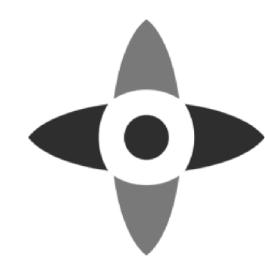


**Volume 01
nº. 01
2023**

Revista do Curso de Graduação
do Curso de Artes Visuais da
Universidade Federal de Uber-
lândia



Revista 1i

Revista do Curso de Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia

Universidade Federal de Uberlândia

Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

**REVISTA 1i - Revista do Curso de Graduação em
Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia**

Av. João Naves de Ávila, 2121 – Bloco 1i - sala 232
Campus Santa Mônica 38408-100 – Uberlândia - MG

revista1i.ufu@gmail.com

http://www.iarte.ufu.br/sites/iarte.ufu.br/files/conteudo/page/revista_1i.pdf

Todos os trabalhos são de responsabilidade dos autores, inclusive revisão de português, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à Revista 1i ou à Universidade Federal de Uberlândia.

Revista li

SUMÁRIO

EDITORIAL.....	3
-----------------------	----------

1. ARTE E REVOLUÇÃO.....	6
---------------------------------	----------

Sofia Martins

Resumo.....	7
Introdução.....	8
Livros da Revolução: Uma Análise Imagética...	11
Conclusão.....	14

2. CORES DE BAUHAUS.....	16
---------------------------------	-----------

Teruã Piau Ferreira Freitas

Resumo.....	17
Introdução.....	18
Desenvolvimento.....	20
Conclusão.....	26

3. ARTE, CINEMA E PODER.....	28
-------------------------------------	-----------

Larissa Cavaton

Resumo.....	29
Introdução.....	30
Narrativa Cinematográfica Dominante.....	32
Teoria Feminista do Cinema.....	35
Olhar Masculino.....	38

Um Novo Olhar?.....	40
Conclusão.....	43

4. AQUÉM DA ORAÇÃO..... 46

Jéssica Borges Caldeira

Introdução.....	37
Em Nome do Pai.....	50
Em Nome do Filho.....	52
Em Nome do Espírito Santo.....	54
Amém.....	61

5. ANDO IMAGINANDO A VIDA DAS PESSOAS..... 64

Mariana Barca

Resumo.....	66
-------------	----

6. ENTREVISTA COM ALEXANDRE CARVALHO..... 95

Resumo.....	96
-------------	----

Editorial.

O curso de Artes Visuais, anteriormente denominado de Educação Artística e Artes Plásticas, existe desde de 1969, data do início da universidade em Uberlândia. Em 1978, esta torna-se uma instituição federalizada, quando é criada a Universidade Federal de Uberlândia - UFU. Ao longo desse período, diversas pessoas ingressaram neste curso e participaram ativamente com seus trabalhos artísticas e acadêmicos. Nós, docentes e discentes, temos visto uma produção extremamente rica que merecia ser divulgada para além dos espaços das salas, dos ateliês do curso e das exposições realizadas no Museu Universitário de Arte (MUnA). Surgiu, assim, o desejo de oferecer uma plataforma de difusão da produção interna dos discentes do curso, por isso, criamos a Revista 1i.

A 1i é uma revista feita por alunos do curso de graduação em Arte Visuais. Ela apresenta-se como um espaço de divulgação e reflexão sobre a produção que é realizada ao longo do período de formação dos discentes, seja no grau de bacharelado ou licenciatura. O nome 1i remete ao código que identifica o prédio onde estão situados os laboratórios e a coordenação do curso no campus Santa Mônica em Uberlândia, Minas Gerais. É neste bloco que a aventura de fazer e pensar o universo das artes visuais tem a maior parte de suas atividades desenvolvidas.

Esse primeiro número da revista 1i apresenta textos que foram produzidos a partir de uma pesquisa de Iniciação Científica e Trabalhos de Conclusão de Curso, além de ensaios escritos e visuais e uma entrevista com um artista egresso do curso.

A primeira seção da revista é composta por dois artigos, sendo eles, um de Sofia Martins e o outro de Teruã Piau Ferreira Freitas. A pesquisa de Sofia, Arte e Revolução, discute a produção da artista russa Varvara Spetanova, destacando as aproximações entre arte e revolução. Já, o artigo de Teruã, Cores da Bauhaus: estudos didáticos e propostas de criação a partir de experimentos de Wassily Kandinsky, foi feito a partir de uma pesquisa desenvolvida na Iniciação Científica Voluntária, que resultou na criação de um material didático e uma série de pinturas a partir de estudos sobre o trabalho teórico e artístico desenvolvidos por Wassily Kandinsky durante o período que lecionou na Bauhaus.

A seção seguinte, apresenta o texto produzido a partir da realização de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de Larissa Cavaton com o título Arte, Cinema e Poder: o olhar masculino, onde questionar sobre a relações de poder presentes no universo cinematográfico onde o masculino tente a ter uma presença hegemonizadora sobre o universo desta arte.

Jéssica Borges Caldeira participa da revista 1i com o ensaio intitulado Aquém da Oração onde apresenta um conjunto de obras marcadas por elementos religiosos e memórias afetivas em um intrigante recorte entre dor e procura. Já Mariana Barca traz um ensaio visual e poético através de seu olhar sobre a vida cotidiana no deslocar urbano num recorte sensível e delicado de pequenos momentos onde nos aglomeramos e nos recolhemos a um mundo particular e único.

Além disso, tem-se uma entrevista com o artista Alexandre Carvalho, formado em 2011 do curso de

Artes Visuais da UFU. O artista conta um pouco de sua trajetória quando estudante de graduado e as experiências que têm vivido em seu fazer profissional como ilustrador e professor de artes visuais.

Esse é o primeiro número da Revista 1i esperamos apresentar uma nova edição a cada semestre. Boa leitura.

Rebecca Emilia de Andrade Mioto

Paulo Mattos Angerami

Ronaldo Macedo Brandão

длань и прессы на кони, вырезаны из
переного опала рабоче-фабильской ма-
шины 5-го Киржасского Съезда Собаков-
ича снялась с пестрым стаковой —
серье преступление перед Губернатором и Гро-
дом.

Только подготовка массовых и орга-
низованных гостей съ Молодой Совет-
ской Республики, можно покончить с пло-
хим ветром, а не отдельными выступле-
ниями, посланными терроризацией
в стройный ряд крестьянства и кресть-
ства.

THE
CROWN
AND
SABRE
BY
W.
H.
H.
G.
M.
A.
R.
T.

Ч СЪБЫТИЮ СВѢТОИХ СТУДЕНЦІЙ
В настоніе время Проф. Сюз Слу-
жбовых г. Иностранн. окреплестей по-
ложено ученику Родиго по ординації
Софийских службовых, по приветствию про-
фессоров. Союз искрят ессе по
инструменту, который специально раз-
работан им самим, превосходен и
превосходит все предыдущие в
них произведениях. Проф. Союз, и
преподаватель кафедры. В симпозиуме
присвоено членство профессоров по
предложению профессоров.

они не ведут спланированной работы, например
желейный промысел Сибирской власти.
Безусловно, также работа ведется, и
вот почему сильк деревенских разногорах. И, несмотря на то, что мы можем увидеть коптильни над эти-
ми гостиницами, пока мы не можем видеть
после всяких тых служащих временного
искусственных противников Рабочего Крестьян-
ского правительства и окружно-рабо-
ческих в этом правительстве, вынуждены
их считать товарищами, мы должны это
же сказать товарищам мы должны это
зимнее время следить. Помимо, говори-
ту, операций проще всего ежевремен-
но, без опоздания, только эта при-
ходит позже, иначе это бесполезно.
По этим данным, управление кон-
троля на земельных революционных зем-
ельных участках в Сибири

Sofia Martins

Os desdobramentos da Revolução Russa na produção artística de Varvara Stepanova

Palavras-chave: Revolução russa, Construtivismo. Varvara Stepanova.

- погибшими, когда думают, что, упавших в землю от этого сожаления и раскаяния, чтобы видеть, каким образом можно было избежать гибели, кетчумы не имели никаких, кроме на страхе пади магната.

- Дългопро-
дължностни
пой частни
коалиции

 17. Виктор Иванович Грагорев.
 18. Евгений Владимирович Кирilloв.
 19. Иван Иванович Курганов.
 20. Анатолий Павлович Гаранин.

ARTE E REVOLUÇÃO:

Sofia Martins

Os desdobramentos da Revolução Russa na produção artística de Varvara Stepanova

Palavras-chave: Revolução russa, Construtivismo. Varvara Stepanova.

I. RESUMO

As Vanguardas Russas do século XX nasceram a partir da necessidade de um novo modo de fazer arte que refletisse e abarcasse as novas questões vigentes da época. Em decorrência da forte onda revolucionária que pairava a Rússia, surgiu uma abertura para que as mulheres russas não apenas adentrassem, mas também protagonizassem os movimentos artísticos que estavam surgindo.

Desse modo, é inegável a importância dessas artistas para a formação e para todo o desenvolvimento do modernismo russo. Considero de extrema importância enfatizar e enaltecer o trabalho dessas mulheres dentro do modernismo russo, para não deixar cair em esquecimento o papel fundamental que elas desempenharam durante o período revolucionário.

A partir disso, o objeto de estudo desse artigo é uma das principais figuras do construtivismo russo: Varvara Stepanova, buscando entender qual a influência do período revolucionário russo do século XX em sua arte.

Introdução.

A Rússia da primeira metade do século XX é marcada por uma inquietude transformadora causada pela forte efervescência intelectual e progressista, que pairava o país. A Revolução de 1905 é considerada um movimento espontâneo e ponta pé inicial para o desencadeamento da atmosfera revolucionária, que culminaria na então Revolução de 1917 e a instauração de uma república socialista na Rússia. Assim, as mudanças sociais, políticas e culturais daquele primeiro momento revolucionário, respingou nas artes plásticas a partir de uma urgência de experimentar novas técnicas e criar novas estéticas. Desse maneira, 1908 data-se como o ano do surgimento das primeiras vanguardas russas, que se desenvolverão rapidamente até o grande ano da revolução de 1917.

A busca pela modernidade nas artes plásticas russa, se dá de forma muito intensa pelos movimentos de vanguarda, indo muito além de uma tentativa de rejeitar o passado e vivenciar novas experiências estéticas, mas principalmente a busca por uma cultura que representasse a nova era do proletariado. A partir de um rompimento radical com as formas estáticas e com o realismo tradicionalista, a nova forma de representação se deu pela fragmentação, abstração e extremismo das formas. Além de todas as questões trazidas, o que mais marcou todas essas correntes foi o comprometimento político e social dos artistas, que muitas vezes faziam inclusive propagandas políticas para o partido bolchevique.

Dentre os artistas russos deste período, Varvara

Stepanova foi uma das grandes figuras vanguardistas, principalmente dentro do Construtivismo russo. Considerada uma das autoras mais completas de seu tempo, ela atuou com excelência em diversos ramos das artes, como: design têxtil, design gráfico, cenografia, ilustração, tipografia entre outros. A artista deixa evidente em suas obras que a experimentação é algo inerente dela enquanto sujeito criador. Entretanto, a potência inventiva de Stepanova ia além de um mero atributo enquanto criadora, ela buscava a partir dessas pesquisas e experimentações criar novas vivencias, e não apenas produzir algo para estar em um museu. Segundo a autora, as vivencias geradas a partir das produções artísticas se desdobraram em novas oportunidades que foram sintetizadas com outras formas de arte.

Sendo uma das mais importantes vanguardas do período, o Construtivismo possuía caráter técnico e utilitarista, visando construir uma produção que atendesse as demandas da revolução – impulsionado por exigências do governo em criar uma arte relevante para a classe trabalhadora e para a indústria. Esse funcionalismo construtivista é bastante perceptível na carreira de Stepanova, que por volta de 1923 alia sua arte ao produtivismo da época, ao ser convidada a trabalhar como designer têxtil em uma fábrica estatal de estamparia em Moscou, junto de sua colega vanguardista Liubov Popova. Em sua produção, a artista transformava suas experimentações visuais em vestes para serem usadas no cotidiano e descartava os aspectos que seriam meramente estéticos para poder enfatizar as características funcionais nas roupas. Em decorrência desse comprometimento da au-

tora, e de outros artistas, a estética construtivista adentrou o mercado e a massa consumidora, fazendo assim que seu público-alvo consumisse efetivamente as ideologias progressistas do movimento.

Além, do design têxtil, Stepanova teve uma presença muito marcante no design gráfico e na ilustração, voltadas principalmente para revistas e jornais. Uma de suas maiores atuações nesse meio foi participando no jornal LEF (Frente Esquerdista das Artes), fundado em 1923 e organizado por artistas construtivistas e poetas futuristas, sendo uma das maiores contribuidoras deste veículo de informação e atuando desde ilustradora até escritora de artigos sobre o Construtivismo. Com grande comprometimento social e político, o periódico era um forte propagador ideológico, principalmente do “Comunismo Futurista”, e fizeram diversas campanhas para o governo soviético. Entretanto, em 1925, a LEF decaiu por conta de diversas críticas que os acusavam de não terem uma linguagem acessível para as massas.

No ano de 1925, Varvara Stepanova participou do pavilhão soviético na Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais, em Paris. Na mostra, a artista teve seus trabalhos exibidos em diversas sessões: teatro, arte gráfica, têxtil e editorial de livros, mostrando como a pintura de cavalete havia sido substituída por um novo modo de fazer arte: o construtivista. Assim, a autora que já era conhecida no construtivismo por sua excelência artística, passou a ser reconhecida também internacionalmente.

Livros da Revolução: Uma análise imagética.

Nos anos seguintes da revolução, sob influência de artistas futuristas russos, Varvara Stepanova passou a se interessar bastante por poesia e começou então a escrever e a ilustrar poemas, atingindo assim sua maturidade artística e criativa. A partir dessa mistura de escritos transracionais com desenhos abstratos, a artista passou a criar livros feitos a mão, juntando palavras, colagens e desenhos.

Incentivadas por uma atmosfera experimentalista, Stepanova, Natalia Goncharova, Olga Rozanova entre outras artistas, inovaram ao criarem e propagaram o conceito do Livro da Vanguarda Russa. Com a popularização do livro enquanto objeto artístico, muitos artistas plásticos passaram a fazer seus trabalhos em forma de documentações escritas e álbuns, combinando em sua maioria das vezes, poesias e figuras. Desse modo, estas publicações se tornaram, juntamente dos cartazes, uma das formas mais eficazes de disseminar as ideias da revolução e dos movimentos artísticos de vanguarda.

Stepanova realizou diversas experimentações em formato de livro, mas um dos mais conhecidos já criado pela artista foi o Gaust Chaba, feito no ano de 1919. Esta obra consiste em um livro de quinze páginas, sendo oito delas poemas zaum manuscritos com aquarela e as outras seis, colagens, todas feitas em folhas de jornal.

Para análise, trouxe uma das páginas do livro. Trata-se de uma das escrituras feitas de tinta aquarela em tom rosa terra sob jornal. A imagem é construída a partir de uma interseção de ritmos causado pelos



STEPANOVA, Varvara. Gaust Chaba, 1919. MoMA.
Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/216239>

manuscritos diagonais versus as letrinhas verticais do jornal. Com fortes referências dos futuristas pré-revolucionários, Stepanova se inspirou nas técnicas de poemas visuais usadas pelo movimento, criando assim uma conexão entre poesia e artes plásticas. Apesar do jornal em sua essência ter a função de leitura e comunicação, na

obra o periódico usado como suporte não possui essa finalidade, muito pelo contrário, sua função é basicamente estética. Ou seja, apesar de Stepanova aderir a potência visual gerada pelo material gráfico, a artista rejeita sua funcionalidade. Assim como o suporte não contém caráter comunicativo, as palavras do poema tampouco apresentam significado semântico, sendo também usado apenas para gerar riqueza visual e textura.

As palavras manuais sobrepostas a estética gráfica do jornal resultam em contraposições visuais entre o fluido e o rígido, o transracional dos poemas versus o prosaico dos jornais. Enquanto órgão de imprensa oficial do governo soviético, o jornal usado repassa um aspecto de seriedade e autoridade, mas que ao ser colocado debaixo do traço “tosco” dos poemas perde força e severidade.

Toda a estética criada nesse livro pode ser vista como resultado das mudanças políticas pós-revolução, que permitia ao artista liberdade para exercer sua criatividade produtiva. Em 1919, a artista expos Gaust Chaba e outras obras na Décima Exposição do Estado: Arte Não-Objetiva e Suprematismo, em Moscou, e fez o seguinte discurso sobre seus trabalhos: “Estou rompendo com a monotonia morta de letras gráficas por meio de ilustrações pintadas, estou avançando em direção a uma nova forma de criatividade.” (Varvara Stepanova, 1919, citado por Yablonskaya M. N., 1990, p. 142, tradução livre).

Conclusão.

Segundo o antropólogo estadunidense Clifford Geertz em seu livro “Arte como um sistema cultural”, a arte está inserida dentro de um sistema cultural e, portanto, é sempre necessário contextualizá-la à sociedade em que ela faz parte. Partindo desse pressuposto, ao falarmos da produção moderna russa do século XX, é essencial que entendamos todas as questões políticas e sociais vigentes da época, tratadas ao decorrer do texto. Logo, ao tratarmos de uma artista russa inserida em um cenário progressista e em meio à uma revolução política e cultural, é certo que toda essa atmosfera influenciaria sua produção artística.

