sanidade mental, diante de tantas barreiras presentes no cotidiano.

Figura 3 – Robson Xavier, Cão, acrílica sobre tela, 70x50cm, 2020.



Fonte: Acervo pessoal de Robson Xavier, 2020.

Figura 4 – Robson Xavier, Ausência I, acrílica sobre tela, 70x50cm, 2020.



Fonte: Acervo pessoal de Robson Xavier, 2020.

Reflico por meio da arte, minha condição de homem gay cis, que ao longo da vida luta por espaço, respeito e reconhecimento. Arte como enfrentamento de processos, meios, técnicas e sobretudo temáticas, que possam representar meus próprios conflitos, descrever minhas memórias e construir novas narrativas culturais e políticas.

REFERÊNCIAS

Antônio Dias. **Enciclopédia Itaú Cultural**. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa45/antonio-dias>. Acesso em: 29 agosto 2021.

COSTA, Robson Xavier da. **Portfólio Robson Xavier**. Disponível em: <https://robsonxis.wixsite.com/art-portfolio>. Acesso em: 29 agosto 2021.

DDiArte. **Koy Lab**. Disponível em: <https://koylab.com/pt/embaixadores/ddiarte>. Acesso em: 29 agosto 2021.

Leonilson. **Site Escritório de Arte**. Disponível em: <https://www.escriitoriodearte.com/artista/jose-leonilson>. Acesso em: 29 agosto 2021.

O QUE SÃO, ONDE ESTÃO, QUANTAS SÃO, COMO E QUANDO SE FAZEM AS MEMÓRIAS?

Maria Betânia e Silva

A memória tem sido uma temática constante de meu interesse de investigação há alguns anos.

O mais fascinante, nesse trajeto, é perceber que novas portas e janelas são sempre abertas na busca pelo conhecimento e isso é extraordinário! A inquietude humana nos leva constantemente a novas descobertas e outras compreensões do mundo e de nós mesmos.

Nesse sentido, investigar as memórias me impulsiona a estabelecer uma série de relações com o ser, o SER humano.

Há quase 2500 anos, Platão, já dizia em sua teoria da reminiscência, que aprender é recordar, recordar o conhecimento nato na alma oriundo do mundo ideal, o mundo inteligível.

Mas, há um particular em seu pensamento, relativo ao mundo material, ou seja, o mundo sensível. Pensar

no sensível, nas sensibilidades tem uma relação direta com o processo permanente de mutação, porque o sensível contém em sua própria natureza a mutabilidade. Logo, não é possível estar ciente de, saber qual a essência de algo que é continuamente mutável. Visto que, se é mutável, não é possível entendê-la como universal, universal entendido no sentido de primeiro, que está em todos. Ou seja, qual é o ser, a essência do sensível que pode ser identificado em todos os sensíveis?

Daí, um dos motivos que levaram Platão a desprezar o sensível e priorizar o inteligível.

No entanto, a memória permanece um tema de interesse que atravessa a história humana. Muitos estudos, bem posteriores, foram centrados na temática em diferentes campos do saber e tentaram da mesma forma buscar entender a essência do que ela é, compreendê-la e até mesmo defini-la.

O sociólogo Davallon (2015), por exemplo, afirma que ao externalizar as experiências, materializamos as memórias.

Outro posicionamento é estabelecido pelo historiador Montenegro (2010) quando apresenta que as memórias atuam reelaborando e ressignificando aquilo que se apresenta aos sentidos.

Orlandi (2015), linguista, também se posiciona sobre o tema e diz que a memória é condição do dizível, do contrário os sentidos não podem ser lidos.

Izquierdo (2018), neurologista, em seus estudos conclui que as memórias dos humanos e dos animais provêm das experiências.

Como é possível observar, diferentes estudiosos oriundos de diversas áreas de conhecimento se debruçaram sobre o tema. Mas, também fica evidente que, nesses exemplos trazidos, não se chega a uma definição de qual é a essência da memória, o que ela é.

Mesmo assim, estes estudos trazem, pelo menos, três elementos comuns: a experiência é um marcador importante para identificar memórias; a memória está vinculada a um passado e a experiência dialoga com o sensível.

Então, se para existir memória é preciso ter experiências, necessariamente, estas atravessam os sentidos e são marcadores temporais e espaciais das vivências que, por sua vez, são carregadas de significados.

Ou seriam os sentidos que atravessam as experiências?

Pensando nisso, busquei estabelecer conexões com os quatro elementos naturais essenciais para a vida dos seres, pelo menos, nessa dimensão em que nos encontramos.

A terra, o ar, a água e o fogo me fazem pensar em sua individualidade e potência, mas também me levam a

compreender o quão imprescindível é a existência dos quatro, pois a ausência de apenas um deles, aniquila a

A partir disso, busco estabelecer a ligação deles com os sentidos e sua indissociabilidade com as experiências para pensar outras questões que me atravessam. Questões que me fazem refletir sobre a essência da memória.

O que ela é? Onde elas estão? Podemos mensurá-las? Como elas se estabelecem em nós? Quando elas se constroem? Como elas nos constituem? Por que elas existem? Por que elas permanecem? Por que elas desaparecem?

Figura 1 – Maria Betânia e Silva, Terra, pastel sobre emborrachado e montagem digital, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Maria Betânia e Silva, 2021.

Quando as memórias nascem?
Como as memórias germinam?
Quantas memórias plantamos?
Quais memórias enterramos?
Que memórias colhemos?

Figura 2 – Maria Betânia e Silva, Ar, pastel sobre emborrachado e montagem digital, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Maria Betânia e Silva, 2021.

Como as memórias voam?
Que memórias refrescam?
Quando as memórias sufocam?
Quantas memórias libertam?
Quais memórias se esvaem?

**Figura 3 – Maria Betânia e Silva, Água, pastel sobre em-
borrachado e montagem digital, 2021.**



Fonte: Acervo pessoal de Maria Betânia e Silva, 2021.

Quantas memórias são lavadas?

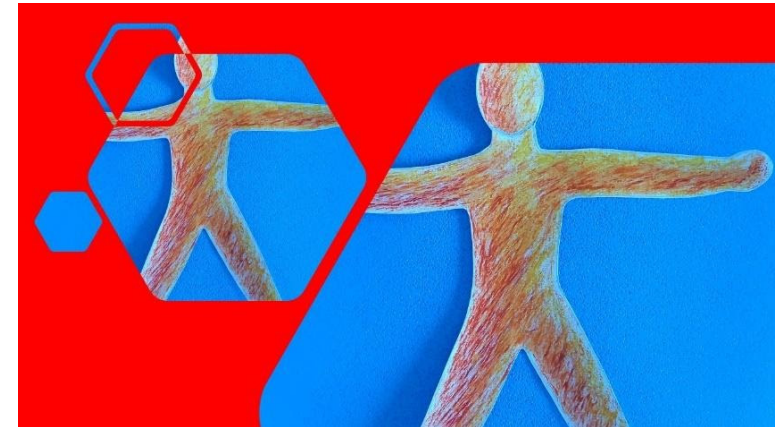
Que memórias hidratam?

Quais memórias matam?

Quando as memórias saciam?

Como as memórias limpam?

**Figura 4 – Maria Betânia e Silva, Fogo, pastel sobre em-
borrachado e montagem digital, 2021.**



Fonte: Acervo pessoal de Maria Betânia e Silva, 2021.

Quais memórias queimam?

Que memórias aquecem?

Quantas memórias iluminam?

Quando as memórias transformam?

Como as memórias vivem?

Figura 5 – Maria Betânia e Silva, Elementos, pastel sobre emborrachado e montagem digital, 2021.