Varvara Stepanova, além de artista era revolucionária. A construtivista esteve intimamente ligada às questões da revolução russa e da construção de uma nova cultura soviética. A atmosfera inovadora e vanguardista concedeu liberdade e espaço criativo para os artistas, e ela soube usufruir muito bem disso, sendo inclusive considerada uma das autoras mais completas de seu período. Sem medo de experimentar, Stepanova foi de extrema importância para a criação das novas estéticas e para o desenvolvimento da arte moderna, deixando um legado de peso para a revolução e para a história da arte russa.

Referências.

A Revolutionary Impulse: The Rise of the Russian Avant-Garde. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1668>. Acesso em: 09 julho. 2019.

BORTOLUCCE, Vanessa Beatriz. **A arte nos regimes totalitários do século XX: Rússia e Alemanha.** Annablume, 2008.

BROECKMANN, Andreas.; NADARAJA, Gunalan. **Place Studies in Art, Media, Science and Technology: Historical Investigations on the Sites and the Migration of Knowledge.** 2008.

CAVALIERE, A. **Vanguardas Russas: a arte revolucionária.** RUS (São Paulo), v. 8, n. 10, p. 19-35, 23 dez. 2017.

FIGURA, S. Women artist and the russian avant-garde book, 1912-1934. In: BUTLER, C.; SCHWARTZ, A. (org.). **Modern woman: women artists at the museum of modern art.** Nova York: MoMA, p. 141-157.

GEERTZ, Clifford. **Arte como um sistema cultural.** In: O saber local. Petrópolis: Vozes, 1997.

GREVE, G. **Writing na the ‘Subject’: image- text relations in the early russian Avant-Garde and contemporary russian visual poetry.** 2004. PhD thesis – Amsterdam School for Cultural Analysis, Amsterdam, 2004. Disponível em: https://pure.uva.nl/ws/files/3633164/30555_Thesis.pdf. Acessado em: 10 julho. 2019.

SARABIANOV, Andrei B. Stepanova, Varvara. **Encyclopedia Britannica.** Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Varvara-Fyodorovna-Stepanova>. Acesso em: 20 abril. 2019.

<https://www.britannica.com/biography/Varvara-Fyodorovna-Stepanova>. Acesso em: 20 abril. 2019.

STEPANOVA, Varvara. **WikiArt.** Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/artists-by-art-movement/constructivismo-russo#!#resultType:masonry>. Acesso em: 20 abril. 2019.



2.

CORES DE BAUHAUS

Teruã Piau Ferreira Freitas

Estudos didáticos e propostas de criação a partir de experimentos de Wassily Kandinsky

Palavras-chave: Bauhaus; teoria da cor; processo de criação

I. RESUMO

O presente artigo irá abordar as produções e estudos realizados baseados no processo de criação e teoria cromática de Wassily Kandinsky, que foram feitas dentro do Programa de Iniciação Científica Voluntária (PIVIC). Esta pesquisa foi orientada pelo Prof. Dr. Ronaldo Macedo Brandão, do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia e teve como foco a análise da teoria da cor dentro da produção teórica e prática dos artistas Wassily Kandinsky Johannes Itten, Paul Klee e Josef Albers. Ao final do processo, houve a criação de um material didático destinado aos estudantes de Artes Visuais, como fonte de referência na área.

Introdução.

O estudo das cores dentro das produções artísticas foi um tema recorrente dentro da história da arte ocidental e teve influências de teóricos que não necessariamente eram do meio artístico, mas que tinham como objeto de pesquisa, o campo cromático, como o cientista britânico Isaac Newton, nascido no ano de 1643. Suas investigações e experimentos em relação aos aspectos físicos dessa área, o levaram a descobrir que quando um feixe de luz branca incidisse sobre um prisma de vidro, ele originava diversas outras cores.

Os pensamentos provenientes deste estudo influenciaram, no século XVIII, um escritor alemão chamado Johann Wolfgang von Goethe a desenvolver uma teoria cromática, que inspirou todo um pensamento artístico de sua época e posteriormente, a metodologia de ensino da escola de artes alemã Bauhaus, que teve sua fundação em 1919. Essa instituição por sua vez, foi um lugar onde o artista Wassily Kandinsky (1866) desenvolveu produções e experimentações relacionadas ao uso da cor dentro das composições artísticas. O estudo cromático, as experimentações e a produção desse autor, serviram como objeto de estudo, análise e referência para a produção prática realizada nesta pesquisa.

A escola alemã Bauhaus foi um espaço de criação de arte muito influente, tanto nos campos das artes visuais como também na arquitetura e no design. Desse modo, explorar o processo de criação e os estudos relacionados ao uso das cores de Wassily Kandinsky, que frequentou e lecionou dentro dessa instituição, foi uma tentativa de viabilizar aos estudantes de ar-

tes de hoje o acesso a toda uma série de pensamentos artísticos, além de uma rica produção prática e teórica desenvolvida dentro ou por inspiração direta desse espaço de ensino. Ademais, as experimentações cromáticas realizadas e seus respectivos resultados, compuseram um material didático, que serviu como referência de estudo e pesquisa aos discentes.

Desse modo, o objetivo geral da pesquisa foi estudar a produção do artista e também as suas investigações referentes ao estudo cromático e utilizá-las como referência para a criação e recriação de experimentações envolvendo as relações entre as diferentes cores, na qual compôs um material didático destinado aos estudantes do Curso de Artes Visuais.

Desenvolvimento.

Wassily Kandinsky, foi um pintor e musicista russo, nascido no ano de 1866 em Moscou. Sua formação acadêmica artística deu início no ano de 1900 em Munique, quando foi aceito pela Academia de Arte, sendo colega de classe do também autor Paul Klee.

Inspirado pelo contexto cultural e artístico que estava inserido durante os anos que passou em Munique, o artista elaborou sua primeira obra teórica, intitulada de “Do espiritual na arte”. Esse livro foi a principal referência utilizada para a formulação deste artigo e também do capítulo do material didático referente ao artista, pois nele foi desenvolvida sua teoria de cores. Além disso, nesta obra o autor relaciona o estudo cromático com a sonoridade das doze notas musicais.

Primeiramente, este estudo e levantamento bibliográfico serviu como base para a elaboração e desenvolvimento da parte teórica do material didático. Este tópico compôs a parte introdutória do capítulo e apresenta ao leitor resumidamente a biografia, teoria da cor e produção do artista.

Em seguida, foi desenvolvido um exercício didático que teve como intuito relacionar as sensações obtidas por meio da percepção visual das cores com a sonoridade da música. Esta atividade é proposta ao leitor do material didático e se encontra após a introdução do capítulo referente ao artista.

Para a realização desta atividade, o leitor necessitaria de uma folha de papel A3 de gramatura igual ou superior a 90 gramas/m², conexão com a internet, fones de ouvidos e, por último, materiais que apre-

sentassem uma grande variedade de cores, como giz de cera ou pastel, lápis de cor, marcadores, canetas coloridas ou qualquer tipo de tinta.

Inicialmente, deveria ser ouvida a obra para piano “Prelude Op. 3 No. 2 in C# Minor” do compositor russo Sergei Rachmaninoff. A escolha musical foi feita pelo fato de o musicista ter sido contemporâneo e compatriota de Kandinsky, além de ser uma figura muito influente dentro da história da música.

A partir da percepção da música, deveriam ser anotadas as três cores que melhor representariam a sensação obtida ao escutá-la. Em seguida, seria necessário escolher um material com grande variedade cromática e selecionar os três representantes de cada uma das tonalidades anotadas.

Por último, deveriam ser elegidos os três representantes das cores escolhidas, junto à folha de tamanho A3 e colocada para tocar a música novamente. De acordo com o ritmo, melodia e sensações obtidas durante a audição, seriam desenhados no papel movimentos, linhas, manchas e formas que transpiressem essas emoções. No entanto, para a criação dessa composição visual, seriam utilizados apenas os três pigmentos definidos anteriormente.

Ao longo da produção, a música poderia ser repetida quantas vezes fossem necessárias, até chegar a uma composição final. O resultado, seria uma produção visual, que teve como conceito e realização uma experiência sensorial, no qual foram relacionados dois sentidos distintos, como a visão e a audição, além de aproximar duas linguagens artísticas diferentes, a música e as artes visuais.

Após o término deste processo, deu-se início à pro-

dução de uma experimentação cromática, baseada na teoria da cor do artista. Este trabalho denominado “Tríades Maiores” consistiu em um vídeo, composto por vinte imagens e notas musicais distintas, que representam alguns dos acordes maiores presentes na música. Esta etapa da pesquisa se encontra no final do capítulo do material didático destinado ao artista.

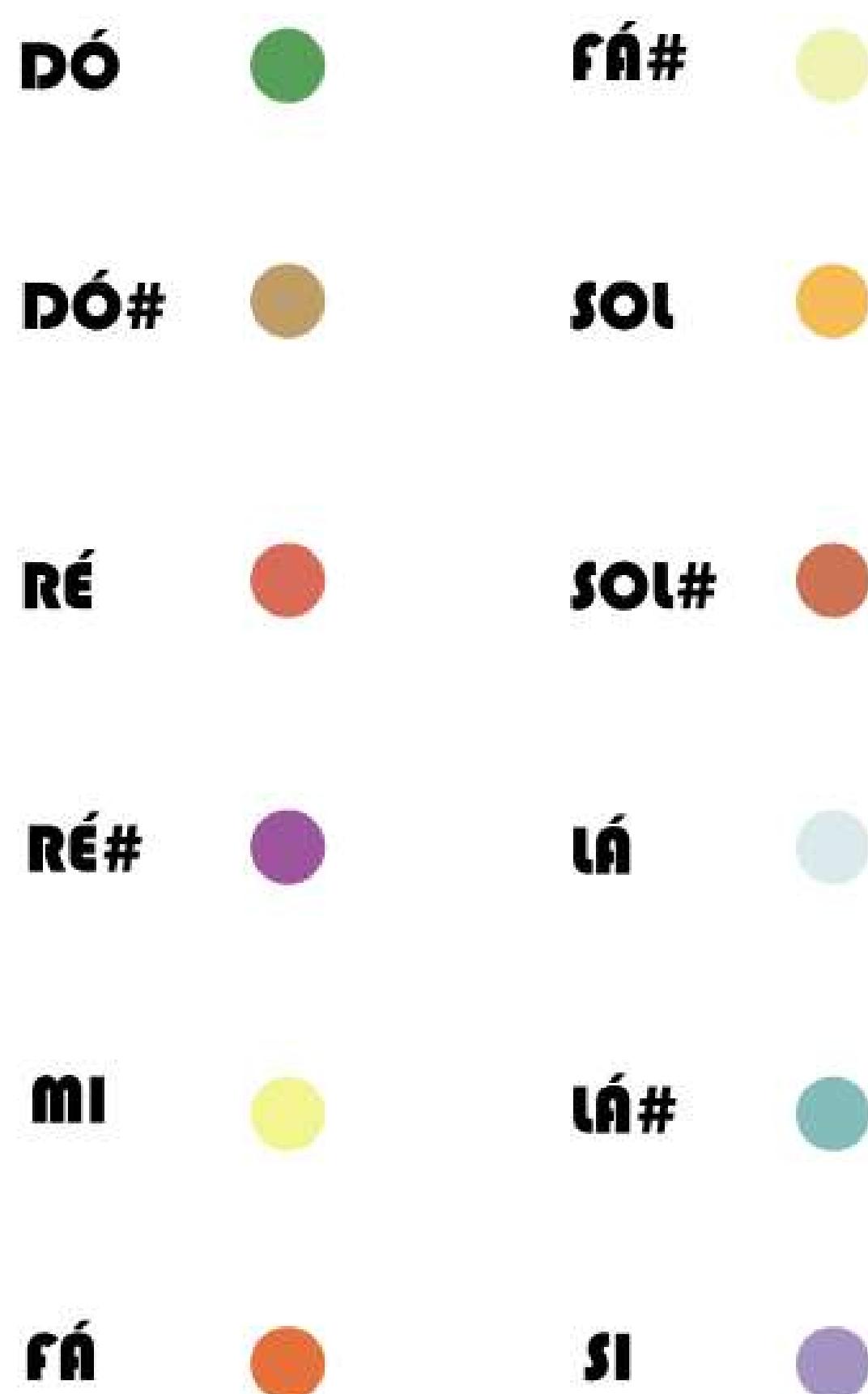
Segundo Wassily Kandinsky, cada uma das cores do espectro cromático tinha uma vibração distinta e essa energia poderia ser traduzida em diferentes timbres e sons. Assim, a sonoridade das doze notas musicais, poderia ser traduzida por meio do uso das cores.

Esse processo de associação sensorial entre som e visão utilizado pelo autor, é conhecido como sinestesia. Segundo o artista, as cores quando combinadas formavam uma espécie de “acordes visuais”. Para ele, a livre associação entre cores e formas na pintura tinha a capacidade de evocar ao espectador harmonias e sonoridades musicais.

Dessa forma, esse processo abordado pelo artista foi fundamental para à criação do conjunto de imagens, pois foi a partir da sinestesia que foi feita toda a escolha cromática das composições. Além disso, ela também ajudou na formulação do conceito desse trabalho, que associa a musicalidade presente nas notas musicais e acordes com as cores retratadas na pintura.

Com base nesse conceito, foi utilizado o piano como instrumento musical, para a execução de cada uma das 12 notas musicais e desse modo relacionar as sonoridades com uma cor distinta do espectro cromático.

Ao final do processo, foi utilizada a pintura digital para traduzir todas as tonalidades anotadas para cores luz. Assim, foi construída uma paleta de doze matizes distintos, onde cada uma dessas tonalidades era referente a uma das doze notas musicais.