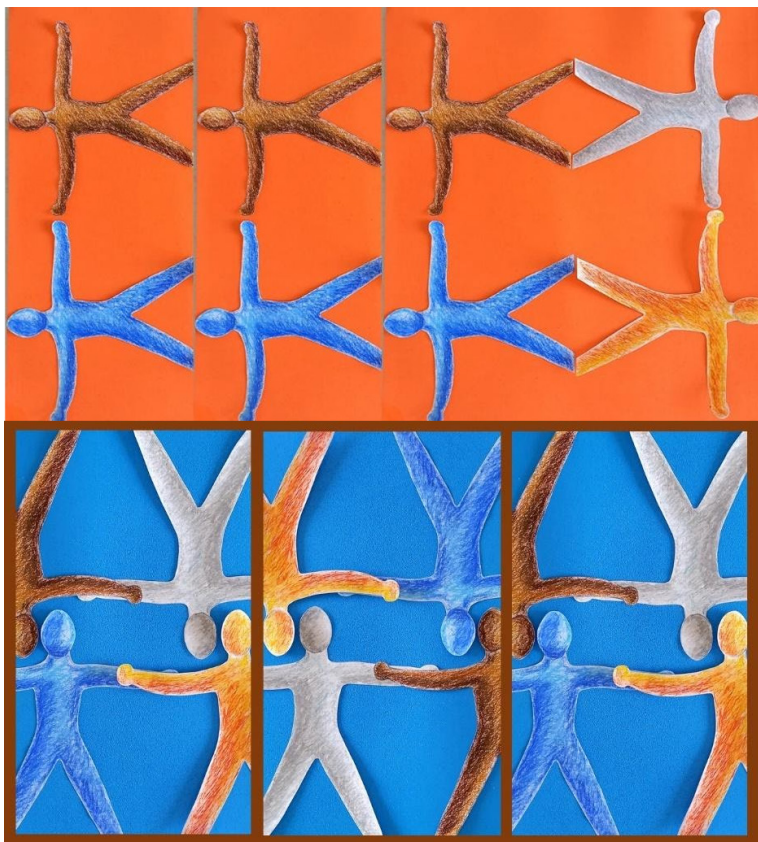
Fonte: Acervo pessoal de Maria Betânia e Silva, 2021.

Figura 6 – Maria Betânia e Silva, Redes, pastel sobre emborrachado e montagem digital, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Maria Betânia e Silva, 2021.

Figura 7 – Maria Betânia e Silva, Encontros, pastel sobre emborrachado e montagem digital, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Maria Betânia e Silva, 2021.

Figura 8 – Maria Betânia e Silva, Permanência, pastel sobre emborrachado e montagem digital, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Maria Betânia e Silva, 2021.

Figura 9 – Maria Betânia e Silva, (In)permanência, pastel sobre papel vergê e montagem digital, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Maria Betânia e Silva, 2021.

REFERÊNCIAS

DAVALLON, Jean. **A imagem, uma arte de memória?** In: ACHARD, Pierre(et al). *Papel da Memória*. Campinas: Pontes Editores, 2015, p.21-34.

IZQUIERDO, Ivan. **Memória**. Porto Alegre: Artmed, 2018.

MONTENEGRO, Antonio Torres. **História, Metodologia, Memória**. São Paulo: Contexto, 2010.

ORLANDI, Eni P. **Maio de 1968: os silêncios da memória**. In: ACHARD, Pierre(et al). *Papel da Memória*. Campinas: Pontes Editores, 2015, p.53-63.

TRABATTONI, Franco. **Platão**. São Paulo: Annablume, 2010.

MEMÓRIA SIMBÓLICA IDENTITÁRIA DE UM CABELO FEMININO

Analine Santos

Figura 1 – Analine Santos, Santo Cabelo, técnica mista, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Analine Santos, 2021.

A memória, aqui é apresentada como uma rememoração do passado, atribuído ao ser humano para reter e guardar o tempo que se foi, resguardando-o do esquecimento completo (CHAUI, 2000). A partir dessa proposta, executei uma peça tridimensional (Figura 1), onde materializo fatos da minha história e corporifico um sentido para o objeto artístico (o oratório), visto que organizo a relevância da materialidade como um elemento fundamental para expor minhas vivências resgatadas por meio das minhas lembranças. Fayga Ostrower apresentou a materialidade no plano simbólico e reforçou a importância da memória no processo de criação (Ostrower, 1987).

Nesta perspectiva, destaco o meu cabelo como disparador da elaboração dos símbolos contidos. O oratório foi dividido em pequenos compartimentos que expressam sentimentos específicos representados por meio dos elementos contidos em cada um. Destaco seus conteúdos para justificar a sua importância simbólica nas minhas lembranças, fortalecendo os significados contidos na obra e aproximando minha pesquisa no campo da teoria do imaginário de Gilbert Durand, às imagens integradas no oratório. Apresento o cabelo como sensação de força e na "manifestação energética que o simboliza" para minha constituição moral e identitária (Cirlot, 1984).

Começarei falando um pouco sobre o lugar que ocupo e como me reconheço. Sou mulher, professora, pesquisadora, mãe, filha e esposa. Sou neta de duas mulheres brancas de olhos claros, de descendência europeia e de dois homens negros, dos quais nunca obtive informações sobre fatos de suas vidas. Dessas misturas

nasceram meu pai, homem mestiço de pele escura e cabelos ondulados e minha mãe de pele clara e cabelos crespos. Meus avôs não contaram aos meus pais sobre seus antepassados.

É interessante mencionar "que a memória é feita de esquecimentos, de silêncios. De sentidos não ditos, de sentidos a não dizer, de silêncios e de silenciamentos" (Orlandi, 2015, p. 53). Porém, o fato de não saber detalhes da vida dos meus avôs, não invalida a minha herança negra, representada geneticamente na minha cor de pele e no meu cabelo.

Passei anos sem me reconhecer como uma mulher negra. Atravessei as fases traumáticas dos alisamentos capilares com "cremes" a base de soda cáustica. Lembro-me de ficar com o couro cabeludo ferido, de ter dores de cabeça e até febre, acreditando que esse seria o procedimento adequado para uma menina que "por azar", nasceu com cabelo "duro". Até perceber que o fato de "alisar" meu cabelo, negava a existência de um lugar que me pertencia. Na verdade, negligenciava a minha herança ancestral, negando também as boas lembranças que existiram na convivência com meus avôs negros. Enfrentei a dependência da cobrança estética imposta pela sociedade, assumindo meus cabelos crespos e reconhecendo que tenho uma ancestralidade afro. **SOU NEGRA COM CABELO CRESPO, PONTO!**

Partindo desse relato, sinto-me confortável para dissecar a obra inicialmente apresentada.

Nomeei o trabalho de "Santo Cabelo", constituído através de uma técnica mista de papietagem, modelagem em papel machê e pintura. Retomo a exibição emblemática do oratório, me apropriando da definição do símbolo religioso e inicio a exposição da obra decodificando as imagens expostas em cada um dos nichos.

Inicialmente, apresento as máscaras com o significado, que para algumas culturas tem o poder da "ocultação e tende à transfiguração, a facilitar a passagem do que se é ao que se quer ser" (Cirlot, 1984). Remeto à ausência na narrativa do antepassado dos meus avôs, representando esse fato nas máscaras coloridas posicionadas na lateral da obra.

Figura 2 – Detalhes das laterais do oratório - Analine Santos, Santo Cabelo, técnica mista, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Analine Santos, 2021.

As máscaras encontram-se em um limbo configurado de branco, simbolizando a branquitude das amarras européias, as quais recordo estarem engendradas no comportamento patriarcal dos meus avôs. Desse mesmo limbo, emergem as máscaras brancas, oriundas desse contexto social que julgava e criava estereótipos. Por muitas vezes, absorvi esses insultos e me posicionei neste lugar. Cada palavra proferida de forma pejorativa referindo-se ao meu cabelo, soava como um ruído. Um barulho que zunia na minha mente.

Figura 3 – Detalhe superior da obra - Analine Santos, Santo Cabelo, técnica mista, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Analine Santos, 2021.

Porém, nem toda cor branca nesta obra é nefasta. Segundo Jean Chevalier, o branco também tem um valor mágico e sua significação afasta a morte e incorpora um poder curativo (Chevalier, 2019). Busquei por meio da metamemória (Candau, 2011) no relato coletivo dos meus familiares realizar o resgatar das lembranças afetivas, que atravessaram o percurso curativo, para minha transfiguração nesta obra. Senti a necessidade de ter a referência da reminiscência coletiva como caminho de partilha e afirmação dos fatos.

Figura 4 – Detalhe central da obra - Analine Santos, Santo Cabelo, técnica mista, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Analine Santos, 2021.

Centralizo a imagem do coração, envolto nos meus cabelos, aflorando em meio a fluidez do branco que cura, que transborda e invade os limites dos vazios provocados pelas ausências das lembranças não recordadas.

E o coração que é, sem dúvida, o centro pulsante da vida, assume um papel importante na minha espiritualidade e na minha imaginação, fortalecendo meu processo de superação e afetividade relativos ao meu posicio-

namento identitário que assumi. Os cabelos que enlaçam o coração representam a ligação emocional com as recordações da minha infância e também me fazem refletir, o quanto a minha saúde capilar, está diretamente atrelada ao meu estado psicológico.

Quando não estou bem interiormente, meus cabelos se enfraquecem e caem, sinalizando que preciso transfigurar minha postura. Essa imagem reforça a importância de manter viva a minha hereditariedade, a herança biológica e cultural dos meus antepassados, materializando metaforicamente as memórias relacionadas aos poucos períodos de convivência com meus avôs e aos anos de reflexão sobre a minha identidade afro representada pelos meus cabelos.

Para finalizar o percurso memorativo, reservei um nicho, localizado na parte inferior da peça, onde depositei os fios que caíram durante um percurso de extremo estresse, que coincidiu com a execução desse trabalho artístico. Foram muitos fios, mas ajudaram-me a pensar sobre o que realmente quero lembrar. Então associei a esse espaço as imagens que remetiam às boas recordações na casa do meu avô materno, com o qual tive mais aproximação afetiva.

Recordei o quarto onde ele guardava doces e refrigerantes, o casal de jabuti, o qual minha irmã e eu alimentávamos com goiabada e banana, o jameiro na frente da casa, onde aprendi a comer fruta fresquinha retirada da árvore e dos pães doces cheios de coco, que meu avô nos ensinou a apreciar. Todas essas boas lembranças fortale-

cem a necessidade de reconhecer as minhas origens.

Figura 4 – Detalhe central da obra - Analine Santos, Santo Cabelo, técnica mista, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Analine Santos, 2021.

Hoje, não preciso me camuflar. É possível perceber que os pensamentos estão mudando e que a ancestralidade negra está valorizando seu espaço e mudando a narrativa sobre como nomear sua cor, seu cabelo e seus antepassados. Atualmente mulheres negras, como eu sou são cacheadas e empoderadas.

REFERÊNCIAS

CANDAU, Joël (2011). **Memória e identidade**. Trad. Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/galaxia/article%20/viewFile/6737/6073>- Acesso em: 20 maio 2021.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos** (Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 33 ed. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 2019.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de Símbolos.** São Paulo: Moraes, 1984.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arqueologia geral.** 4^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação,** 6^a ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

CINCO ABRIGOS, CINCO SENTIDOS: MÚLTIPLOS REGISTROS

Angélica Carvalho Lemos

Quintal, terreiro fértil para múltiplas experiências e vivências sensoriais. O quintal é o elo entre as obras que batizo de maneira geral de núcleos sensoriais. O presente ensaio visual possui cinco núcleos sensoriais, sonoro, olfativo, visual, tátil, e paladar. E para acessar as memórias, o quintal foi a chave para adentrar o habitat florescido das vivências que brotaram ao longo do trajeto vital, rastros da infância à adultez. Os cinco núcleos pariram cinco obras, e embora estejam compartimentadas em cada nicho sensorial, não há intensão de fragmentação. A exemplo, a obra sonora também ressoa no tátil e olfativo, almejando a crença de que a obra tem potencial de alcançar ressonâncias em trânsitos sensoriais nos cinco sentidos.

Para iniciar, sugiro que o leitor se permita a um suspiro profundo a fim de oxigenar-se para o caminho da leitura. Feche os olhos por um instante, inspire uma reocupação dos quintais que você leitor já habitou. Ao dar sequência na leitura e permitir-se o contato visual com as obras dos núcleos sensoriais, partilho que são obras que operam como um diário aberto, sem cadeado e sem chave

Porque partilhar memórias e partilhar obras confeccionadas exclusivamente para abrigar estas memórias, em núcleos sensoriais, é também partilhar segredos, é desvelar refúgios vivos.

O memorial das obras, não tem nenhuma intensão de exercer uma função descritiva da obra. São vestígios por meio da escrita das memórias, que foram evocadas durante as horas dedicadas ao Laboratório Experimental Sensorial Assíncrono.

Para abrigar memórias como base e guia para a confecção das obras, acolho a compreensão de Bosi (1994, p. 55) "Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado."

As obras apresentadas neste ensaio visual pretendem ativar o cuidado comunitário, em busca de um olhar holístico para o quintal, também recorro a compreensão da concepção das Cinco Peles proposta por Hundertwasser, pintor e arquiteto austríaco (LIMA, 2018).

Para Hundertwasser, habitamos cinco casas que se configuram em cinco peles, 1ª - o corpo, 2ª - a roupa, 3ª - a casa, 4ª - meio social (a exemplo família) e por fim a 5ª- pele representada pela Terra, a ecologia do planeta (RESTANY, 2003 apud LIMA, 2018).

Foco na terceira pele, moradia ou casa, Hundertwasser inspira para a criação de espaços felizes como o seu ideal, habitats com terraço-jardim, onde há um dever

o “direito a janela” e o “dever de árvore” (RESTANY, 2003, p. 65 apud VASCONCELOS e SIQUEIRA, 2015).

No Brasil Ailton Krenak (indígena, ativista, poeta e escritor) ancorado nas bases da valorização e reconhecimento da ancestralidade e dos saberes ameríndios, afirmou que a natureza:

Ela existe em cada uma das células do meu corpo. Ela existe em cada um dos pequenos, no ar que eu respiro, naquelas plantinhas que estão ali no quintal, na chuva que cai, nos raios de sol que atravessam todos esses concretos e cimentos e passam por este burquinho da janela aqui. E ela bate com a mesma força e intensidade com que faz uma cachoeira lá no meio do Amazonas ou uma geleira lá no Alaska. Porque a natureza é a vida mesmo. Não há natureza apenas num parque, num jardim. (KRENAK, 1989, s/p.)

Dessa forma, árvores, flores, sementes e o corpo compõem o quintal e foram guia para o trajeto artístico. O corpo compreendido na dimensão da Estesia, “cuja significação mantêm-se, com mínima variação, equivalente à de sua origem: nossa capacidade humana de perceber o mundo por meio dos órgãos dos sentidos [...] um saber sensível (JÚNIOR, 2013, p. 61). Portanto, o corpo como esse caminho para contato e interação com o sensorial.

NÚCLEO SENSORIAL: SONORO

Caminhante ao ponto da sola dos pés, em sintonia sonora, a melodia oriunda do contato pés-chão e nesse entremeio, folhas secas e gravetos, ao serem pisoteados evocam cortejos. Coral das vozes do contato pés-chão. Coral que me transborda a infância. Os meus pés infantis, trançando rodeado por árvores, juntando-se a outros pés caminhantes brincantes tramando cantigas de roda.

Figura 1 – Angélica Carvalho Lemos, Pés In Natura, fotografia, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Angélica Lemos, 2021.

Cantigas ecoadas por nossas vozes e ao fundo, a percussão viva pés-chão. Gravetos e folhas secas, estalam no ar, nossa caixa sonora é a mãe terra. O registro fotográfico da experiência do corpo foi o guia para registrar o instante da trilha sonora vital. A foto dos meus pés que habitam o retiro do não-silêncio.

Figura 2 – Angélica Carvalho Lemos, Móbile-ninhosonoro, arte têxtil, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Angélica Lemos, 2021.

O móbile oriundo da arte têxtil que abriga como um ninho de uma pedra, representa apenas a vontade de guardar o som calmante, o barulhinho da água doce corrente, caindo sob pedras no leito de um rio.

NÚCLEO SENSORIAL: OLFATIVO

Figura 3 – Angélica Carvalho Lemos, Saudade in vitro I, flores e galhos desidratados, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Angélica Lemos, 2021.

Figura 4 –Angélica Carvalho Lemos, Saudade in vitro II, arte têxtil, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Angélica Lemos, 2021.

Na tentativa de capturar o volátil que se esvai. A obra "Saudade in vitro" retrata essa tentativa de guardar o aroma que te traz um alento, aroma que te guia a abrir os relicários, somos guardadores das nossas memórias.

Afinal, ancorando na base da aromaterapia "os aromas podem influenciar no estado emocional através de vivências passadas, de forma positiva ou negativa por evocar essas memórias olfativas" (Price, 2002). E, por sua vez a "memória olfativa resultante de um processo de identificação olfativa de um aroma específico associando-o a alguma lembrança" (Price, 2002).

Em "Saudade In vitro", a tentativa de guardar o aroma da flor que remete as flores do pé de acerola que nutriam o solo do quintal que habitei na infância. Pé de acerola que foi cabana viva que doava sombra, estacionamento de pássaros, gravetos para ninhos e ao florescer estendia tapete floral sob a terra seca e vermelha do quintal. É ali debaixo do pé de acerola que também abrigou cantigas de roda, histórias de faz de conta, e até fazendas de formigas.

NÚCLEO SENSORIAL: VISUAL

Cientes de que em questão de tempo, dias, o movimento de despetalar-se chegará para ocupar novos brotos, o olhar fundido ao visual na insana tentativa de capturar este instante. Quanto tempo dura uma pétala caída ao chão, deixada ali ao léu?