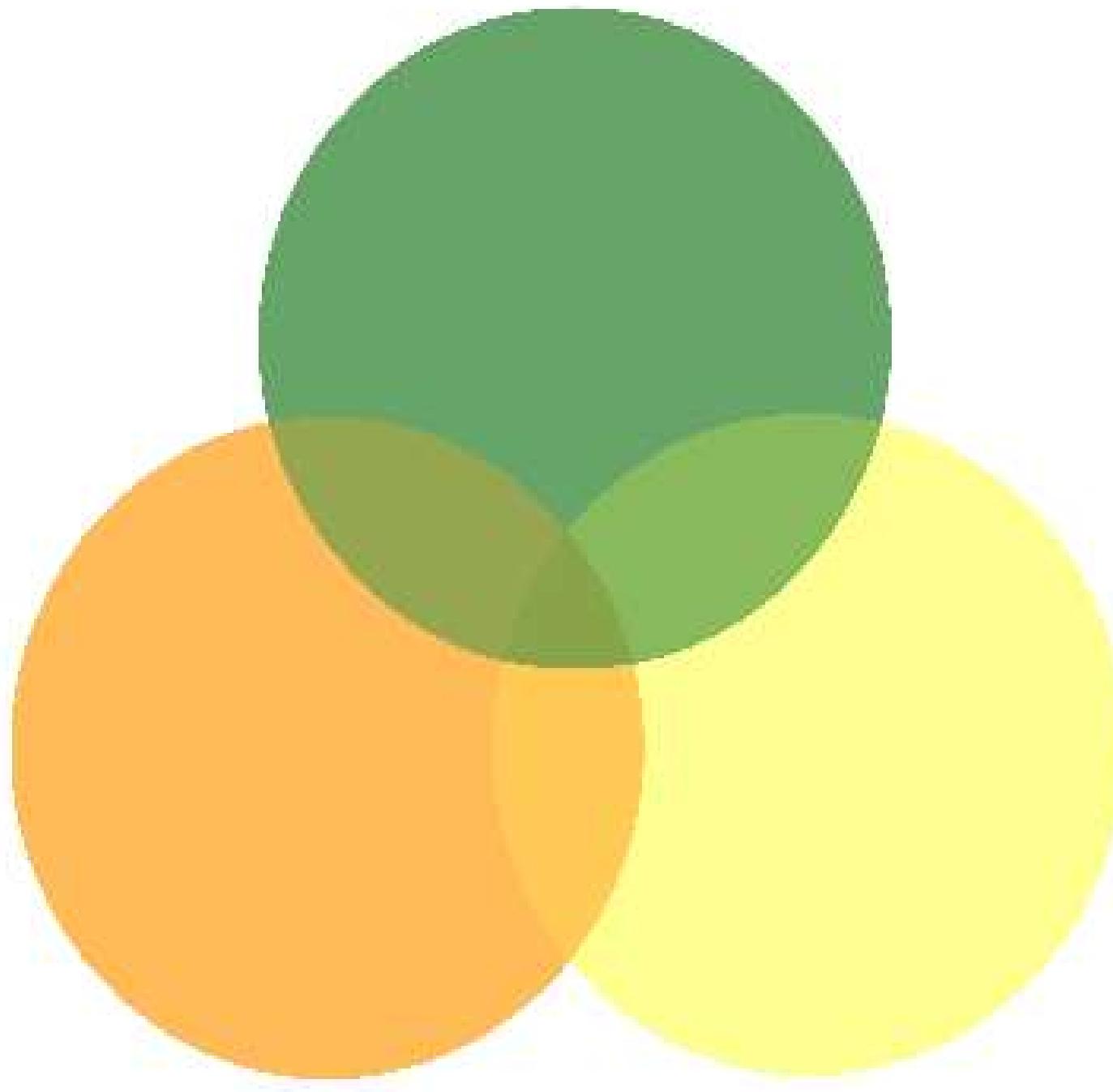


Paleta de cores e notas produzida digitalmente

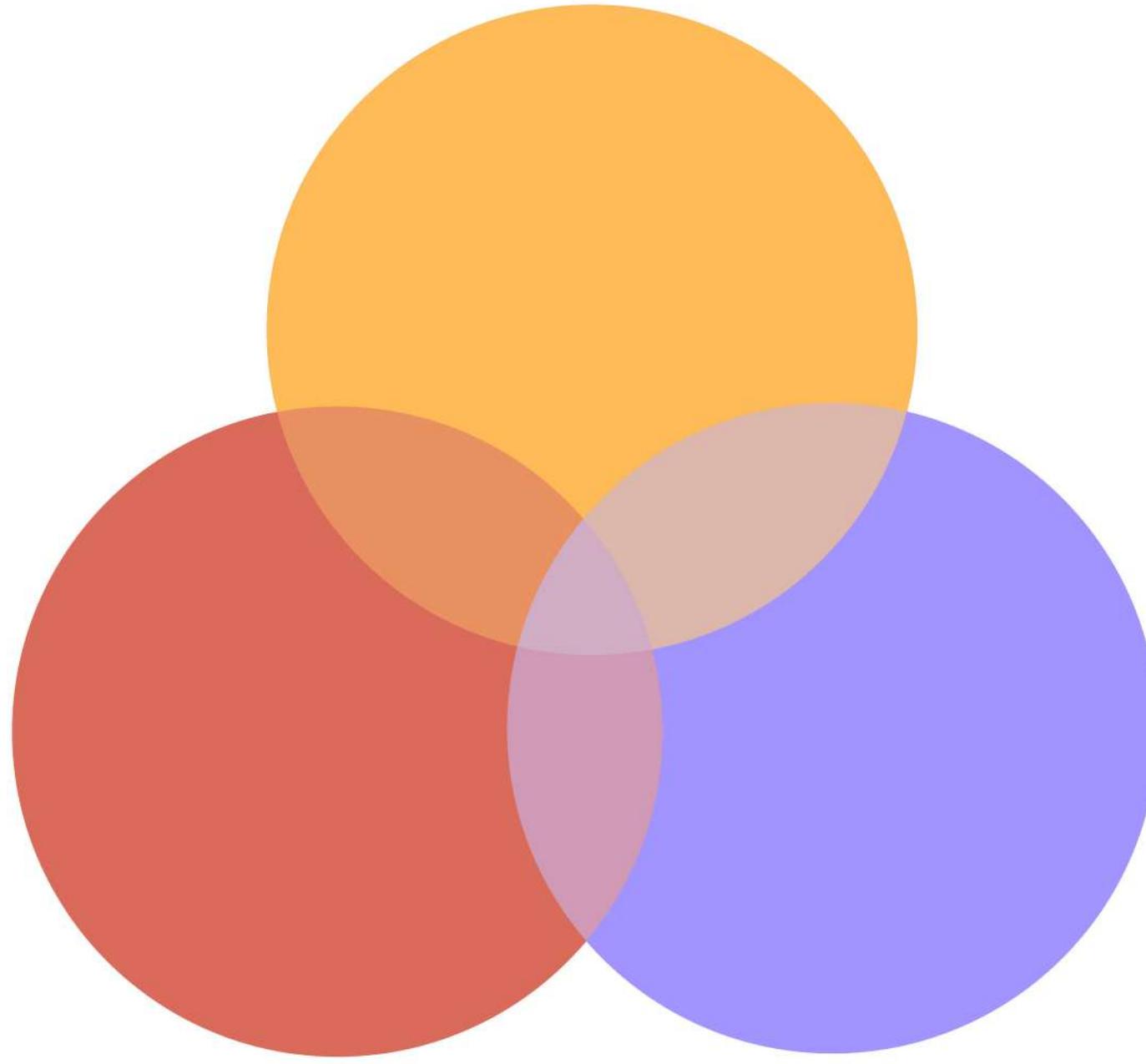
Esta paleta de cores luz foi utilizada como base para a formação de composições visuais, inspiradas em cinco acordes maiores pertencentes à teoria musical. A composição dessas imagens era formada por três círculos de mesmo tamanho que se encontram em um mesmo ponto, formando uma interseção central.

A composição das figuras se repete ao longo das cinco imagens, onde o fator variante são as cores. Cada um dos círculos coloridos é referente a uma das notas musicais pertencentes ao acorde. Assim, o acorde

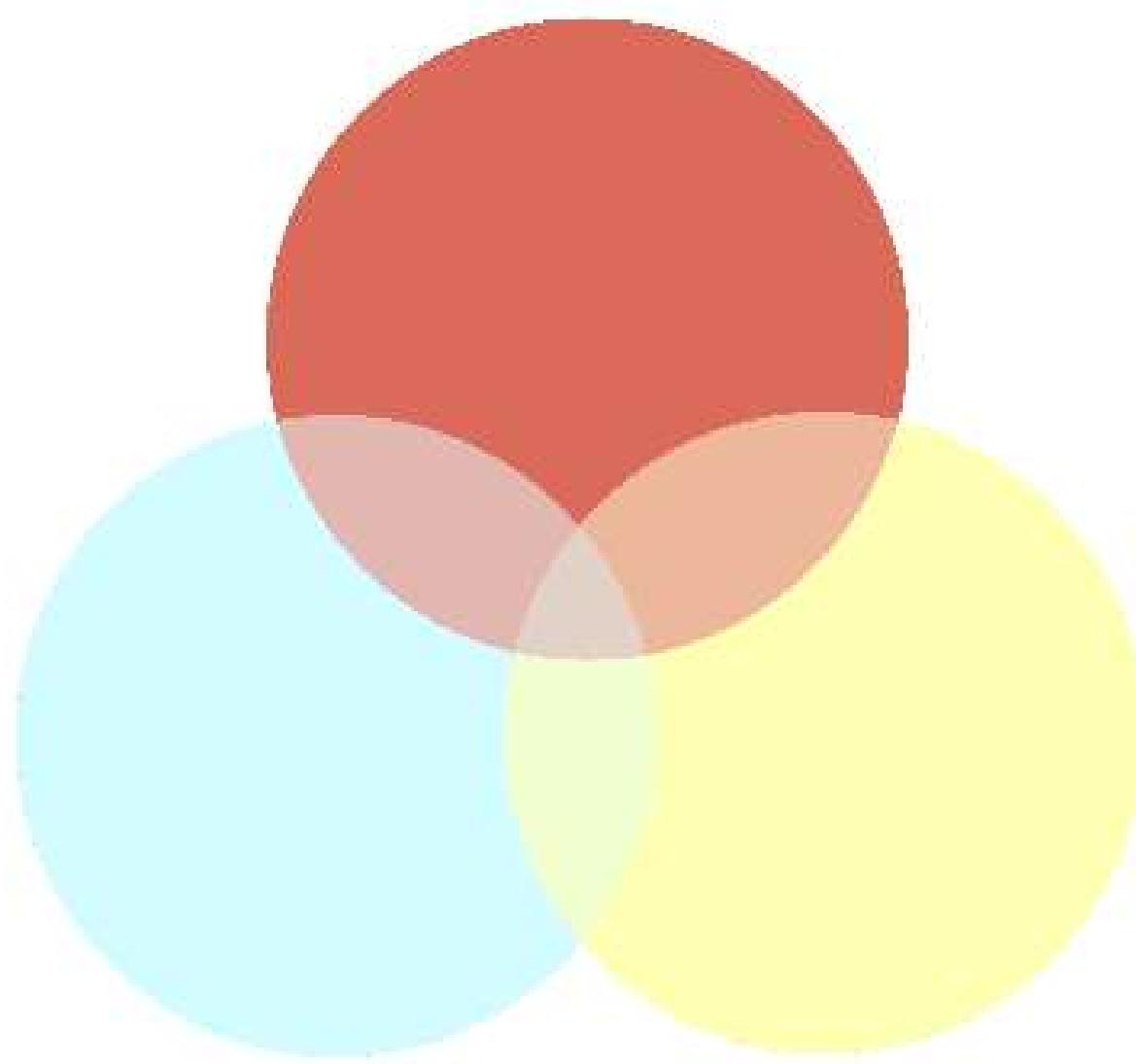
da composição seria formado no ponto onde ocorre o encontro entre estas três circunferências.



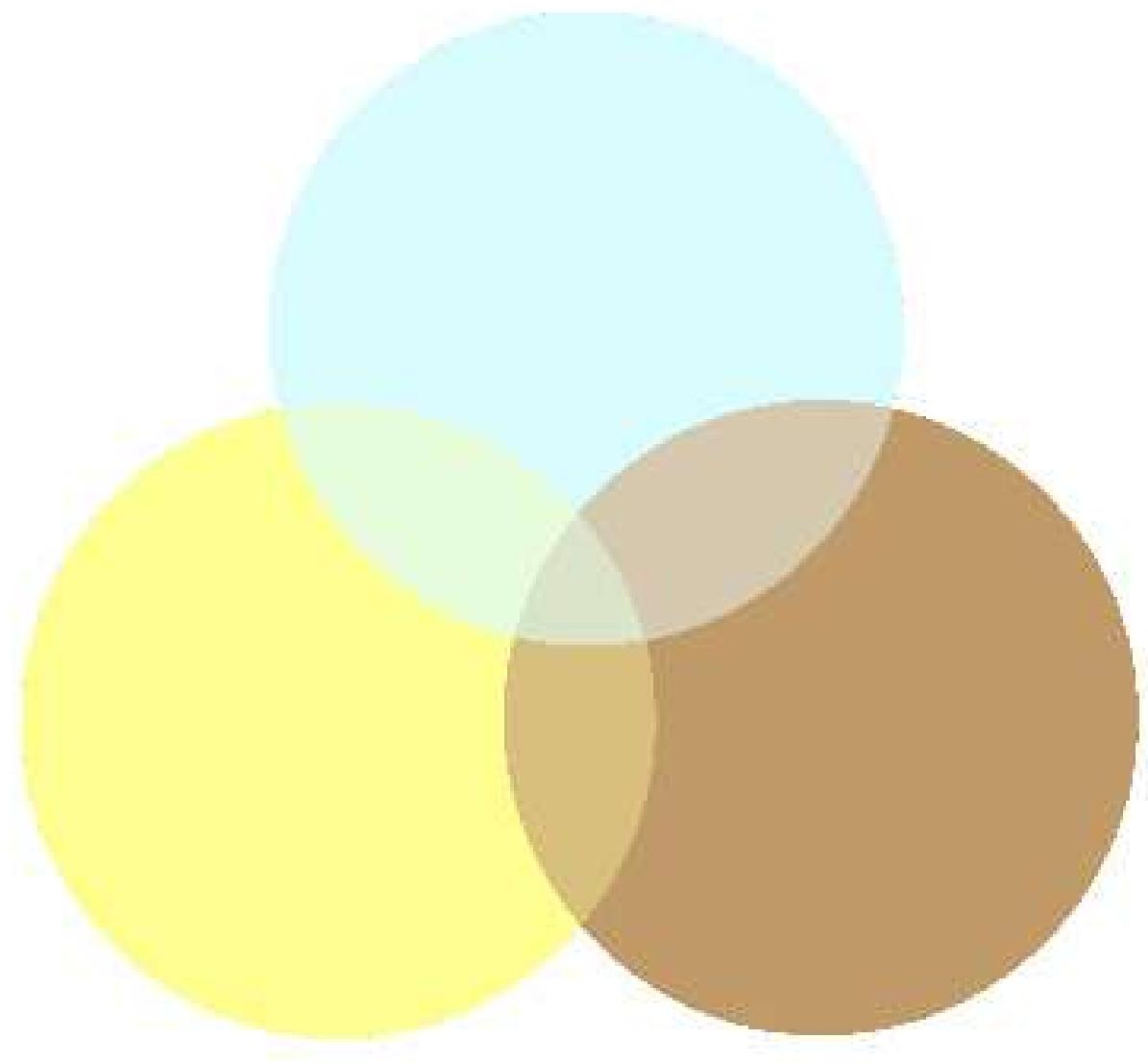
Imagens produzidas digitalmente referentes ao acorde musical dó maior



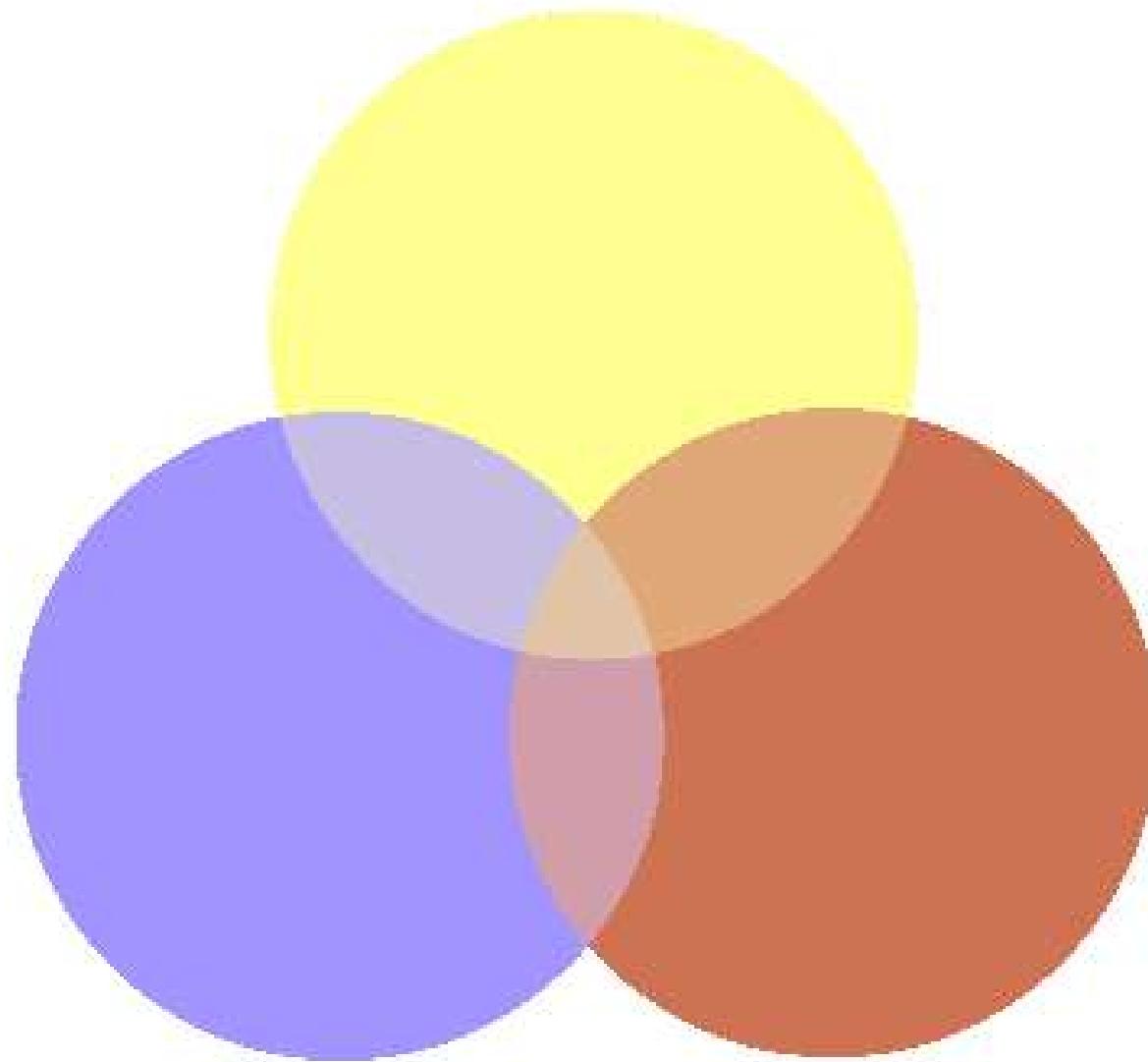
Imagens produzidas digitalmente referentes ao acorde musical sol maior



Imagens produzidas digitalmente referentes ao acorde musical ré maior



Imagens produzidas digitalmente referentes ao acorde musical lá maior



Imagens produzidas digitalmente referentes ao acorde musical lá maior

Conclusão.

Por meio das produções práticas e teóricas apresentadas neste artigo, foi explorado mais profundamente o campo cromático, onde foram investigadas e analisadas as diferentes interações entre os matizes. Esta pesquisa compôs parte do material didático, que teve como intuito disponibilizar aos estudantes de artes visuais uma fonte de estudo e referência sobre o uso e teoria das cores.

Ademais, a partir da realização desta pesquisa, foi possível obter um maior conhecimento a respeito da teoria da cor, processo criativo e produção visual do artista Wassily Kandinsky, assim como a metodologia didática empregada em suas aulas na escola alemã Bauhaus. Desse modo, este estudo poderá servir como base para o desenvolvimento de trabalhos e produções futuras a respeito deste espaço pedagógico e do campo cromático.

Referências.

ALBERS, Josef. **Interaction of Color**. Yale University Press, New Haven. 1971.

_____ **Josef Albers: Formulation: Articulation**. Thames & Hudson, Londres. 2006.

_____ **Squares & Others Shapes**. Phaidon Press, Londres. 2016.

BARROS, Lilian R. M. **A cor no processo criativo**. Um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe. 1^a edição. São Paulo. Editora Senac. 2006.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: Como as cores afetam a emoção e a razão. 1^a edição. São Paulo. Editora Gustavo Gili. 2012.

ITTEN, Johannes. **DesignandForm**. John Wiley & Sons, Nova Jersey. 1975.

_____ **Theartofcolor: The Subjective Experience and Objective Rationale of Color**. John Wiley & Sons, Nova Jersey. 1961.