O núcleo sensorial visual agrega uma série de fo-

fotos, que compreendem registros fotográficos das espontaneidades presentes no quintal, e na calçada da rua. Digo espontaneidades pois as pétalas já estavam ali caídas pela ação do vento (“Despetalar-se”).

E nas obras “Des-arvorecer I” e “Des-arvorecer II”, ambas oriundas do registro visual de situações que me deparei diante de uma simples caminhada na calçada. A árvore registrada, provavelmente após uma poda, onde foram deixados ali junto a ela sacos e mais sacos de lixo, envoltos de plástico preto que abafavam as folhas verdinhas.

Figura 5 – Angélica Carvalho Lemos, Despetalar-se, fotografia, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Angélica Lemos, 2021.

Figura 6 – Angélica Carvalho Lemos, Des-arvorecer I e II, fotografia, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Angélica Lemos, 2021.

Talvez na quarentena nos tornamos um pouco árvores, enraizados em nossas cadeiras frente as telas, nos nutrindo das memórias, dos repertórios de experiências sensoriais pré-pandêmicas. E envoltos neste emaranhado de memórias nos permitimos, tentamos florescer com nascimentos de projetos para o dia, a cada dia. Hoje carrego um medo. O medo de que nossas árvores não passem de lembranças visuais que nos esforçaremos para contar as próximas gerações, tentar descrever em palavras, núcleo sonora, a sensação de crescer tendo o quintal como seu habitat.

NÚCLEO SENSORIAL: PALADAR

Quando eu era criança vovó alertava, se engolir semente, a exemplo de laranja, vai nascer um pé de laranja na sua barriga. Este dito popular permeou a minha infância, já me fez medo, quando sem querer engoli alguma semente. Mas, e hoje? E se engolir a semente hoje? As sementes geneticamente modificadas, que talvez não basta o solo fértil, e assim não brotará um pé de laranja, ou caju, na terra, tal como metaforicamente brotaria no meu estômago.

Figura 7 – Angélica Carvalho Lemos, Boca-sementeira, performance/fotografia, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Angélica Lemos, 2021.

A obra "Trouxinha-guela sementeira" remete ao nosso potencial de tornar-se guardiãs e guardiões de sementes. Plantio inclusive ao semear as palavras. As palavras também têm gosto para quem as ouve. E algumas palavras até com gosto amargo, outras adocicadas como a amora madura no pé.

Figura 8 – Angélica Carvalho Lemos, Trouxinha-goela sementeira, arte têxtil, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Angélica Lemos, 2021.

NÚCLEO SENSORIAL: TATO

"Amplexo" a obra personifica o anseio de arborizar, nutrir-se da seiva, corpo avivado, você já abraçou uma árvore hoje?. "Pés-ar", busca o afago do pé no chão, mas em solo têxtil, urdidura de linhas sintéticas mistas com algodão que ensejam repousar por instantes o corpo desalentado da finita busca de pisar os pés descalços no chão. Mas, chão de terra batida, apinhado por folhinhas verdes, esverdeadas, amarronzadas, cores que contam o tempo que elas estão ali.

Figura 9 – Angélica Carvalho Lemos, Amplexo, performance/fotografia, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Angélica Lemos, 2021.

Figura 10 – Angélica Carvalho Lemos, Pés-Ar, arte têxtil, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Angélica Lemos, 2021.

REFERÊNCIAS

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças de velhos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

JÚNIOR, J.F.D. **Microbiofobia e o corpo nosso de cada dia.** In: NOLF, A. MACEDO, V. (Orgs). *Pontes Móveis: Modos de pensar a arte em suas relações com a contemporaneidade.* 1. ed. São Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, 2013, p. 51-65.

KRENAK, A. Ailton Krenak: receber sonhos. In: **Revista Teoria e Debate**. Edição 7, julho, 1989. Disponível em: <<https://teoriaedebate.org.br/1989/07/06/ailton-krenak-receber-sonhos/>>. Acesso em: 15 maio 2021.

LIMA, J. Quando artistas plantam árvores na cidade: abordando o futuro do planeta. In: Praça: **Revista Discente da Pós-Graduação em Sociologia da UFPE**, Recife, v. 2, n. 1, 2018, pp. 108-121.

PRICE, S. **A aromaterapia e as emoções**. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2002.

VASCONCELOS, R. P. T.; SIQUEIRA, A. **A corporeidade do artista da cena por uma perspectiva das "peles"**. ASACT. n. 1, 2015, p. 31-41.

MEMÓRIAS (IN)VISÍVEIS NA FORMAÇÃO COMO ARTE/EDUCADORA

Auvaneide Carvalho

Trago comigo as memórias que fazem parte da minha construção de identidade (SILVA, 2014). São essas memórias que corroboram com a minha (re)construção como arte/educadora. E essas são percebidas a partir de diferentes gatilhos de memórias a partir dos sentidos, como olhar uma fotografia, sabores, cheiros, texturas ou ouvir algo, e esses gatilhos são garimpados pelo narrador-fotógrafo (NOVA, 2014).

Nesse processo de garimpo o narrador encontra elementos que são esquecidos, mais que (re)constrói suas identidades, aqui nosso olhar é arqueológico (NOVA, 2014) como aptidão para ver como a memória (in)visível está presente no meu presente, como afirmou Nova:

Comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido", e é pela fotografia do presente que isso é ressaltado: "Nunca poderemos dizer: não há nada para ver, não há mais nada para ver.

Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo (NOVA, 2014, p. 72).

Já Candau (2012) ajudou a entender que a memória e identidade estão indissoluvelmente ligadas. Sendo assim, a memória é um elemento essencial daquilo que passamos a chamar de identidade individual ou coletiva. E Silva (2015) mostrou que todos os processos vivenciados pelos/as arte/educadores podem ser fontes de experiências educativas e devem ser valorizados.

Partindo da perspectiva de que a formação (humana) do professor é estabelecida a partir de conhecimentos extraídos de diferentes experiências sociais vivenciadas ao longo de toda uma vida, defendemos que todo o processo de formação de professores deve respeitar e valorizar todas as fontes de experiências, sejam elas derivadas de experiência familiar, acadêmica ou nos movimentos sociais (SILVA, 2015, p. 75-76).

Assim, investigar as influências de formação no trajeto histórico, me permitiu entender que a identidade não é um processo de construção individual. Pois, esse trajeto é atravessado pelas relações entre o social e o psicológico, dentro de um contexto histórico e cultural.

Para o Candau (2012) é a memória que fortalece a identidade. E restituir a memória esquecida de uma pes-

soa é restituir sua identidade. Portanto, o trabalho da memória atua na construção da identidade do sujeito.

Por sua vez, Tardif (2014) relatou como os saberes experienciais vivenciados ao longo da vida, tanto acadêmica, quanto pessoal, nos fornecem elementos para a construção identitária profissional e nos possibilita entender a complexidade que envolve a prática docente, incluindo as histórias, as memórias, as trajetórias, expectativas e experiências singulares.

Revisitando as memórias identifiquei que minha experiência como arte/educadora foi inicialmente vivenciada nas ações de oficinas de arte da "Casa da Criatividade" na instituição chamada Núcleo Educacional Irmão Memores de Francisco de Assis - NEIMFA. As atividades desenvolvidas na referida instituição me possibilitaram fazer parte da Escolinha de Arte do Recife – EAR, outro espaço não formal de ensino de Arte, onde atuo como professora, desde 2011. Mergulhando nas minhas memórias (re)crio minhas identidades, como Halbwachs (1990) afirmou a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, uma vez que as lembranças são constituídas no interior de um grupo.