_____ **Theelements of color: A Treatise on the Color System of Johannes Itten**, Based on His Book “The Art of Color”. John Wiley & Sons, Nova Jersey. 1961.

KANDINSKY, Wassily. **Cursoda Bauhaus**. 1^a edição. São Paulo. Editora Martins Fontes. 1996.

_____ **Do espiritual na Arte**. 3^a edição. São Paulo. Editora Martins Fontes. 2015.

_____ **Ponto e Linha Sobre Plano**. 2^a edição. São Paulo. Editora Martins Fontes. 2012.

KLEE, Paul. **Pedagogical Sketchbook**. Faber Faber, Londres. 1925.

_____, Paul. **The Diaries of Paul Klee**, 1898-1918. Univesity of California Press, Berkeley. 1957.



3. ARTE, CINEMA E PODER

Larissa Cavaton

O olhar masculino

Palavras-chave: Cinema; Olhar masculino;
Olhar feminino; Representatividade feminina;
Teoria Feminista do Cinema.

I. RESUMO

Este artigo apresenta um questionamento sobre a representação feminina na cultura visual através da análise de elementos narrativos do cinema dominante. A análise tem por base elementos como a narrativa cinematográfica, teorias feministas e a participação das mulheres no desenvolvimento da cinematografia; apresenta questionamentos e reflexões acerca do olhar masculino e as ideologias que, por ele, são propagadas, no que propõe um novo olhar que transmita ideais e valores com as quais as mulheres possam se identificar.

Introdução.

No decorrer da história da arte, as grandes obras consideradas reconhecidas pela ‘grande arte’ para a história, foram feitas por artistas homens e na maioria dessas obras se vê a presença de mulheres sendo representadas. Nas pinturas essa representação feminina também é observada com um olhar naturalizado, já que estamos em um meio onde o olhar masculino é dominante e que nos acarreta essa construção no ser social.

Loponte (2002) considera a questão de como se pode observar as imagens em que as mulheres estão presentes ao longo da história da arte. Como essas imagens possuem um discurso e quais são os efeitos destes, de uma hegemonia masculina sobre os corpos femininos e nas identidades femininas, da maneira que as análises da representatividade proposta dessas produções podem auxiliar no entendimento da construção social da mulher.

Partindo disso, também outras teóricas do feminismo no cinema, discorrem sobre o discurso presente no ambiente cinematográfico, no que apontam acerca do olhar masculino e as personagens femininas.

Na história da arte ocidental, os corpos femininos são um tema recorrente, construindo e consolidando através de pinturas e esculturas um olhar masculino sobre a imagem das mulheres em obras como, por exemplo, Olympia e Almoço na relva, de Manet, e Les demoiselles d'Avignon, de Picasso. Essas obras compõem, entre outras, um conjunto de imagens consideradas marcos nos seus

respectivos períodos pela historiografia oficial. Imagens que, no entanto, se constituem representações de um determinado modo de ver muito particular (LOPONTE, 2002, p. 285).

Novos olhares são necessários. Os estudos feministas buscam isso através dessas quebras dos discursos que já estão estigmatizados, entretanto, as mulheres circunscritas em um ambiente de saber, podem propor uma diferença de pensamento diante essas construções enraizadas trazendo os pontos da compreensão da sexualidade, as relações de poder e os olhares naturalizados no campo da arte, de modo a produzir novos processos da compreensão da arte e como são as produções. Assim, as análises devem buscar um entendimento de quais são as relações de poder imbricadas nessas obras, quais são os olhares pertinentes para os corpos femininos, no que se deve trazer esses questionamentos para que não se perpetuem esses discursos sobre as mulheres.

Narrativa cinematográfica dominante.

O cinema possui uma narrativa cinematográfica dominante pautada na predominância das produções filmicas hollywoodianas, que se vê presente na maioria das salas comerciais. As narrativas podem ser representadas de acordo com uma cultura local, porém quando a maioria dessas produções são advindas de um sistema hegemônico, as representações contidas nessas narrativas serão de grande peso e significância.

No começo da história do cinema havia mulheres que participaram ativamente da sua criação, porém, na maioria dos escritos sobre essa linguagem, o domínio dos homens é o que basicamente se apresenta. O documentário *E a mulher criou Hollywood* (2016), de Clara e Julia Kuperberg, traz um conjunto de várias entrevistas que expõe sobre a formação do cinema norte-americano. Elas mostram que havia representatividade feminina atuante na metade das produções do início do século XX, no cinema hollywoodiano, elucidando sobre a falta de informações das mulheres atuantes nas produções filmicas. Mas, o predomínio da presença masculina no fazer cinema espelha a construção das perspectivas recorrentes nas narrativas.

Assim, a consolidação do cinema hollywoodiano até agora é pautado em filmes com uma cultura de viés capitalista, patriarcal e hegemonicamente branco, logo, este cinema é uma referência para as produções filmicas de outras regiões. Além disso, os espectadores se identificam com o que é colocado nas telas; já que essas produções buscam uma lingua-

gem de identificação e semelhança com a realidade do indivíduo que assiste do outro lado. Gubernikoff (2009) aponta que a recepção filmica funciona como um espelho, em que existe uma manipulação intencional da linguagem do audiovisual, de modo a criar uma semelhança com a realidade do indivíduo para ele conseguir se ver nos filmes.

Essa verossimilhança é encontrada por conta que a sociedade foi construída dentro de um sistema com uma hegemonia que é presente nessas narrativas. Mas, até que ponto os espectadores que se veem nessas telas?. Portanto, a linguagem filmica hollywoodiana vigente na maioria das produções filmicas, consiste em um estilo de vida idealizado, que tem por finalidade e consequência não mostrar os reais problemas da sociedade e seus personagens (BORDWELL In: RAMOS, 2005, p. 295).

Como falado, essas personagens femininas são traçadas por subjetividades masculinas, servindo para funcionar como objetos de consumo de um público específico. São personagens carregadas de uma visão problemática sobre o que são as mulheres, pois se baseiam nos estereótipos propagados e impostos na construção social sobre o que é ser mulher.

Em 1940, o gênero noir, também conhecido como filme negro, foi influenciado por uma combinação de gêneros, como o Expressionismo Alemão e os romances policiais (MASCARELLO In: MASCARELLO, 2011, p. 181). O gênero buscou denunciar o corrompimento dos valores éticos da sociedade americana; a questão da relação do feminino e masculino ocasionado durante a guerra, devido ao desequilíbrio dos papéis sexuais, provocado pelo uso da femme fatale

nos filmes.

Essas personagens foram de grande importância para a atuação das mulheres do cinema, porém, a forma que a identidade feminina é representada é um ponto a se considerar, já que as mulheres nesse gênero do cinema, incitam o desejo masculino a partir da sua sexualidade. Portanto, propaga uma imagem de uma mulher sedutora que utiliza desses artifícios para “conquistar” o personagem masculino na trama, por fim, transmite para aquele que assiste que as mulheres possuem isso e é tomado como verdade o que se é mostrado nas telas.

No cinema, as personagens femininas sempre foram criadas com uma identidade que fosse segunda a subjetividade masculina. Essas nunca tiveram um papel que fosse significativa sozinha. A femme fatale dos filmes noir tinha de ser morta por incitar o desejo no macho (por medo de que sucumbisse sua premência), a nova mulher sexual tinha que ser dominada pelo falo para asseverar-se o controle masculino sobre a recém-descoberta expressividade sexual (KAPLAN, 1995, p. 24). Desta forma, as narrativas do cinema dominante têm questões que precisam ser debatidas devido aos discursos propagados sendo pautados em estereótipos acerca da construção social da mulher.

Teoria feminista do cinema.

Na década de 70, surgiu um movimento de mulheres feministas que faziam questionamentos diante a representatividade feminina cinematográfica. Esses serviram como base para entender como o papel da mulher era observado pelo público masculino, com um viés no patriarcalismo e na construção social do olhar masculino.

Ann Kaplan em seu livro *A Mulher e o Cinema* discorre sobre como as personagens femininas são apresentadas nas produções fílmicas através do olhar masculino, e não através de percepções e inquietações femininas que as mulheres têm sobre as próprias mulheres (KAPLAN, 2008, p.212). Essas mulheres são apresentadas como aponta Silva (2020):

A sexualidade da mulher como ameaça ao ser masculino, presente nos filmes noir; a inocência e os feitos das mulheres como dona de casa e o seu entorno, a personagem feminina, cuja predominante característica que a personifica, dentro de um filme, é seu caráter sexual. Todas, enfim, representadas sob o ponto de vista da subjetividade masculina [...] (SILVA, 2020, p. 17).

Além de Kaplan, surgiu outra teórica feminista que recorre à psicanálise para entender o discurso cinematográfico sobre as mulheres, Laura Mulvey. Ela aponta em seu ensaio *O Prazer Visual e o Cinema Narrativo* como a mulher funciona como ameaça de castração para o gênero masculino nas produções:

O paradoxo do falocentrismo em todas suas manifestações reside no fato de que ele depende da imagem da mulher castrada para dar ordem e significado ao seu mundo. Para o sistema já existe uma ideia da mulher como a eterna vítima: é a sua carência que produz o falo como presença simbólica; seu desejo é compensar a falta que o falo significa. (MULVEY In: XAVIER, 2008, p. 438).

Desta forma, a teórica busca entender como as perspectivas sobre as mulheres são construídas na cinematografia, porquê o gênero feminino é colocado como passivo por determinado olhar. Mulvey (2008) fala sobre a importância das produções fílmicas buscarem representar mulheres que são conforme a realidade que lhes pertence. No que devem trazer um processo de recepção e identificação com as espectadoras, criando um espaço que transmita ideias, valores e temáticas políticas em torno das mulheres, como aponta:

[...] o cinema de Hollywood, [...] sempre se restringirá a um mise en scène formal que reflete uma concepção ideológica dominante do cinema. O cinema alternativo por outro lado cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto num sentido político quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante. Não escrevo isto no sentido de uma rejeição moralista desse cinema, e sim para chamar a atenção para o modo como as preocupações formais desse cinema refletem as obsessões psíquicas da sociedade que o produziu, e, mais além, para ressaltar o fato

de que o cinema alternativo deve começar especificamente pela reação contra essas obsessões e premissas. Um cinema de vanguarda estética e política é agora possível, mas ele só pode existir enquanto contraponto (MULVEY In: XAVIER, 2008, p. 439-440).

Olhar masculino.

O olhar masculino, se caracteriza por um olhar tomado como natural na cultural visual, que promove a propagação de ideologias, a partir da construção social. Desta forma, as mulheres são demonstradas através de aspectos enviesados em uma sociedade que tem por hegemonia um sistema branco, patriarcal e capitalista.

Tanto com a Teoria Feminista do Cinema quanto o Movimento Feminista, surge uma reivindicação de que as mulheres possam ser vistas a partir de suas condições e serem visto semelhantes com aquilo que vivem.

No discurso cinematográfico estão presentes personagens femininas hipersexualizadas, com padrões de beleza e feminilidade designados às mulheres desde nova. Neste contexto, enquanto espectadoras, apesar de não se identificarem com o que é transmitido nessas produções, gera uma insegurança contra a mulher, por conta de difundir uma imagem dela desvalorizada, de modo a continuar oprimindo seu sexo (GUBERNIKOFF, 2016, p. 32).

Mulvey (2008) aponta que a mulher é observada como um objeto voyeurístico, em que o sujeito masculino cria uma relação de desejo para com o objeto feminino que ele assiste. Tanto os homens quanto as mulheres são construídos desde a sua infância para que desenvolvam o olhar masculino, no qual direcionam um olhar enviesado sobre os corpos femininos. Assim, esta visão está alinhada a um mercado de substituição e troca, sobretudo a rede de consumo do sistema capitalista, que gera nos espectadores

uma ideologia de mercadoria e venda, no que coloca a mulher como um objeto para ser desejado, trocado e desvalorizado.

Um novo olhar?

Loponte (2002) propõe que as análises das obras têm que partir para além de uma estética das obras, que se deve buscar, uma pedagogia visual sobre os corpos femininos nas linguagens artísticas. Quem são as mulheres representadas? Como são suas vestimentas? Elas estão vestidas? Essas mulheres representam algo para fora da obra? Essas perguntas também podem ser usadas no roteiro de um filme, se essas personagens giram em torno de um personagem masculino? Quais são os papéis femininos representados na tela? Como são as falas?

O olhar masculino é naturalizado, devido à construção social que o mesmo intensificou. Dentro disso, a imagem e a sexualidade feminina é manipulada por uma supremacia masculina, que está presente tanto nas artes, com a presença das mulheres nuas nas obras, quanto no cinema, nas personagens femininas, como são retratadas.

A cultura visual propõe papéis femininos segundo o espectador masculino, essa cultura propaga um discurso que afeta diretamente esses corpos. Gubernikoff retrata isso em seu livro *Cinema, identidade e feminismo*, como o cinema explora a mulher e a coloca como um objeto erótico:

no cinema, a mulher está presente no discurso cinematográfico, e fora dele, como espectador, envolvida como sujeito histórico que se enquadraria no processo de identificação e assumindo os padrões de feminilidade impostos pela sexualidade masculina (GUBERNIKOFF, 2016, p. 48).

Assim, a identidade feminina é prejudicada devido à criação de vários estereótipos pré-determinados historicamente e socialmente, em que a mulher não se identifica com as mulheres retratadas, em que também aceita, por não querer estar fora desse processo social, para não ser julgada e excluída:

Numa sociedade onde o modelo feminino é desvalorizado e a imagem que se tenta difundir da mulher é de ser pouco inteligente, atitudes misóginas e atos falhos contra ela são difundidos diariamente pelos meios de comunicação e vivenciados no dia-a-dia. Essa insegurança em relação à mulher gera violência contra a mesma, pois essa tendência está inserida no pensamento patriarcal e é usada como instrumento de opressão do sexo feminino (GUBERNIKOFF, 2016, p. 32).

As mulheres são observadas constantemente, tanto por homens quanto por outras mulheres. Tal observação, advindo de um olhar masculino, parte de um desejo da mulher enquanto objeto, como se fosse mera mercadorias de troca. Atrelado a isto, percebe-se que as próprias mulheres se cobram para serem percebidas por esse olhar do desejo masculino, um comportamento que é regrado por uma ordem maior. Além do que, essa estética é demarcada nas obras com as caracterizações de vestimentas e as personificações. Por fim esse olhar é um modo de opressão, em que todos nós estamos subordinados e como estamos presas em uma armadilha das ideais masculinas sobre o que são as mulheres (KAPLAN, 1995).

Isso parte, muito de como a sociedade ocidental funciona

economicamente. Os indivíduos procuram uma busca por possuir novos objetos, em uma substituição de outros, que forma um ciclo infinito. A invisibilização da mulher está ligada a como agimos dentro desse meio cultural. A mulher como uma mercadoria de troca é só mais um fato que os indivíduos estão acostumados a vivenciar e não questionar; é como o gênero feminino é tratado na sociedade.

Não obstante, existe um movimento na busca de mostrar as subjetividades femininas e a relação das questões determinadas socialmente sobre o gênero, assim o olhar feminino busca no discurso cinematográfico um processo de recepção-identificação para com as mulheres que assistem essas produções.

Desta forma, são discursos que contribuem para que mulheres possam se ver nas telas e se sentir realizadas de alguma forma. Lauretis (1994) aponta que nessa mudança de perspectiva o cinema com base em um olhar feminino, pode se tornar um local de resistência, como também a importância do movimento feminista na década de 70, que promoveu novas perspectivas sobre as questões relacionadas às mulheres e seu papel na sociedade. Portanto, o olhar feminino é uma desconstrução do olhar masculino e pode ser reconfigurado em qualquer gênero, onde busca expor ideologias, valores, e retratar uma realidade com a qual a mulher possa se identificar, com assuntos pertinentes em relação ao seu gênero.

Conclusão.

Loponte (2002) fala sobre as práticas discursivas dos indivíduos. Os indivíduos ao longo da história possuem discursos transmitidos pelas gerações, que se mantém impregnados, sendo estes, discursos sobre os corpos femininos e as relações de poder por parte da dominação masculina. Assim, a autora aponta ser necessário novas práticas discursivas de modo a quebrar essa idealização de papéis femininos impostos na cultura visual e na história da arte.

A partir disso, as práticas discursivas se tornam importantes para essas quebras do olhar masculino naturalizado e das relações de poder inseridas na sociedade ocidental. Por fim, ao estar de frente com essas imagens, que possam as mulheres buscar uma nova onda de entendimentos para que as mesmas deem origem a novos pensamentos sobre os corpos femininos e a representação feminina. Desta forma, os novos discursos podem se tornar naturalizados socialmente. Além de buscar por outras imagens que demonstrem os olhares femininos nas produções artísticas, deve-se buscar quem são as artistas que contribuem para a produção desse novo pensamento, quem são as roteiristas e diretoras que retratam os verdadeiros papéis femininos na cinematografia.

Referências.

BORDWELL, David. **O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos.** In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narratividade ficcional. São Paulo: SENAC, 2005, 277-301p. Disponível em: https://kupdf.net/download/bordwell-david-o-cinema-cl-aacute-ssico-hollywoodiano-normas-e-princ-iacute-pios-narrativos-in-ramos-fern-atilde-o-pessoa-org-teoria-contempor-acirc-nea-de-cinemavolii_58f822d6dc0d607e-3eda9815_pdf. Acesso em: 30 de jan. de 2022.

GUBERNIKOFF, Giselle. **Cinema, identidade e feminismo.** São Paulo: Pontocom, 2016. Disponível em: http://www.editorapontocom.com.br/livro/43/giselle-gubernikoff_43_56d98e2b075c7.pdf. Acesso em: 30 de jan de 2022.

GUBERNIKOFF, Giselle. **A imagem: representação da mulher no cinema.** Revista Conexão – Comunicação e Cultura, v.8 n.15, 2009, 65-77p. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/113>. Acesso em: 7 de jan de 2022.

KAPLAN, E. Ann. **A Mulher e o Cinema: Os Dois Lados Da câmera.** Trad. Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LAURETIS, Teresa de. **Através do Espelho: Mulher, cinema e linguagem.** Trad. Vera Pereira. Revista Estudos Feministas, v.1 n.1, 1993, 96-122p. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/15993>. Acesso em: 19 de jan de 2022.

LAURETIS, Teresa de. **Tecnologia do gênero.** In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Trad. de Suzana Funck. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, 206-241p. Disponível em: <http://marcoaureliosc.com.br/cineantropo/lauretis.pdf>. Acesso em: 19 de jan de 2022.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. **Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino.** Revista Estudos Feministas, Florianópolis, ano 10, p. 283-300, 2º sem. 2002.

MASCARELLO, Fernando. **Cinema Hollywoodiano Contemporâneo.** In: MASCARELLO, Fernando (org.). História do cinema mundial. 7ª ed. Campinas, SP: Papirus Editora, 2011, 333-360p.

MASCARELLO, Fernando. **Film Noir**. In: MASCARELLO, Fernando (org.). História do cinema mundial. 7^a ed. Campinas, SP: Papirus Editora, 2011, 177-188p.

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. In: I. Xavier (Org.). experiência do cinema. Trad. L. Vieira. Rio de Janeiro: Graal, 2008, 437-453p.

SILVA, Larissa Danielle Cavaton da. **O olhar feminino no cinema: A Mulher sem Cabeça de Lucrecia Martel**. 2020. 73 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/31185>. Acesso em: 10 de fev de 2022.

Filmografia.

E A MULHER CRIOU HOLLYWOOD. Direção Clara Kuperberg e Julia Kuperberg, França, Wichita Films 2016, 52 minutos. Disponível em: <<https://youtu.be/1a99vUxFefQ>>

11.

AQUÉM DA ORAÇÃO

Jéssica Borges Caldeira

Trajetos artíticos pelo desconforto e
pela ausência

Introdução.

Que paralelo pode ser traçado entre uma agulha que penetra a unha do polegar e um quebra-cabeças preto, no qual falta apenas uma peça?

A pergunta que abre o presente artigo é indício da resposta: o fio que une as duas situações é justamente a estranheza, o desconforto. *Ungueal* (2020) (Figura 1), escultura comissionada ao *Acervo Rotativo*¹, é composta por um polegar de gesso no qual uma agulha se vê cravada até a metade. Ao vê-la, o desconforto se exprime em agonia, aflição, e até dor. Já *Objeto a*² (2020) (Figura 2) depara o espectador com um enigma, uma única peça que falta num grande quebra-cabeças preto, e à frente, 500 possibilidades de completar o vazio, mas nenhuma que funcione. Ali, o desconforto é de outra ordem, da frustração, do incômodo, da impotência.



Figura 1: Acervo pessoal. Ungueal, 2020.

1 Com curadoria assinada por Laerte Ramos, o Acervo Rotativo tem como objetivo formar um acervo público com obras de artistas visuais contemporâneos. Por meio de um convite de participação do projeto, os artistas são desafiados a sintetizar sua poética de trabalho nas dimensões até 5x5cm (obras bidimensionais) ou até 5x5x5cm (obras tridimensionais). Todas as obras são doadas ao projeto “Ar - Acervo rotativo” e serão expostas em museus, galerias e centros de cultura em todo o país.

2 Objeto a (2020) foi produzido em coautoria com a mestrandona FFLCH-USP Mila Soares Souza.



Figura 2: Acervo pessoal. Objeto a, 2020.

A partir destes dois exemplos, é possível depreender de que maneira o desconforto se apresenta em minha produção: são diferentes faces que ora saltam de um trabalho pronto ou pulsam em mim até que virem arte. Assim, uma vez que compreendi que é o desconforto que me move, que atravessa grande parte dos processos e de minha produção como um todo, percebi que deveria partir dele o tema da exposição que celebraria a conclusão da minha primeira grande etapa da formação como artista visual.

Em *Maranata* tomo como ponto de partida as memórias da infância e da vivência como uma mulher lésbica nascida em uma família evangélica que, pouco a pouco, assumiram patamar superior, informando o caminho de minha produção e se traduzindo em indícios de profundo desconforto.

É deste lugar complexo, e ao mesmo tempo tão estranho e familiar, que surgiu a empreitada do Trabalho de Conclusão de Curso. Visei, com este trabalho, investigar o desconforto que me move, como aquela última peça que nunca poderá ser encontrada, e en-

da, e encontrar diferentes maneiras de manuseá-lo para que ele se apresente em obra, de forma que alcance o público e se torne mais que uma agulha que espeta em mim.

Dessa forma, aqui pretendo cartografar o que me propus a realizar durante a trajetória de produção, montagem e realização da exposição intitulada *Maranata* (Figura 3), situada no Museu de Arte Sacra da Diocese de Uberlândia, sediado na Igreja Espírito Santo do Cerrado - que possui o projeto assinado pela arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi -, além das narrativas e referências prévias à mostra.

O transcurso de *Maranata* se iniciou em minhas próprias vivências e se mesclou com histórias de personagens bíblicas e a simbologias de religiões de matriz cristã. Nele, as forças opostas da iconolatria e iconoclastia deram origem às obras que possuem a censura e o apagamento das imagens numa representação da ausência-presença que também vive em mim.



Figura 3: Acervo pessoal. Exposição Maranata, 2021.

Em nome do Pai

Ter crescido em uma família que se converteu ao protestantismo neopentecostal fez com que minhas crenças e, sobretudo, desejos fossem julgados e condenados como pertencentes ao campo do pecado. Quando lancei o olhar para as inquietações que vivi durante minha infância e adolescência, percebi que algumas feridas ainda estavam abertas e que ao tocá-las, eu traria à superfície questões delicadas e íntimas que poderiam (e deveriam) ser canalizadas em forma de arte.

O título da exposição *Maranata* tem como origem a expressão aramaica que, traduzida para a língua portuguesa, significa “vem, Senhor” ou “nosso Senhor vem”. Faz, também, referência à Igreja Cristã Maranata (Figura 4), instituição religiosa frequentada pela minha família paterna. O conceito deturpado de idolatria está presente nas obras que compõem a mostra por meio da retirada de imagens de importantes figuras bíblicas da religião católica. O tom de censura veiculado pelas obras critica os esforços feitos por parte de algumas instituições evangélicas a fim de apagar símbolos cristãos que são culturalmente consolidados. O escopo de interpretação se abre, assim, à questão tanto das práticas de alguns movimentos cristãos quanto de outras reflexões sobre a presença (ou ausência) da religião no Brasil, país laico embora tradicionalmente baseado em valores ditos cristãos.

Ainda quando criança, me recordo de ouvir que ser cristão significava ser um “pequeno cristo” e viver sob os ensinamentos de Jesus. Ironicamente, minha avó Maria das Dores, a quem todos chamam Mariinha, se

viu pressionada a renegar sua fé à Virgem Maria logo após meu avô e minha madrinha se converterem ao protestantismo. Dali em diante começaram os sumiços: meu avô escondia as santas uma a uma. Ele proclamava o sequestro das estátuas que, segundo a doutrina pregada pela Igreja Cristã Maranata, se enquadravam como idolatria, ou seja, a adoração a objetos em detrimento à adoração a Deus. E, dessa forma, gradualmente, Mariinha perdeu Maria, se virou contra ela, e por vezes se virou contra mim. Nessa nova ótica a qual minha família enxergava o mundo, tudo o que não fazia parte de sua restrita doutrina protestante deveria ser ignorado e repreendido.



Figura 4: Igreja Cristã Maranata. Entrada de uma das sedes da Igreja Cristã Maranata, 2021.

Em nome do Filho

Durante a maior parte do meu ensino fundamental estudei em um colégio particular de tradição católica (Figura 5), popularmente denominado como “escola de freiras”. A instituição homenageia em seu nome a santa padroeira da cidade: Nossa Senhora do Patrocínio, mas na comunidade é chamada de Escola Normal. Interessante pontuar que aquela era a realidade que eu reconhecia como normal. Dentre as várias tradições do colégio, era regra que os alunos subissem à capela que se situava no último andar do prédio, ao lado dos aposentos das irmãs que lá moravam, para que se confessassem a um padre que marcava presença mensal.



Figura 5: TripAdvisor. Colégio Berlaar Nossa Senhora do Patrocínio, s.d.

Recordo-me perfeitamente de uma das minhas confissões: aos 11 anos de idade disse ao padre que sentia ciúmes de minha melhor amiga, pois a amava de uma maneira diferente, que eu não sabia explicar em palavras, e a queria só para mim. Ouvi que esse tipo de sentimento não provém de Deus e que eu deveria rezar quarenta e cinco Ave Marias e quarenta e

cinco Pai Nossos antes de dormir para que sanasse o meu pecado; naquela noite comecei a rezar a primeira Ave Maria, mas nunca a concluí. Creio que já me era claro, desde então, que a forma como amo mulheres (à época meninas) não era normal e tampouco iria embora à força de reza.

Quando um fiel se arrepende de uma ofensa feita a Deus é dado o nome de sacramento da penitência. Os arrependimentos são classificados entre perfeitos e imperfeitos, sendo os últimos a espécie que me assola(va). A dor imperfeita, também conhecida como atrição, é considerada menos nobre, visto que provém do temor da condenação e das penas que serão sofridas após ter-se pecado. O medo profundo que eu sentia de já ter sido condenada, de nunca não tê-lo sido, me impedia de qualquer nobreza e perfeição.

O medo d'Ele se tornou ainda mais presente quando minha família paterna se converteu à Maranata e os dogmas se intensificaram enquanto eu me via perdida de mim. Ainda pequena, assisti aos sumiços dos santos, dei falta dos quadros que decoravam os ambientes, das velas acendidas na sala de estar e comecei a ouvir que o que antes era dever, agora era proibido. E, tal qual Maria, me senti desrepresentada, uma existência ignorada, e a censura nos uniu.

No pecado encontrei minhas referências e preferências. Se eu estava errada, tudo o que eu desejava também poderia ser considerado assim. Acreditava já estar fadada, sem salvação, então me atraí pelo inferno, me descobri profana, e ali me entreguei ao prazer do erro, já que, por mais que tentasse, nunca seria absolvida.

Em nome do Espírito Santo

Em uma das conversas que tive com meu orientador, Prof. Dr. Alexander Miyoshi, expus minha experiência com o divino e os incômodos que o religioso me causava. Ao me abrir a respeito das histórias de repressão que vivenciei, ele sugeriu que eu me debruçasse sobre o tema e se propôs a me auxiliar a expor o trabalho de conclusão de curso no Museu de Arte Sacra de Uberlândia, uma vez que as obras que eu viria a produzir se alinhariam com o museu.

O conjunto arquitetônico da Igreja do Espírito Santo do Cerrado (Figura 6), onde está o Museu de Arte Sacra da Diocese de Uberlândia (MAS) que dá local a exposição Maranata, foi projetado pela arquiteta italiana Lina Bo Bardi a convite de Frei Egídio Parisi, por intermédio do artista mineiro Edmar de Almeida, amigo pessoal de Lina, entre os anos de 1976 e 1982. A princípio, a arquiteta recusou o convite pois, de acordo com o próprio Edmar de Almeida,

a arquiteta possuía conhecimento histórico sobre a Igreja Católica - [Bo Bardi] foi criada próximo ao Vaticano - e posicionava-se criticamente a ela; nunca havia construído um edifício religioso; manifestou temer a doação do projeto e este não ser considerado em sua totalidade ou sofrer problemas de gestão. (ALMEIDA apud LAZZARIN, 2015)

Mas, felizmente, Lina repensou a proposta após ficar a par da atuação do Frei Egídio como Capelão e de sua participação na resistência em Monte Cassino durante a Segunda Guerra Mundial; além do

apoio dado ao cineasta neorrealista italiano Roberto Rossellini na produção de *Francesco, Giullare di Dio* (1950), sobre a vida de São Francisco. Além disso, o fato de que o projeto seria executado em um bairro periférico na cidade de Uberlândia impulsionou positivamente o aceite do convite por parte de Bo Bardi (LAZZARIN, 2015).

A sugestão inicial do professor orientador foi que eu fizesse também a exposição na capela da igreja, porém, quando visitei o local, guiada pelo Dr. Rodrigo Félix, achei que seria mais interessante que a montagem fosse realizada somente no espaço do museu. A sala onde a exposição “Maranata” está situada dava lugar, no projeto original, ao refeitório, entre a cozinha e os dormitórios das freiras que lá faziam morada. O chão de cimento vermelho e as paredes de barro pintadas de branco do interior do MAS me remeteram de imediato à fazenda dos meus avós maternos, onde eu passava os natais durante a infância.



Figura 6: Turismo em Minas Gerais. Conjunto arquitetônico da Igreja do Espírito Santo do Cerrado, s.d.

A exposição é composta por uma coleção de quatro obras que integram um corpo atravessado pela ausência e por questões religiosas: a primeira, intitulada

Iconodulia (Figura 7) é uma série de encáusticas feitas a partir de parafina de velas e pigmento que retratam sombras projetadas da Sagrada Família, três personagens marcantes da Igreja Católica: José, Jesus e Maria. Nesta obra, a projeção das sombras remonta ao sequestro dos santos e imagens que minha avó possuía. O termo teológico *dulia* empregado no título da obra significa a honra e o culto de veneração de- votados aos santos, em contrapartida ao termo *latria*, que designa o culto de adoração prestado e dirigido unicamente a Deus.



Figura 7: Acervo pessoal. *Iconodulia*, 2021.

A pintura feita através do uso da cera como base aglutinante dos pigmentos cria uma mistura densa e é uma técnica milenar empregada desde a Antiguidade, principalmente no Oriente, em artes de âmbito cristão. Em *Iconodulia* fiz uso de parafina proveniente de velas derretidas na composição da obra, elemento que traz consigo a simbologia do Espírito Santo e do dom da fé de acordo com o Sacramento do Batismo da Igreja Católica.

Graças à natureza do material, era necessário que a aplicação da parafina fosse feita quando a mesma ainda estivesse em seu estado líquido, o que significa que a matéria deveria estar em alta temperatura. Isso, inevitavelmente, ocasionou queimaduras em minha pele durante o manejo e aplicação da mistura no suporte, o que tornou o processo de execução doloroso não só psicologicamente, mas também fisicamente.

A segunda obra produzida tem o título *Mistério* (Figura 8) e é composta por um rosário com quatro terços de Nossa Senhora Aparecida. Nela, o mote do apagamento se vê representado pela retirada das contas de madeira e pela adulteração da cruz, símbolo potente dentro do catolicismo. O título referencia os vinte mistérios (momentos significativos) da vida de Jesus e de Maria presentes no terço do Rosário, que foram posteriormente divididos pela Carta Apostólica Rosarium Virginis Mariae em quatro Coroas — mistérios gozosos, mistérios luminosos, mistérios dolorosos e mistérios gloriosos.



Figura 8: Acervo pessoal. Mistério, 2021.

Para que as pequenas esferas de madeira presentes no terço fossem retiradas, utilizei um alicate para quebrar cada uma das contas de madeira, deixando apenas o fio de nylon e suas amarrações. Devido à dureza do material, foi necessário que eu empregasse bastante força enquanto fazia pressão com a palma da mão contra a extremidade do cabo do alicate, o que me causou alguns dias de sensibilidade e um hematoma.

Três Marias (Figura 9) é a terceira obra que integra a exposição e trata-se de uma série de três esculturas de gesso. Essas esculturas são compostas, majoritariamente, pela ausência, se completando apenas com o olhar do espectador; visto que estão presentes apenas os pedestais das estátuas de três versões de Maria de Nazaré: Virgem Maria, Nossa Senhora de Fátima e Nossa Senhora Aparecida. Aqui, a escolha das figuras se deu pelo fato de que Nossa Senhora tem, comumente, sua presença apagada nas religiões evangélicas.



Figura 9: Acervo pessoal. Três Marias, 2021.

A intervenção realizada nestas peças tridimensionais foi feita através da serragem do corpo das respectivas Marias de seus pedestais. Em primeiro momento, utilizei o serrote para retirar o dorso de cada uma das imagens, de modo a deixá-las apenas com a parte inferior do corpo presente na base, e com o auxílio de uma goiva de xilogravura desbastei delicadamente o gesso para que todas as estátuas tivessem a imagem da santa retiradas. Após esse processo minucioso, tornei a usar o serrote para garantir o acabamento visualmente geométrico que eu desejava na superfície superior das peças, a fim de evidenciar o talhamento das figuras que ali estavam presentes e, por fim, apliquei uma camada fina de verniz incolor spray.

A quarta e última obra intitulada *Cânone* (Figura 10) é um quadro de medalhas, mais especificamente 38 escapulários que tiveram seus relevos raspados; a quantidade de peças faz referência aos 37 santos brasileiros canonizados pela Igreja Católica, ao passo que abre margem para interpretação sobre a existência de um trigésimo oitavo santo. Nesta obra, as correntes de metal com os pequenos escapulários são dispostas lado a lado, marcando uma última vez a presença-ausência que dita o tom da exposição.



Figura 10: Acervo pessoal. Cânones, 2021.