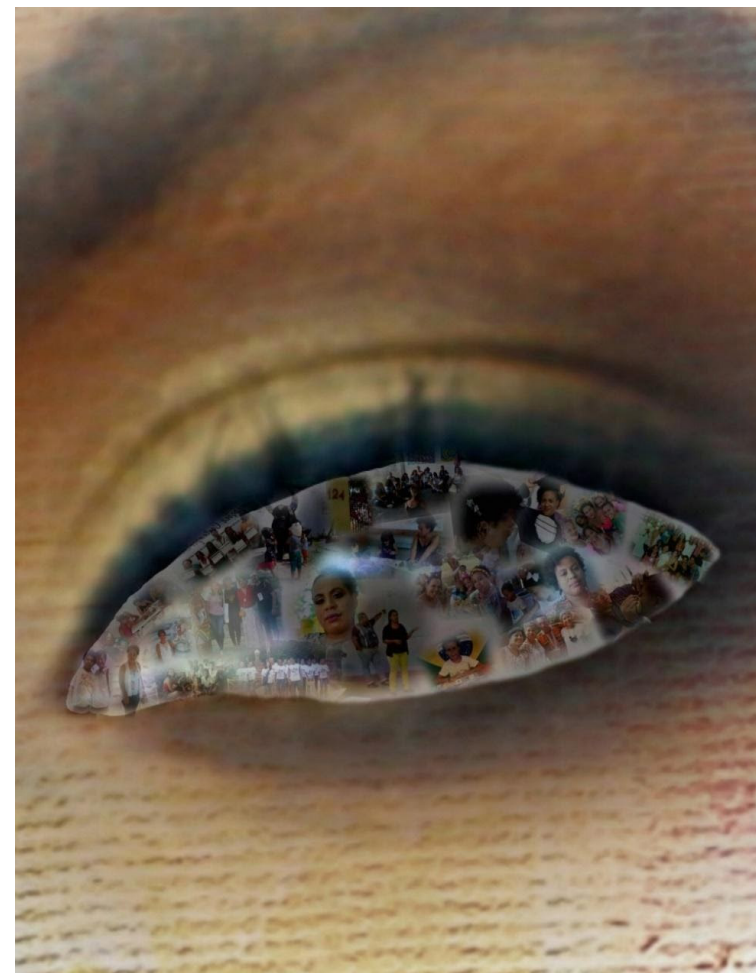
Nesse ensaio trago imagens que são um mergulho nas memórias que contribuíram para meu processo de formação. Então convido os/as leitores/as para juntos mergulharmos nas memórias afetivas, apresentadas em formas de objetos artísticos, pois recordam o ato de (re) criação. Os objetos imagéticos criam um diálogo com os sentidos (Le Breton, 2007). Para o autor a arte de viver,

é enriquecida com a arte dos sentidos do mundo, e esses são construídos culturalmente e historicamente nas ações do cotidiano, colaborando para nossas (re)construção identitária.

Sendo assim trago os objetos imagéticos que através dos sentidos visão/paladar/olfato/tato/audição, contribuíram para minha (re)construção formativa como arte/educadora. Os 08 objetos foram construídos como a técnica de fotocoloragem digital.

Nessas imagens, a visão é composta por representações das minhas práticas formativas no NEIMFA, na EAR e na UFPE. O paladar pelo menu formativo, composto por comidas que fazem parte das práticas formativas das referidas instituições. O olfato por cheiros (xeros) desses espaços. O tato por texturas, que me remetem a situações vivenciadas nesses lugares e a audição são os sons que corroboram com minha formação.

Figura 1 – Auvaneide Carvalho, Olhar narrador-fotógrafo, fotocoloragem digital, 14x11cm, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Auvaneide Carvalho, 2021

Figura 2 – Auvaneide Carvalho, Menu Formativo, fotocoloragem digital, 13x11cm, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Auvaneide Carvalho, 2021

Figura 3 – Auvaneide Carvalho, Menu Formativo, fotocoloragem digital, 13x11cm, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Auvaneide Carvalho, 2021

Figura 4 – Auvaneide Carvalho, Xeros, fotocoloragem digital, 12x9cm, 2021



Fonte: Acervo pessoal de Auvaneide Carvalho, 2021

Figura 5 – Auvaneide Carvalho, Xeros, fotocoloragem digital, 12x9cm, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Auvaneide Carvalho, 2021

Figura 6 – Auvaneide Carvalho, Falas, fotocoloragem digital, 13x11cm, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Auvaneide Carvalho, 2021

REFERÊNCIAS

CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

LE BRETON, David. **El sabor del mundo: Una antropología de los sentidos**. 1ª ed. - Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.

NOVA, Vera Casa. Cascas sobre o papel: memória e dilaceramento. In: **Aletria**: revista de estudos da literatura. Minas Gerais, vol. 24, nº 2, p. 65-75, maio/agosto. 2014.

SILVA, Everson Melquiades Araújo. **A experiência de ser e tornar-se arte/educador. Um estudo sobre História de Vida, Formação e Identidade**. Jaboatão dos Guararapes – PE: SESC, 2015.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferencia. In SILVA, Tomaz Tadeu; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (org.). **Identidade e Diferencia: A perspectiva dos Estudos Culturais**. 15ed. Petrópolis – RJ: Vozes, 2014. P. 73-102.

TARDIF, Maurice. **Saberes Docentes e Formação Profissional**. Petrópolis – RJ: Vozes, 2014.

ABRINDO A ORÍ PARA AJEUNIZAR O PROCESSO CRIATIVO

Brenda Gomes Bazante

Na pesquisa "Amiga, que babado é esse de corpo cineticamente dissidente?", em desenvolvimento no PPGAV UFPE/UFPB, procuro entender como narrativas autobiográficas ajeunzam a criação do conceito de Trava Transcorpocinética. Nesse sentido, a memória individual e a coletiva (HALBWACHS, 1990), juntamente com a linguagem Bajubá e Língua Iorubá - usadas pela população LGBTI+ (ARAÚJO, 2019), transitam e assumem um papel chave nessa investigação.

Enquanto acessava, por meio dos disparadores, lembranças de fatos ocorridos desde que era uma êre até hoje, desenvolvi cinco práticas artísticas que apresento neste ensaio visual. Sua produção e curadoria relacionam-se com memórias ligadas aos sentidos do paladar, do olfato, da audição, do tato e da visão e com a forma como esses sentidos foram atravessados pelas interações sociais e culturais (OSTROWER, 1987) que meu corpo transexual enfrentou.

Segundo Le Breton (2007, p. 22), "si el cuerpo y los sentidos son los mediadores de nuestra relación con el

mundo, solo lo son a través de lo simbólico que los atraviesa". Nesse cenário, mulheres trans, por meio de seu corpo e sentidos, são atravessadas por uma série de violências que simbolizam o apagamento e a invisibilidade que o CISTema opressor impôs e impõe às corporalidades inconformes de gênero (NASCIMENTO, 2021).

Assim nesse processo criativo as recordações que acesso ao "abrir meu orí", inspiraram a materialização de práticas artísticas que representam as relações entre as percepções obtidas pelos cheiros, visões, gostos, toques e sons que chegaram ao meu corpo, e um mundo que, em diversas situações, o desprezou. Um mundo que também o acolheu e hoje o fortalece.

O ensaio visual abaixo apresentado contém por duas fotomontagens, duas instalações e uma poesia visual que representam as articulações dessas memórias com o presente, afinal:

O passado, mesmo que realmente memorizado, só pode trabalhar mediando as reformulações que permitem reenquadrá-lo no discurso concreto face ao qual nos encontramos (ACHARD, 2015, p. 14).

Halbwachs (1990) afirmou que as lembranças do passado estão mergulhadas no contexto a partir do qual foram acessadas e isso faz com que elas se adaptem às nossas percepções atuais.

Dessa forma, quando estou descascando laranjas, atenta para não romper as cascas, recordo-me dos degraus da casa de minha avó paterna. Em muitas ocasiões, sentávamos às escadas, ao pé da porta da cozinha, com um balde cheio dessas frutas. O gosto doce das laranjas traz de volta as conversas sobre o passado do bairro onde morávamos ou a preocupação em comer o bastante para atingir a cota de vitamina C, afinal vovó detestava remédios.

Entretanto o gosto doce torna-se agri-doce quando, hoje, percebo as perseguições, o controle e a vigilância que ocorriam em torno do meu comportamento. Atitudes que borram a imagem que surge a partir do disparador "laranjas", como se ranhuras e arranhões fossem feitos no tecido da memória.

Figura 1 – Brenda Gomes Bazante, Saudade da casa de vovó, fotocollagem digital, 1080x1080px, 2021.

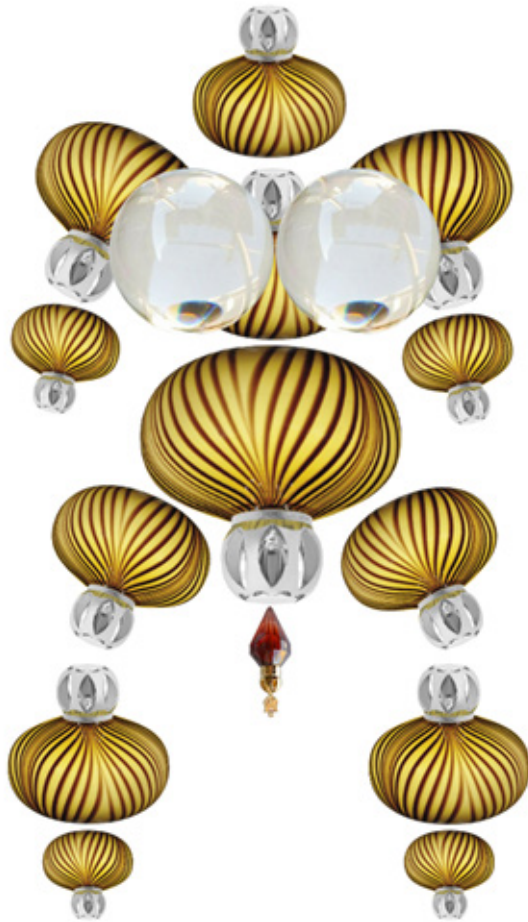


Fonte: Acervo pessoal de Brenda Gomes Bazante, 2021.