Em seu processo de confecção, na etapa da raspagem das medalhas, contei com o auxílio do grampo sargento para estabilizar as pequenas placas de metal enquanto me servia de uma goiva afiada para lapidar a superfície do material, removendo, assim, as imagens que nele estavam entalhadas. Como era necessário que eu empregasse bastante força para realizar esse procedimento, apoiei o cabo de madeira da goiva na palma da mão para dar impulso ao movimento repetitivo exigido, o que ocasionou uma lesão em minha pele (Figura 11). Já na última etapa, incorporei as medalhas nas correntes uma a uma e formei o conjunto final.



Figura 11: Acervo pessoal. Lesão na pele, 2021.

Amém.³

Neste trabalho, dessantifiquei imagens e dessacralizei símbolos, na defesa de minha visão como artista e de minha existência tal qual tem sido. A iconolatria resistiu nas obras, ainda que de forma velada pelas ações iconoclastas que sobre elas foram exercidas. Mergulhei em meu íntimo e me permiti voltar o olhar a questões dolorosas, me vi frágil e quebradiça, quase de gesso, mas soube continuar.

Conheci histórias que fizeram história, célebres e infames, na arte e na vida, e me encontrei produzindo à exaustão do corpo. O que pôde ser visto nestas páginas é um retrato dos procedimentos empregados, além das movências que os precedem e os resultados que sucederam. Considero que a exposição se constitui como um corpo coeso de obras que se comunicam e se complementam. Acredito ainda que apesar de fruir de vivências próprias e singulares, o trabalho não findou por ser monotemático e limitado, já que pode se relacionar com diversas outras questões, para além da religiosidade, a partir da interpretação do espectador.

De forma sutil, aparecem nas obras reflexões acerca de minha identidade de mulher lésbica; pode também emergir a ideia de um poder preponderante e julgador que deveria causar temor, e que acaba por causar censura, sendo ele divino ou não. A miríade de possibilidades de identificação e interpretação das obras se abre e se torna ampla a partir de conceitos

³ O texto desta seção foi retirado na íntegra de CALDEIRA, Jéssica Borges. MARANATA: arte contemporânea, iconolatria e ocultação. 2021. 52 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação), Curso de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021.

dicotômicos como a presença e a ausência, a iconoclastia e a iconotropia, o céu e o inferno, o branco e o preto, o pecado e o perdão.

Ao longo dos processos que culminaram em Maranata, provoquei muitas quebras, cortes, talhos e rachaduras. Quebrando contas de rosário, quebrava também um pouco do silêncio em que mantinha as inquietações sobre ser quem sou e vir de onde venho. Cortando velas e correntes, me desvincilhei de algumas das amarras que pesavam o olhar soberano de Deus, representado por vezes em pessoas de carne e osso e de laços sanguíneos. Talhando medalhas para apagar os santos e santas, me vi expurgando um pouco do medo do pecado e de me ver pecadora. Rachando as estátuas de Maria, lembrei de sua presença, me vi em sua ausência e nos perdoei por qualquer que tenha sido nossa ofensa original.

Referências.

CALDEIRA, Jéssica Borges. **MARANATA**: arte contemporânea, iconolatria e ocultação. 2021. 52 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação), Curso de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021.

LAZZARIN, Ariel Luís. **A Igreja Espírito Santo do Cerrado e suas alternativas à arquitetura brasileira**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2015.



5.

A ANDO IMAGINANDO A VIDA DAS PESSOAS

Mariana Barca

Palavras-chave: Transporte público;
fotografia de rua; São Paulo; comportamento
coletivo; política pública

andando imaginando a vida das pessoas

Mariana Barca

Mariana Barca (1993) é artista visual, educadora e pesquisadora independente. Nascida e criada no interior de São Paulo, Brasil, reside atualmente na capital paulista.

É formada pela Universidade Federal de Uberlândia em Licenciatura e Bacharelado em Artes Visuais. Em suas pesquisas, investiga as condições dos seres neste tempo em que vivemos, procurando, nas visualidades culturais, relações entre opressão social, devastação ambiental e condições psíquicas. Articula contra as estruturas do patricarcado, do racismo e do capitalismo decadente.

De multilinguagem, apresenta trabalhos em técnicas híbridas de pintura, performance, gravura, escultura, foto, vídeo e texto.

É proponente do manifesto coletivo “Atenção: Isto é uma Invasão” e coautora e organizadora do Grupo TATO (Tempo de Afeto e Trocas Orgânicas), projeto de residência artística e produção cultural.



RESUMO

Ando imaginando a vida das pessoas é um trabalho de registros fotográficos realizado entre 2018 e 2020 em transportes públicos de São Paulo. Nas idas e vindas do trabalho, a artista coleta gestos e inventa histórias enquanto faz as viagens observando as pessoas. Histórias nem tão inventadas assim: analisa situações cotidianas com atenção para as diferenças de classe, raça, gênero e localidade ao capturar mãos que denunciam inquietações, angústias e sobrecargas; posturas que sugerem sentimentos; movimentos que indicam culturas. Imaginar a vida das pessoas propõe pensar o coletivo, as condições destes corpos em trânsito e as necessidades públicas que necessitam.

PALAVRAS-CHAVE

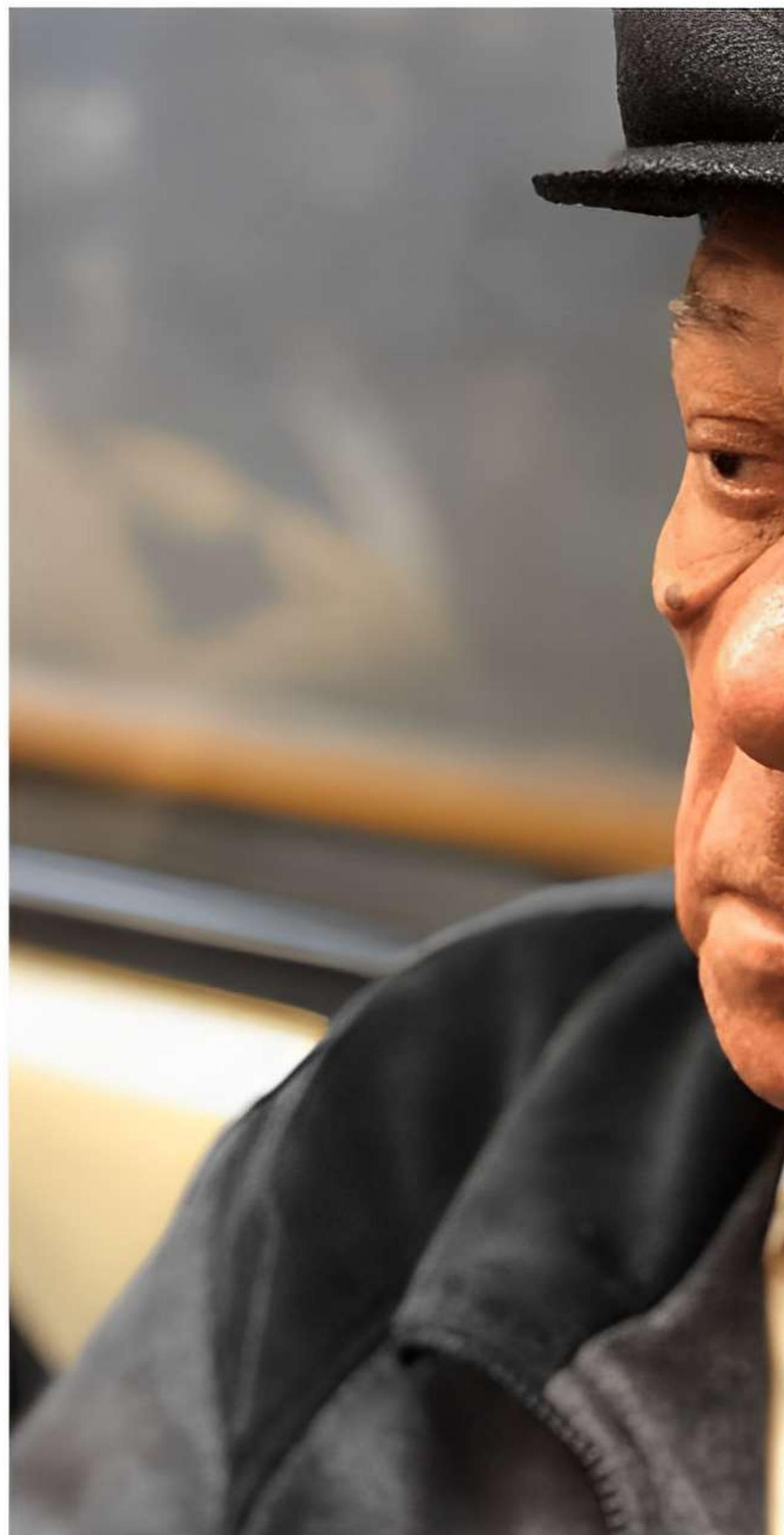
Transporte-público; Fotografia-de-rua; São-Paulo; comportamento-coletivo; política-pública.

ABSTRACT

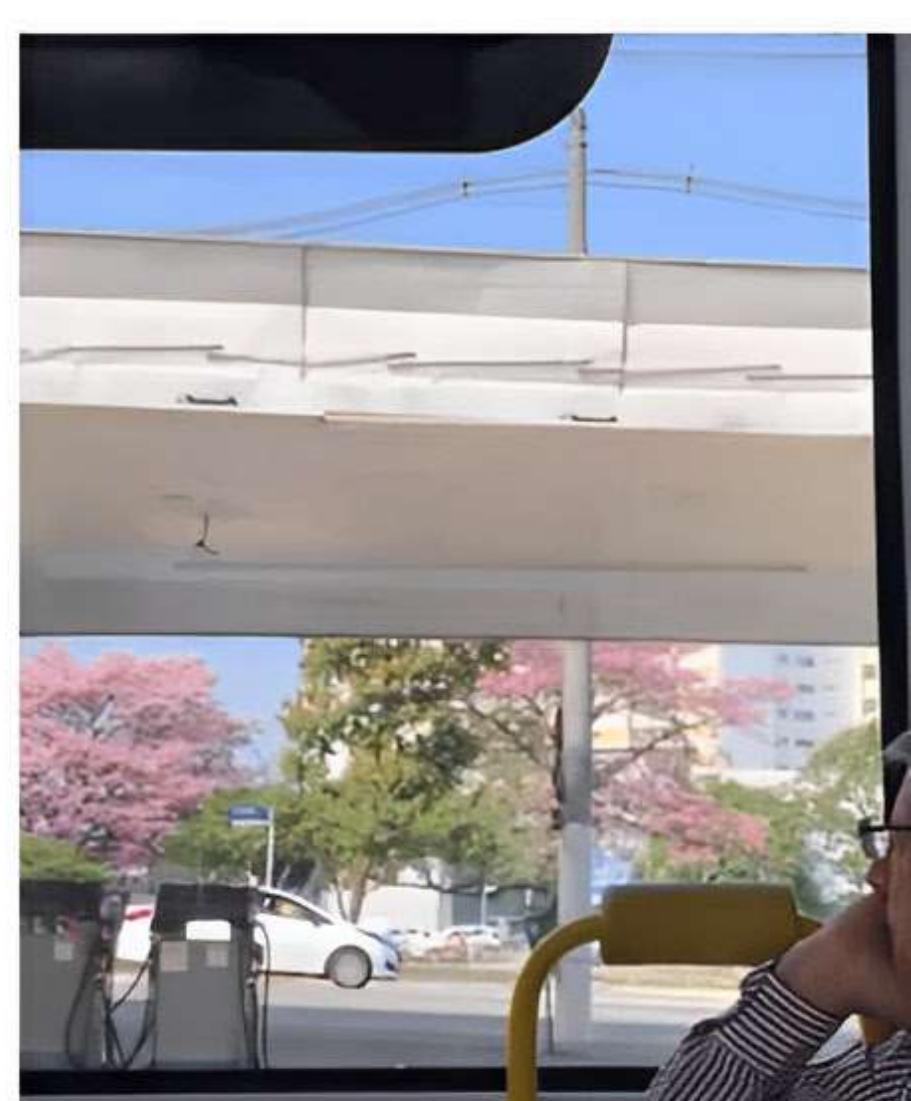
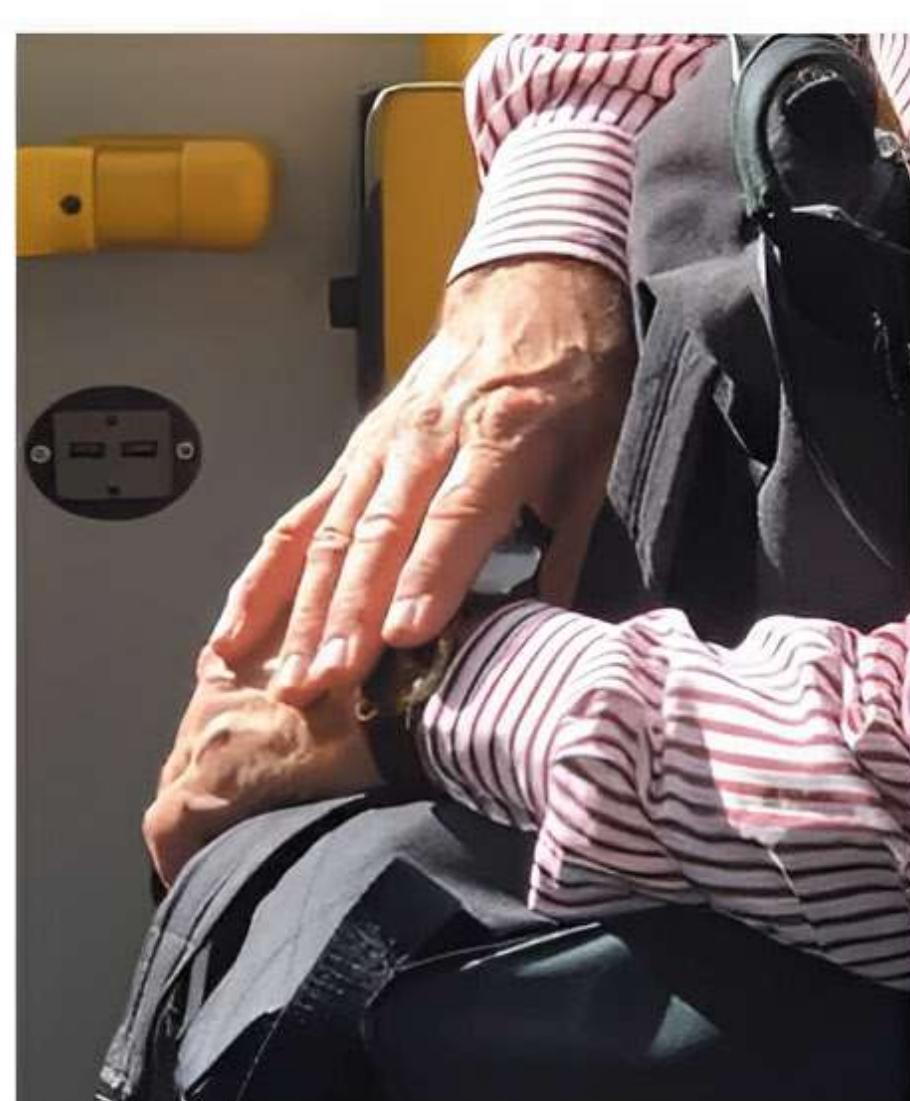
I've been wondering about people's lives is a work of photographic records made between 2018 and 2020 in public transportation in São Paulo. In the comings and goings of her work, the artist collects gestures and invents stories as she makes the journeys by observing people. Stories not so invented: analyzes everyday situations with attention to the differences of class, race, gender, and locality by capturing hands that denounce restlessness, anguish, and overload; postures that denounce feelings; movements that indicate cultures. Imagining people's lives proposes thinking about the collective, the conditions of these bodies in transit, and the public needs they require.

KEYWORDS

Public-transportation; Street-photography; São-Paulo; collective-behavior; public-policy.









Atenta em busca
de compreender
os desajustes de
nossa tempo,
ando imaginando
a vida das
pessoas.

Quero saber sob quais condições estas pessoas vivem. Onde. E por quê.

Quero saber por que aqui e não lá. Por que a cor, quem sente dor, o que carregam em suas bolsas, mais ainda, em suas bocas? Qual é sua música, sua roupa, por que a angústia, quem mais se preocupa, quem mais se poupa? Por que o susto, quem está mais cansado, por que aquele corpo vive de modo injusto?

Vemos inúmeras pessoas sofrendo todos os dias pelos abusos do capitalismo opressor.