Esses estranhamentos intensificaram-se quando transicionei de gênero, abandonando a cisgeneridade compulsória e o sistema heterossexual (PRECIADO, 2017). Entretanto, nesse processo inicialmente me localizei dentro do universo feminino colonial. Posição onde a indústria cosmética e todos seus produtos/tratamentos são ferramentas usadas para demarcar o ser "mulher" padronizado. Aromas diversos tomam conta dos corpos que precisam ser lisos, jovens, magros e eurocêtricos (SILVA, 2017).

Assim, alguns corpos transicionados são tomados por essa estética normalizada. Sua aparência pode ser (re)construída por meio de esmaltes, hidratantes, perfumes, maquiagens, etc. O italiano Dolce & Gabbana simboliza o cheiro que considerarei "feminino", através de seus aromas de flores e frutas. Essa relação com a cosmética foi representada num corpo-frasco. Seus volumes, junções, genitália e demais partes transformam-se, através de uma fotomontagem, em vidros de perfumes que se interligam para retratar a imagem da mulher transexual socialmente "aceita".

Figura 2 – Brenda Gomes Bazante, Perfumada, colagem digital, 1080x1080px, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Brenda Gomes Bazante, 2021.

Apesar da aparência “feminina”, as pessoas transgêneras dificilmente são incluídas no convívio social. Para Nascimento (2021) somos outsiders ou non sisters nas relações com a sociedade e com os feminismos. Se nos grupos que atualmente perseguem a desconstrução do que Nascimento (2021) chama de a “mulher universal do feminismo”, as pessoas trans são discriminadas, no restante da sociedade a coisa é bem pior.

Essas violências podem ser percebidas pelas palavras ofensivas que ouvimos. Desde criança eu e outras trans/travestis escutamos essas chacotas. Elas fazem parte da nossa memória coletiva, das lembranças de nosso grupo (HALBWACHS, 1990).

Usando essas palavras e outras que atravessaram minha audição, compus a poesia visual “Burburinho”. Não indico uma ordem de leitura, apenas um olhar crítico para algumas palavras ressignificadas a partir do empoderamento das identidades dissidentes.

Figura 3 – Brenda Gomes Bazante, Burburinho, poesia visual, 1080x1080px, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Brenda Gomes Bazante, 2021.

Apesar do empoderamento e de alguma inclusão, mulheres trans e travestis ainda enfrentam desafios bem maiores. Vivendo no país que mais mata essa população no mundo, somos violentadas não apenas com palavras, mas com paus, pedras, facas etc.

Esse extermínio acontece nas ruas. A luz do dia como foi o emblemático caso da Dandara que teve seu assassinato filmado e publicado nas redes sociais. Após a repercussão que o caso teve na mídia, eles foram presos, no entanto as pedras continuam a ser lançadas e no nosso caso, não ajudam a construir castelos.

Na instalação "Apesar do Brasil" trago a materialização da memória de uma violência que sofri no Rio de Janeiro, quando parte de materiais como esses foram arremessados, tocando e machucando meu corpo. Sai viva desse episódio, mas muitas trans não conseguem.

Figura 4 – Brenda Gomes Bazante, Apesar do Brasil, instalação (pedras, tijolos, graveto, espelho, batom, celular, madeira, tecido e arame), 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Brenda Gomes Bazante, 2021.

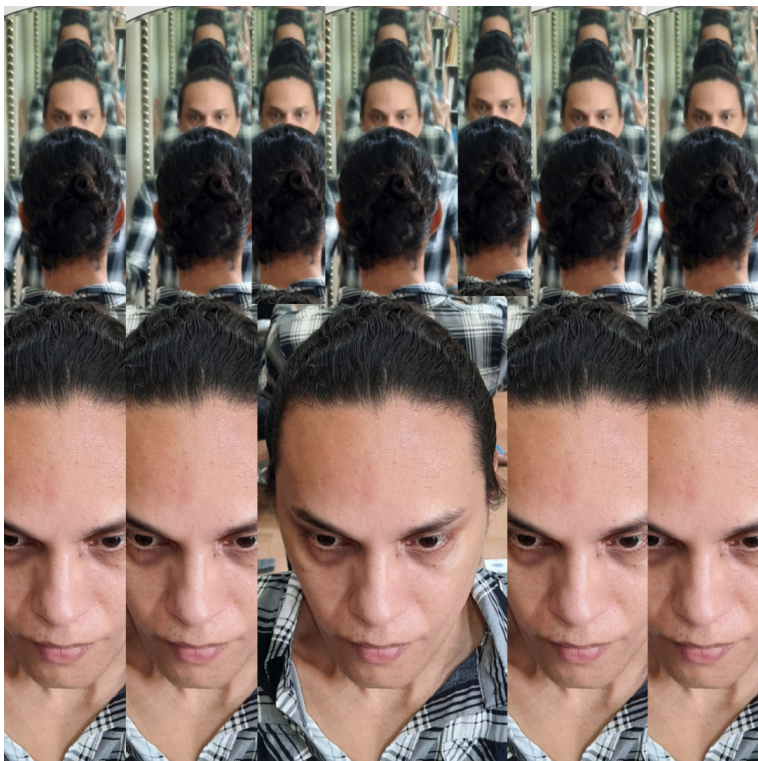
Assim, driblando os paus e pedras seguimos vivendo e vibrando, ou como diria Mombaça (2021, p. 13), “apesar do Brasil”.

Essa vida e vibração têm se articulado para problematizar os padrões impostos pela colonialidade. A cada dia mulheridades e feminilidades (NASCIMENTO, 2021) têm se sentido à vontade para experimentar o gênero em desacordo às normatizações.

Nesse processo as intervenções cirúrgicas, estéticas e endocrinológicas têm diminuído e a relação desses corpos trans e travestis com o espelho foram alteradas. Se antes, quando nos víamos refletidas, procurávamos enxergar o padrão “feminino” colonial, hoje estamos em busca de nossa independência e de uma performatividade de gênero singular.

Reconheço-me nessa busca e os espelhos são os disparadores que me remetem a momentos em que olhava para meu reflexo sem saber qual caminho seguir, experiência representada numa fotomontagem realizada usando meu rosto como ele é. Uma imagem, hoje, segura e empoderada.

Figura 5 – Brenda Gomes Bazante, Caras lavadas, água e sabão, poesia visual, 1080x1080px, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Brenda Gomes Bazante, 2021.

REFERÊNCIAS

ACHARD, Pierre. Memória e produção discursiva do sentido. In: ACHARD, Pierre...[et al.]. **Papel da memória**. 4ª ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.

ARAÚJO, Gabriela Costa. **Bajubá: memórias e diálogos das travestis**. 1ª ed. Jundiaí, SP: Paço Editorial, 2019.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

LE BRETON, David. **El sabor del mundo: una antropología de los sentidos**. 1ª ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.

NASCIMENTO, Leticia Carolina Pereira do. **Transfeminismo**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

MONBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

SILVA, Roberta Alves dos Santos. **O gênero na vitrine: sentidos do consumo estético e a produção de subjetividades de mulheres trans**. 2017. 132f. Dissertação (Mestrado em Psicologia). PPGPsi/UFPE, Recife, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/28122>. Acesso em: 19/05/2021.

MUSEU DE DESIMPORTÂNCIAS: MEMÓRIAS, OBJETOS E APRENDIZAGENS

Carla Antunes

Entendo bem o sotaque das águas. Dou respeito às coisas desimportantes e aos seres desimportantes. Fui aparelhado para gostar de passarinhos. (...) Sou um apanhador de desperdícios: Amo os restos.

(Manoel de Barros)

Desde muito pequena guardo coisas. Consegui compreender melhor sobre os motivos que me impulsionam a fazer isso quando foi preciso explicá-los a alguém: "guardo coisas por não ser capaz de guardar momentos, pessoas ou a vida passando". Seria isso, então, o que eu realmente gostaria de preservar em minhas redomas.

Começo esta narrativa falando sobre este fato, por ter sido ele o que me conduziu na produção dos trabalhos que apresentarei aqui, gerados a partir do componente curricular Tópicos Especiais em Processos Teóricos e Históricos em Artes Visuais (TEEAV): Memória e Narrati-

va, ministrado pelos professores Robson Xavier e Maria Betânia no Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV UFPB/UFPE).

Como provocado pelos professores, as imagens que produzi foram resultado de um processo de mergulho intenso em memórias particulares. A cada etapa do processo de criação, a partir de um dos cinco sentidos, desenrolei vagarosamente um fio delicado e forte no qual está ancorada toda a minha história e meus processos de formação, ou seja, meu caminho até aqui, enquanto mulher, professora e ser humano que cria através da arte. Desta feita, abordarei um pouco sobre o trabalho artístico "Museu de Desimportâncias" e sua produção assim como as contribuições da experiência com memória e autonarrativas para a reflexão acerca de minha formação enquanto pessoa e enquanto educadora e pesquisadora.

Há uma contradição implícita neste nome que aqui apresento. Ao me referir aos objetos usados na produção das imagens como "desimportâncias", pareço tentar esconder o real valor que eles possuem para mim. A escolha desta palavra traduz o caminho conflituoso trilhado por mim em relação ao hábito de guardar memórias por meio de pequenas coisas, pois ela carrega em si a tensão entre o que é condicionado socialmente como sendo útil e importante e tudo aquilo que não o é.

Vale ressaltar que "desimportância" é um neologismo proposto pelo poeta Manoel de Barros em seu poema Apanhador de Desperdícios, citado no prefácio, poema o qual de certa forma ajuda a definir toda a sua

obra. Ao se ater ao tempo presente e ao fluxo natural da vida em sua literatura e trajetória de forma geral, Manoel questiona estes conceitos de utilidade e importância. Em consonância a esta perspectiva questionadora está o ato de criar a partir do 'inventariar". Faço aqui uma relação entre a experiência do colecionador, do artista trapeiro e das poéticas do arquivo e assemblage, com a perspectiva do poeta sobre o apanhador de desperdícios.

Afinal, e se o tempo for apenas a vida passando e todo relógio for apenas ilusão? A manutenção de sentidos a partir de acervos é uma resposta possível para essa busca em se driblar a passagem do devir e uma tentativa de reter, simbolicamente, partes do presente para a posteridade, assim, reconfigurando e expandindo o tempo-espaco em uma espécie de colagem temporal.

Rasps e restos sempre me interessaram, pois vejo muita gente, história e vida em todos os objetos cuja curadoria fui realizando e aprimorando intuitivamente ao longo do tempo. Para as pessoas do meu convívio, porém, este material foi em sua maioria visto como lixo e o ato de guardá-los, um impulso patológico. De fato é tênue a linha entre o universo do colecionismo e os sintomas de um acumulador patológico, nesse processo de curadoria constante não é difícil se ver impulsionado por esta direção. Foram necessários vários acontecimentos para que eu me tornasse capaz de identificar e me desfazer dos excessos no impulso de inventariar, mas ainda muito me apetece as desimportâncias das coisas minúsculas, principalmente as mais carregadas de memórias e histórias.

Quando a folha da samaumeira, guardada por anos, se esfarelou em pequenos pedaços de barulhos crocantes, descobri que a grandeza não é coisa que se guarde. Quando a foto três por quatro de um tio que já não está vivo se estragou e seu rosto ali gravado tornou-se um vulto borrado, entendi que a eternidade não é coisa que se guarde. Quando a coleção de fotos de amigos e familiares começou a desbotar, pude ver que pessoas não são, de fato, coisa que se guarde. Porém, quando observo estes objetos sob toda a camada profunda e íntima de minhas cargas subjetivas, percebo um conjunto de memórias que organizadas como as organizo, me ajudam a lembrar quem fui e como me tornei quem sou/estou, assim como me apontam caminhos de possibilidades infinitas no sentido de vislumbrar quem ainda posso ser.

Os objetos, por serem capazes de narrar a história humana, se mostram como elementos cruciais para o estudo da relação entre as pessoas e o seu tempo. (Albertoni, 2015)

Em Museu das Desimportâncias, não houve intenção de analisar as histórias de cada objeto per si, seu modo de produção, de onde se originaram -o que também poderia ser interessante - mas sim de, através do reordenamento das coisas em uma composição efêmera montada apenas para o registro fotográfico, traduzir um pouco da minha relação pessoal com aqueles artefatos e a história que eles passaram a ter a partir do momento em que vieram a fazer parte da minha.

Neste caso, a materialidade dos objetos foi utiliza-

da para dar acesso a imaterialidade de minha própria carga de memórias e subjetividades.

Figura 1 – Carla Antunes, Museu das desimportâncias: na infância (mágica e assombro), técnica mista, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Carla Antunes, 2021.

As produções categorizadas por Costa (2012) como poéticas do arquivo, trabalham com a questão da imagem como registro do devir, apresentando não uma linguagem específica, mas registros de um ato, seja performático, seja de deslocamentos do contexto original de objetos ou mesmo o de inventariar arquivos no decorrer da vida. Assim, este tipo de produção se mostra sempre inacabado, pois além da montagem se modificar de acordo com a intenção de sentido, o acúmulo da matéria-prima das obras acontece de forma constante.

Para Canton (2009) a memória é um território íntimo baseado na recriação e reordenação da existência, e ao se produzir a partir deste território o artista oferece ao público sua intimidade. Neste sentido é exatamente como percebo o "Museu das Desimportâncias": uma exposição de um território profundamente íntimo, através da qual é possível reorganizar minha perspectiva autobiográfica, deslocando sentidos e símbolos de acordo com o devir do tempo-espaço, representando a trajetória que me trouxe à ocupação deste lugar atual que ocupo existencialmente, o qual funde as funções de professora de arte, servidora pública da educação, mãe, agente cultural independente, pesquisadora e criadora artística.

Segundo a autora a memória torna-se um agente de resistência quando passa a aparecer através de diversas produções artísticas que apresentam propostas perceptivas de prolongamento ou interrupção do tempo em meio ao contexto contemporâneo de efemeridade, excesso de informações e achatamento do tempo-espaço de forma tão evidente em grande parte dos grupos

sociais da humanidade. (Canton, 2009).

Figura 2 – Carla Antunes, Museu das desimportâncias: na juventude (apego e insegurança), técnica mista, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Carla Antunes, 2021.

O QUE TE TROUXE ATÉ AQUI?

Esse tipo de reflexão aparece constantemente em minhas vivências educativas, provocadas por mim de forma intencional seja no contexto das aulas de artes com as turmas de jovens no ensino médio, seja nos contextos de vivências formativas com turmas de educadores.

Me parece cada vez mais fundamental, se considerar nos processos educativos, o fato de que cada indivíduo, desde a vida intrauterina, percorre um caminho extremamente único de experiências e sensações, tecendo uma trama igualmente única de relações e gerando um verdadeiro banco de dados de singularidades que envolve seus fatores biológicos, histórias, experiências, culturas, os acontecimentos e relacionamentos que o cercam, e uma infinidade de redes de símbolos, signos, significações e ressignificações.

Este amálgama gerado pelos contextos em que o ser humano vai sendo inserido ou se insere ao longo da vida formam uma espécie de "lugar" existencial único ocupado individualmente por cada pessoa.

Em minha trajetória como professora e formadora de professores, muito me instiga a busca por conhecer as bagagens subjetivas daqueles com quem lido em processos de aprendizagens, com este plano de fundo, pude experimentar nesta ocasião ocupar não mais o lugar de mediadora de aprendizagens alheias, mas o de ser aprendiz, aquele que está sendo conduzido pelos caminhos de seus próprios processos de aprendizagem.

Figura 3 – Carla Antunes, Museu das desimportâncias: no mundo (movimento, trabalho e coletividade), técnica mista, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Carla Antunes, 2021.

A produção que deu origem a esta narrativa, me fez retomar a importância da minha própria bagagem subjetiva e refletir sobre a relação dela com minha formação, por isso não consigo seguir na escrita sem trazer um pouco da que me levou em minha própria história a chegar aqui neste diálogo.

Figura 4 – Carla Antunes, Museu das desimportâncias: nos abismos (dores, perdas e luto), técnica mista, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Carla Antunes, 2021.

No ano de 2017 tive minha filha - hoje com quatro anos - e passei a vivenciar um processo denso e conflituoso de depressão pós-parto que estremeceu minha existência. Neste contexto, comecei uma busca por revisitar, reunir e compartilhar registros de minhas criações artísticas por meio de um perfil em uma rede social de fotos, com o intuito muito nítido de não esquecer quem eu era, já que essa consciência sobre minha essência parecia se desintegrar diante de meus olhos.