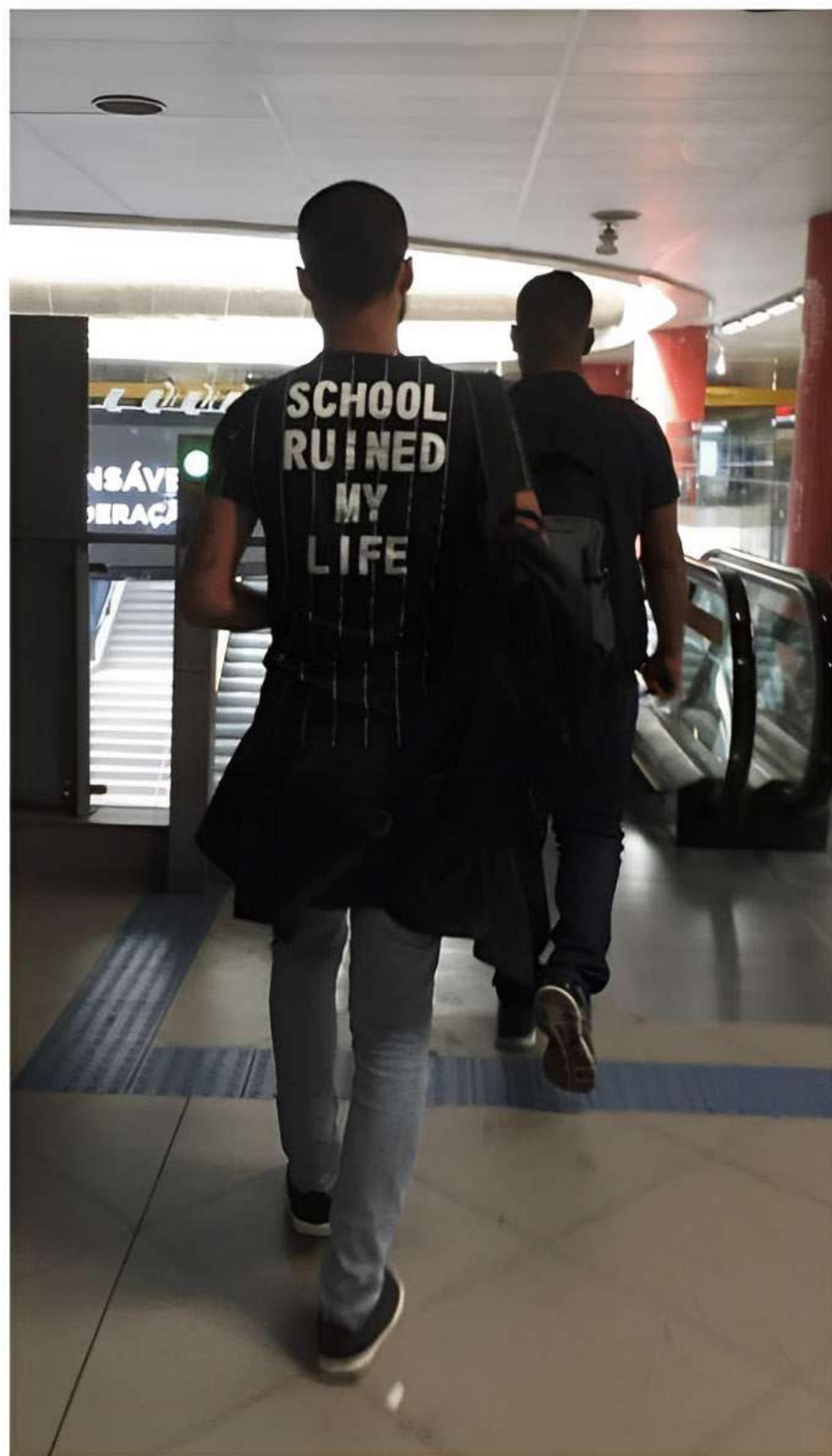
Em guerra de ganância, estômagos ainda ficam vazios.

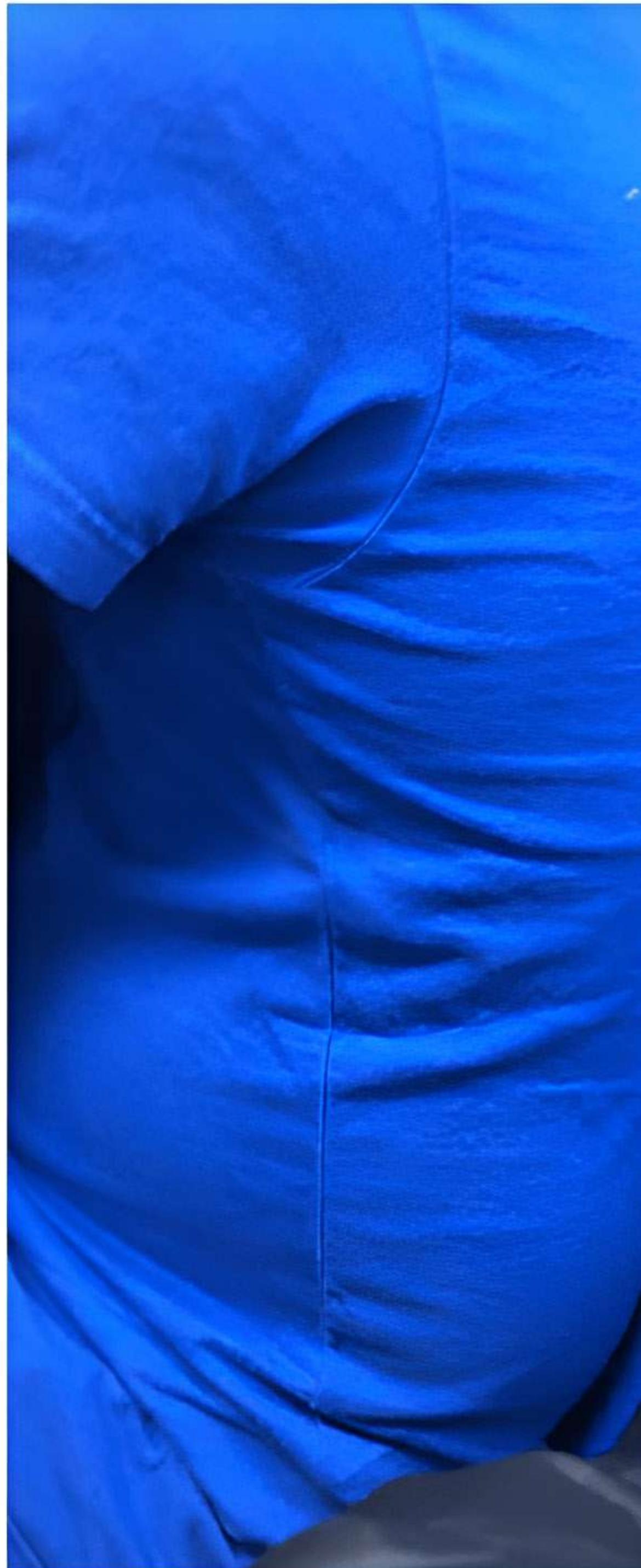






Ando questionando suas marcas, gestos e expressões, examinando como podem denunciar seus percursos de vida e emoções.





Ando analisando estruturas que se repetem, se influenciam e se modificam - *não apenas de cores e formas.*









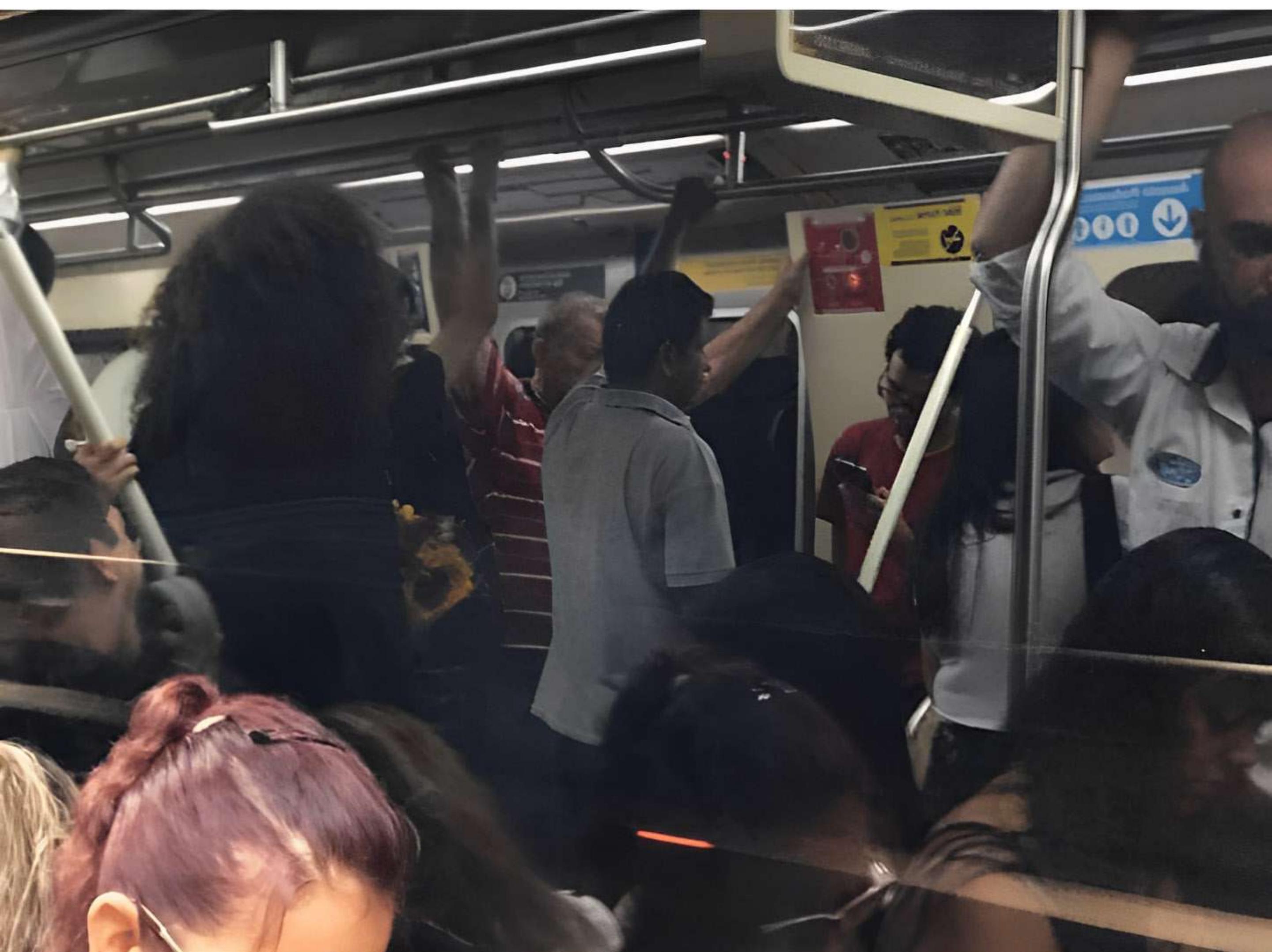
Todas as manifestações, aflições, desejos - tudo me instiga. Roupas, bolsas, pés, mãos e os livros que leem. Quero saber de seus pensamentos. Quero saber o que carregam e quais são suas histórias. Invento.



Por que bate no relógio e
por que aperta as unhas?
Por que segura o próprio
dedo? Pra onde vai o olhar
distante? Quais emoções
são, aqui, constantes?
Quais os corpos
predominantes?
Quem pode ter liberdade
de transitar? Quanto peso
cada um carrega? Qual o
nome da sua pressa?
O que seus corpos estão
manifestando?

Tais questionamentos colidem com a estrutura do desigual sistema socioeconômico e cultural no qual vivemos. É possível notar quais são os corpos que mais podem andar com dignidade e segurança. É nítida a divisão de raça, classe e gênero em suas condições de existir e de ir e vir. Observando a vida de um coletivo, podemos analisar como nos influenciam as políticas públicas e quais são os corpos que mais vivem estes impactos. Quais pessoas. Quais vidas. Imaginemos novas estruturas que sustentem o todo - é possível.

Pensar em equalizar espaços e acessos



com justa divisão de tempos, trabalhos





e recursos.

Ando imaginando as condições de (sobre)vida destes passantes, o que dizem seus corpos em movimento, quais causas públicas afetam seus sentimentos.



Nota: A aflição é coletiva.

Com muita pressa e pouco salário, multidões se deslocam diariamente para subservir, com a força de seus trabalhos, o privilégio de poucos - sustentando um ciclo de domínio, desigualdade e desumanização.
E de salto alto ainda. Aguenta!





Ando pensando nas mulheres
exaustas, nas suas jornadas duplas
de divisões injustas.



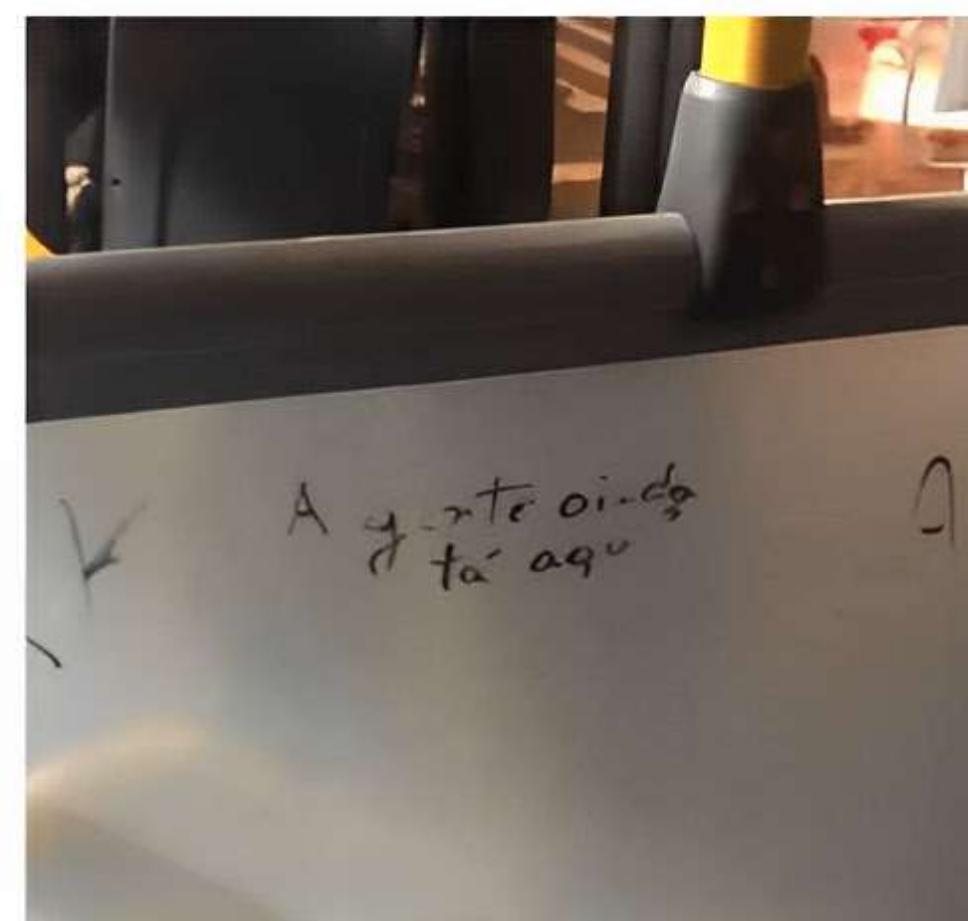
São muitos os corpos com necessidades urgentes.

Sobretudo os periféricos.

Questões fundamentais de políticas públicas precisam ser revisadas e reprogramadas para atuar de maneira objetiva e resolutiva.

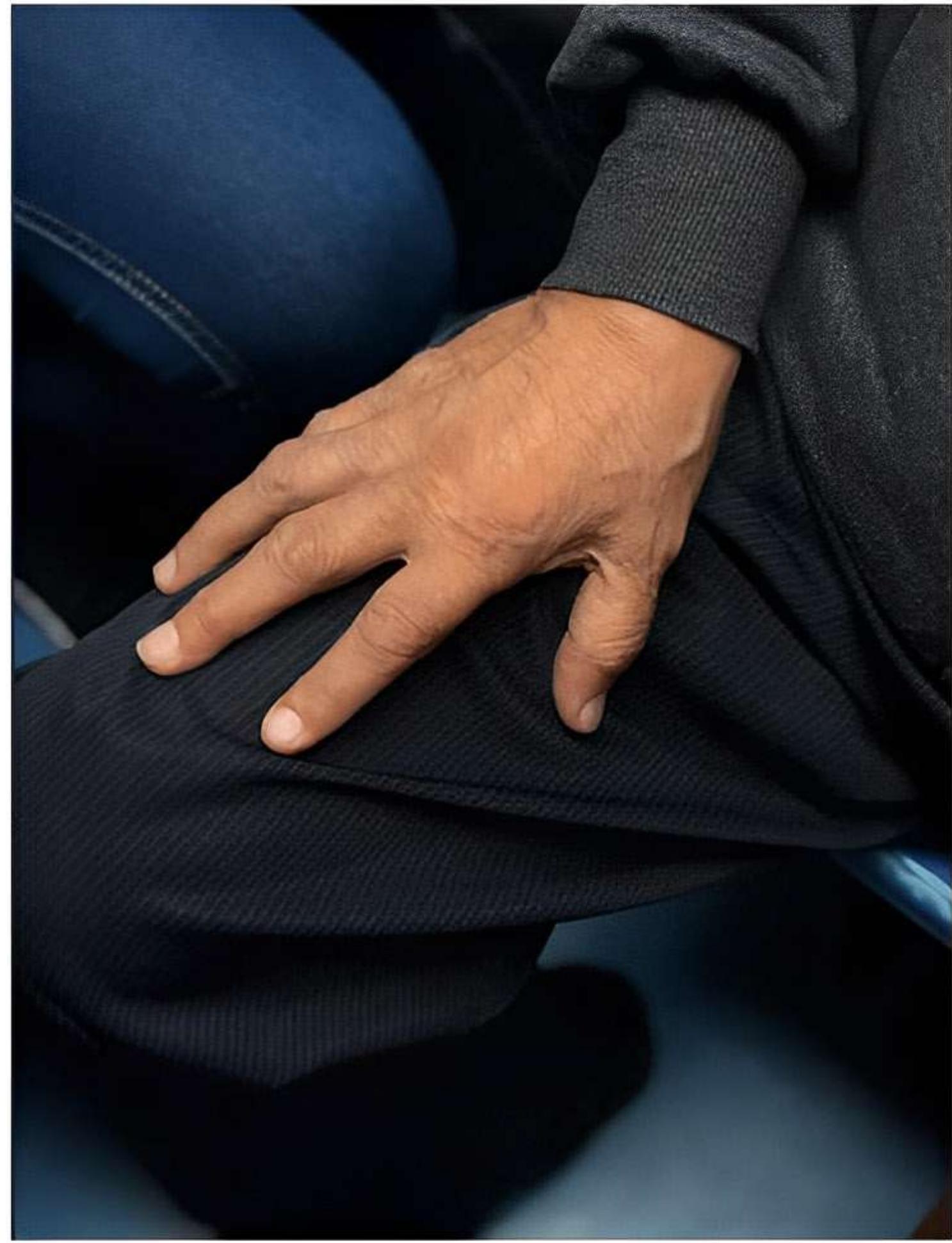
Espaços de pensamentos e trocas culturais são essenciais para movimentar estratégias de mudanças estruturais, ou seja, mudanças de pensamentos coletivos comuns.