Neste período, minha autopercepção tanto psicológica quanto corporal estava muito turva e pouco nítida. As imagens e registros de trabalhos criados outrora, me serviram ali como uma espécie de espelho existencial, através do qual foi possível ter acesso a diversos recortes de minhas próprias memórias de criação e motivações para meus processos criativos, ou seja, a mim mesma.

Em meio a esse cenário surgiu o nome "Museu de desimportâncias", que me acompanhou desde então. Porém, na época, eu não sabia exatamente como transformá-lo em algo que fizesse sentido no mundo material para além da minha curadoria íntima de coisas/afetos/memórias.

Para Le Breton (2007) nossa relação com o mundo é mediada pelos sentidos e eles por sua vez o são pelo simbólico que os atravessa. A proposta do Museu de Desimportâncias encontrou eco nas provocações experimentadas a partir dos cinco sentidos, que relacionadas às discussões e referenciais teóricos, transformaram os processos de aprendizagem da turma em processos

diversos de pesquisa-ação em torno da memória e narrativa autobiográfica, ou seja, a partir da subjetividade de cada um dos participantes.

A arqueologia de lembranças desencadeou na obra aqui em questão a divisão de meu percurso de vida em cinco dimensões semi-cronológicas as quais denominei como: Na infância (mágica e assombro); Na juventude (apego e insegurança); No mundo (movimento, trabalho e coletividade); Nos abismos (dores, perdas e lutos) e No cultivo diário da existência (conexões, afetos e jardinagem).

Figura 5 – Carla Antunes, Museu das desimportâncias: no cultivo diário da existência (conexões, afetos e jardinagem), técnica mista, 2021.



Fonte: Acervo pessoal de Carla Antunes, 2021.

Em cada uma destas dimensões, a personagem central (eu) é representada por inúmeros artefatos colecionados ao longo de décadas. Estes que se encontram guardados em caixas ou expostos em prateleiras em minha residência, fazem parte de um acervo bem maior e foram selecionados e organizados em composição temporária a partir do recorte temático a qual se refere cada dimensão.

Esta produção textual não se pretende conclusiva, pelo contrário, visa a abertura de caminhos reflexivos. O processo de criação do Museu de Desimportâncias reativou em mim, para além do mergulho sensível e profundo em minha própria trajetória, a reflexão sobre a prática educativa a qual experimentei enquanto aprendente.

A partir desta perspectiva, a vivência me reafirmou o interesse em me debruçar sobre o lugar das subjetividades nos processos de aprendizagem, dentro ou fora do campo das artes em qualquer nível de ensino. Se mostra urgente, na educação como um todo, o fortalecimento de práticas educativas que compreendam os sujeitos envolvidos como seres multirreferenciais que existem em realidades multidimensionais, carregados de histórias, memórias e diversas bagagens subjetivas. Termino aqui minha fala como quem simplesmente dobra a esquina e enxerga ainda mais possibilidades que se apresentam nessa nova parte do caminho a ser trilhada.

REFERÊNCIAS

ALBERTONI, Fernanda B. Do domínio da informação a memórias materiais: estratégias do arquivo na obra Biblioteca de Rosângela Rennó. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 5, n. 10, ano 5, 2015. Acesso: 07/06/2021 Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/53345>

COSTA, Luiz Cláudio. **Poéticas do arquivo**: Dispositivos de Coleção Na Arte Contemporânea. Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição, 2012. Acesso: 01/07/2021 Disponível em: <https://editora.pucrs.br/anais/apcg/edicao10/Luiz.Claudio.Costa.pdf>

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Editora Contexto, 2014. Acesso: 01/07/2021 Disponível em:

CANTON, Katia. **Tempo e memória**. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2009.

LE BRETON, David. **Antropologia dos Sentidos**. Petrópolis: Vozes, 2016. Acesso: 01/07/2021

ORGANIZADORES

Dr^a. Maria Betânia e Silva

Doutora em Educação pela UFMG (2010). Mestre em Educação pela UFPE (2004). Graduada em Educação Artística/Artes Plásticas – Licenciatura, pela UFPE (1992). Graduanda em Filosofia pela UFPE (2020). Professora da Graduação e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE/UFPB. Investigadora do Ensino das Artes Visuais com ênfase nas temáticas: memórias, história do ensino de arte, formação docente em arte, práticas pedagógicas em arte.

Dr. Robson Xavier da Costa

Artista visual, curador, arte/educador e arteterapeuta. Pós-Doutor em Estética e História da Arte (PGEHA MAC USP); Doutor em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU UFRN e PPG em Arquitectura da UMinho, Portugal); Mestre em História (PPGH UFPB); Especialista em Educação Especial (CE UFPB); com formação em Arteterapia (Clínica Pomar RJ). Licenciado em Educação Artística/Artes Plásticas (UFPB). Docente da graduação em artes visuais do DAV/UFPB; Docente da Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV UFPB/UFPE) e em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU UFPB). Investigador da área de Artes Visuais, curadorias, história das exposições, ensino das artes visuais e acessibilidade cultural.

CONVIDADOS/AS

Dr. Fábio Passos

Artista Visual. Pós-Doutorando em Artes Visuais, pelo Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV UFPB/UFPE); Doutor em filosofia, professor pesquisador do departamento e do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFPI.

Dr. José Rufino

Artista Visual. Doutor em Geociências, pela Universidade Federal de Pernambuco (2007), professor do departamento de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV-UFPE/UFPB).

Dr. Petrônio Bendito

Artista visual. Professor Associado de Comunicação e Designer, leciona na Rueff School of Design, Art, Performance, na Purdue University (EUA). Seus trabalhos criativos e acadêmicos investigam metodologias das cores, design digital e a interseção da arte, ciência e tecnologia.

Dr^a. Teresa Eça

Doutora pela Universidade de Surrey- Roehampton. É Professora da Escola Secundária Alves Martins em Viseu,

Presidente da Associação Portuguesa de Professores de Expressão e Comunicação Visual (APECV) e Vice-Presidente da International Society for Education through art (InSEA). Como investigadora colabora com o i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade; o Centro de Investigação em Estudos da Criança (CIEC) Universidade do Minho, o Centro de Investigação em Educação e Psicologia da Universidade de Évora e do Grupo de Investigación Interdisciplinar 'Cultura, Imaginación y Creación Artística', Universidad Autónoma de Madrid.

AUTORES/AS

Analine Inês de Carvalho Santos

Graduada em Educação Artística/Artes Plásticas pela UFPE, Mestranda em Artes Visuais pela UFPB/UFPE. Já atuou como professora na rede municipal do Recife. Atualmente, é tutora na disciplina de Modelagem em Argila, Coordenadora do setor da CREEE (Estágios e Egressos), Coordenadora do projeto de Pesquisa e orientadora de estudantes PIBIT no IFPE/Campus Olinda.

Angélica Carvalho Lemos

Artivista, artesã, bacharel em Terapia Ocupacional. Mestrado em Reabilitação e Desempenho Funcional. Atuação em coletivos de mulheres e na Arte Têxtil.

Auvaneide Carvalho

Mestranda pelo Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV UFPB/UFPE), da Universidade Federal da Paraíba, com graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Arte/Educadora da Escolinha de Arte do Recife e no Núcleo Educacional Irmãos Menores de Francisco de Assis e professora de Artes Visuais.

Brenda Gomes Bazante

Mestranda pelo Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV UFPE/UFPB). Especialista em Metodologia do Ensino de Artes (Fac. de Educ. São Luis, 2019). Graduada em Licenciatura em Artes Visuais (UNOPAR, 2018). Membro do Grupo de Pesquisa em Ensino de Artes em Contextos Contemporâneos - GPEACC/CNPq do Centro de Artes da URCA. Artista visual e pesquisadora do campo da escultura e da fotomontagem na arte contemporânea.

Carla Antunes

Nasceu em 21 de agosto de 1990 em Itaituba, no Pará, cresceu e reside em Macapá, capital do Amapá. Produz artisticamente através de múltiplas linguagens. É professora e assessora técnica na Secretaria de Estado da Educação do Amapá (SEED-AP). Membro da coordenação e curadoria do Festival Imagem-Movimento (FIM) desde 2010. Desenvolve e compõe, há pelo menos dez anos, projetos e ações como agente cultural independente nas

áreas de artes visuais, audiovisual, educação e cultura. Possui experiência e interesse na área de cinema-educação, vivências formativas para educadores e no desenvolvimento de metodologias que valorizem a criatividade e subjetividade na educação. É mestranda em Artes Visuais pelo PPGAV (UEPB/UEPE), licenciada em Artes Visuais (UNIFAP), Especialista em gestão escolar (USP ESALQ) e metodologias ativas (UCAM).