Também a inserção de proponentes representativos nas esferas de gestão são fundamentais para descentralização de poder e para uma justa e democrática apuração de pautas públicas.

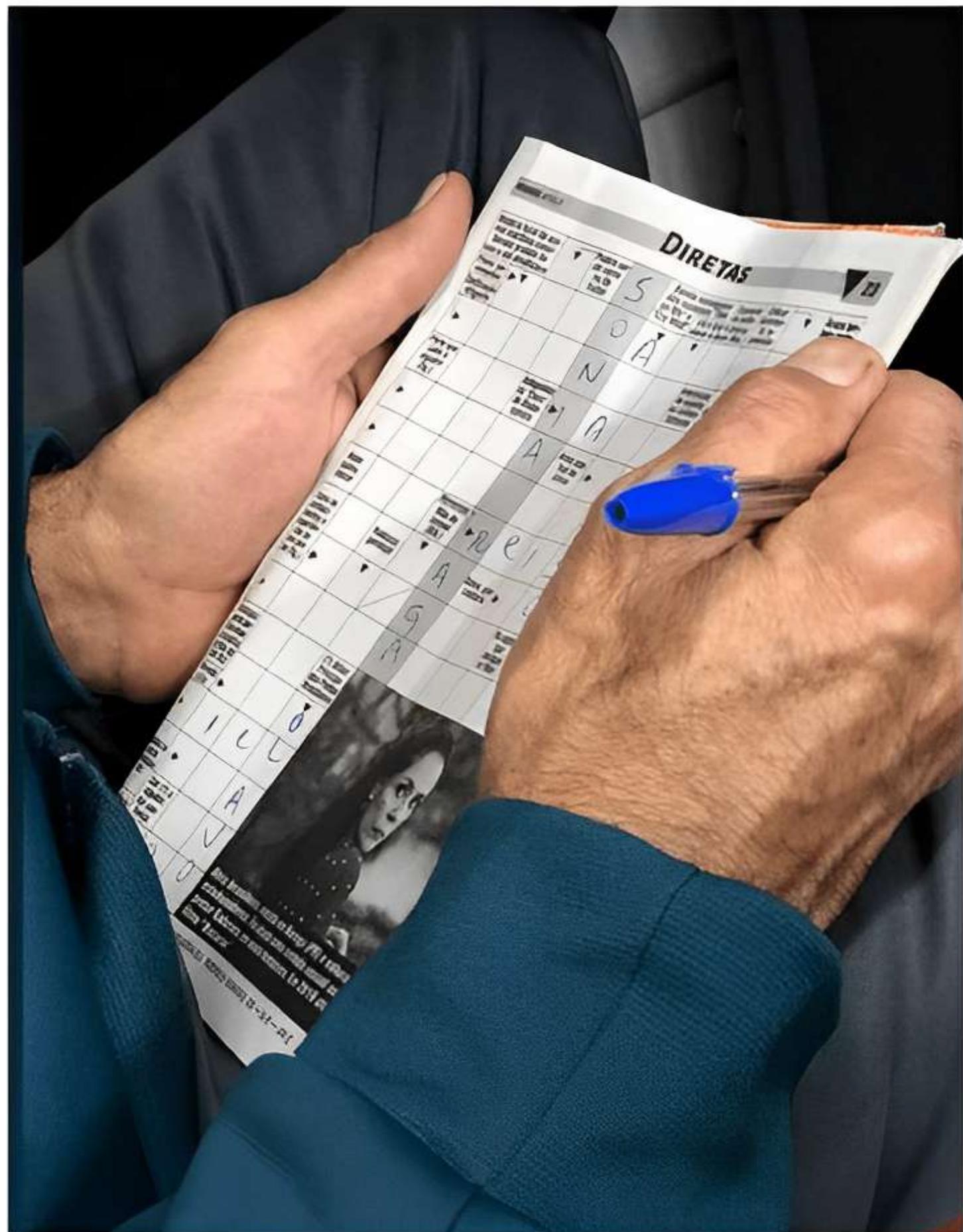


Estamos resistindo.

Até quando?



É urgente a atenção ao *olhar coletivo*. O desenvolvimento da consciência e cuidado com as implicações de nossos posicionamentos. As afetações coletivas de toda e qualquer área de atuação. É necessário expandir e democratizar a visão. Pensar governos incentivadores de cultura e educação, investidores tenazes em pesquisa, ciência e tecnologia. Ampliar o acesso às oportunidades e garantir as necessidades básicas já previstas até mesmo na Constituição, artigo 6: educação, saúde, alimentação, trabalho, moradia, transporte, lazer, segurança, previdência social, proteção à maternidade e à infância e assistência aos desamparados.



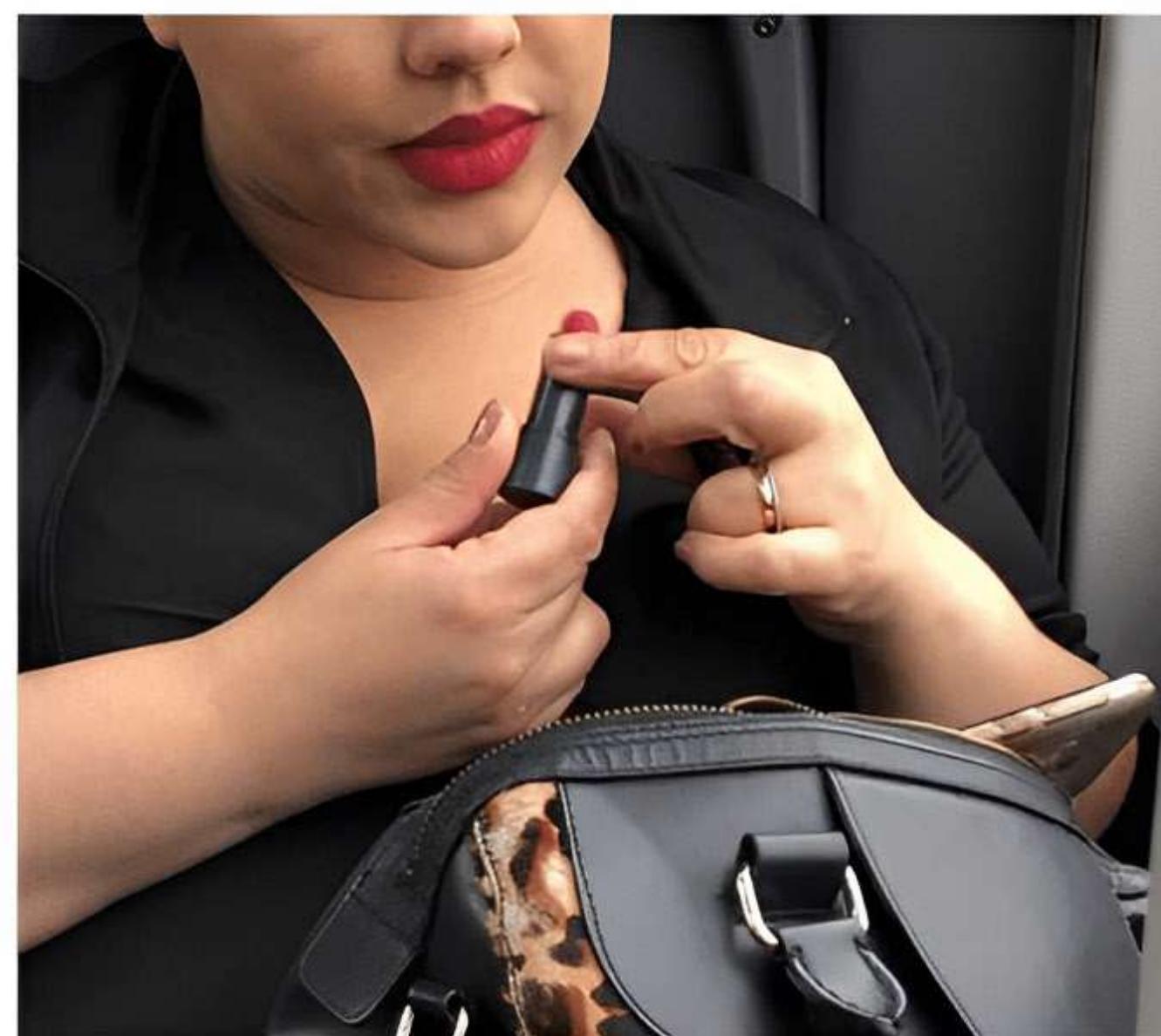
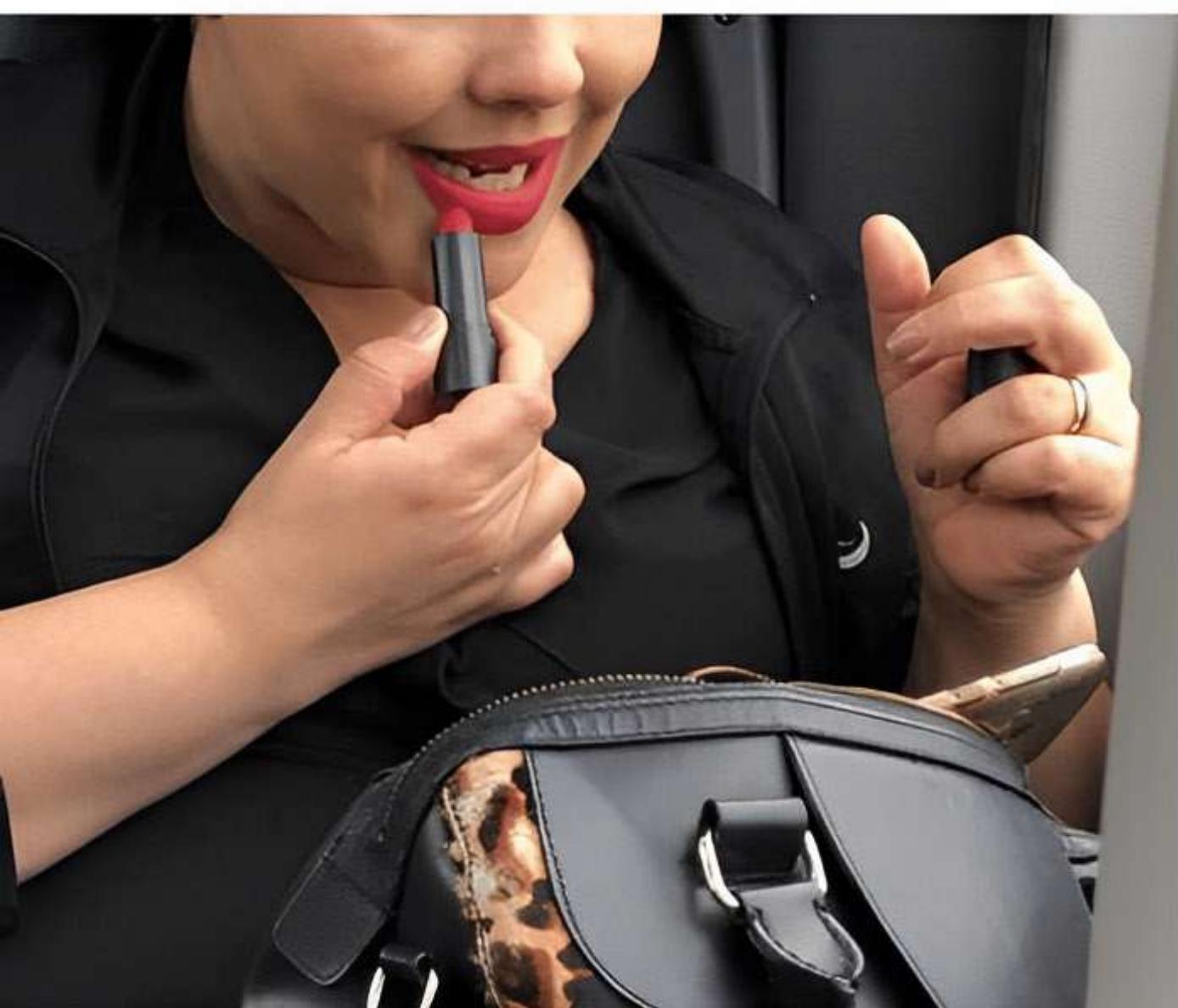
Sendo transporte de informação, a cultura tem forte impacto na formação de consciência coletiva. As comunicações de massas como televisão, jornal, cinema, arte urbana, arte digital etc são, antes do entretenimento, fonte de informação e troca cultural de grande impacto. Desta maneira, se fazem indispensáveis para a construção coletiva do conhecimento não apenas dos direitos assegurados pela nossa Constituição, mas também de toda a historicidade que elenca os fatos que nos levam à situação presente de desigualdade e exploração.



Pensar e questionar o tempo.

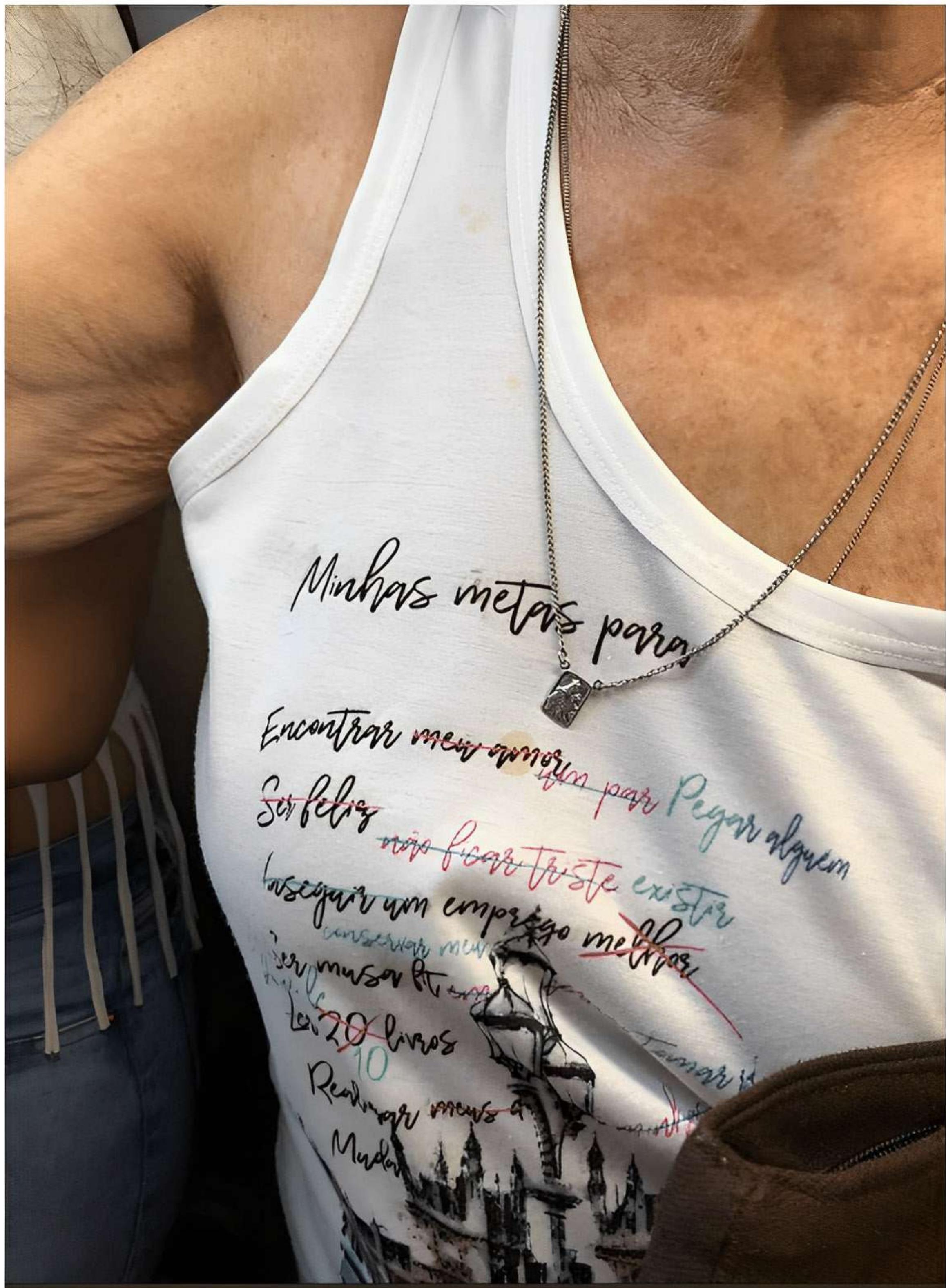


E dá tempo?



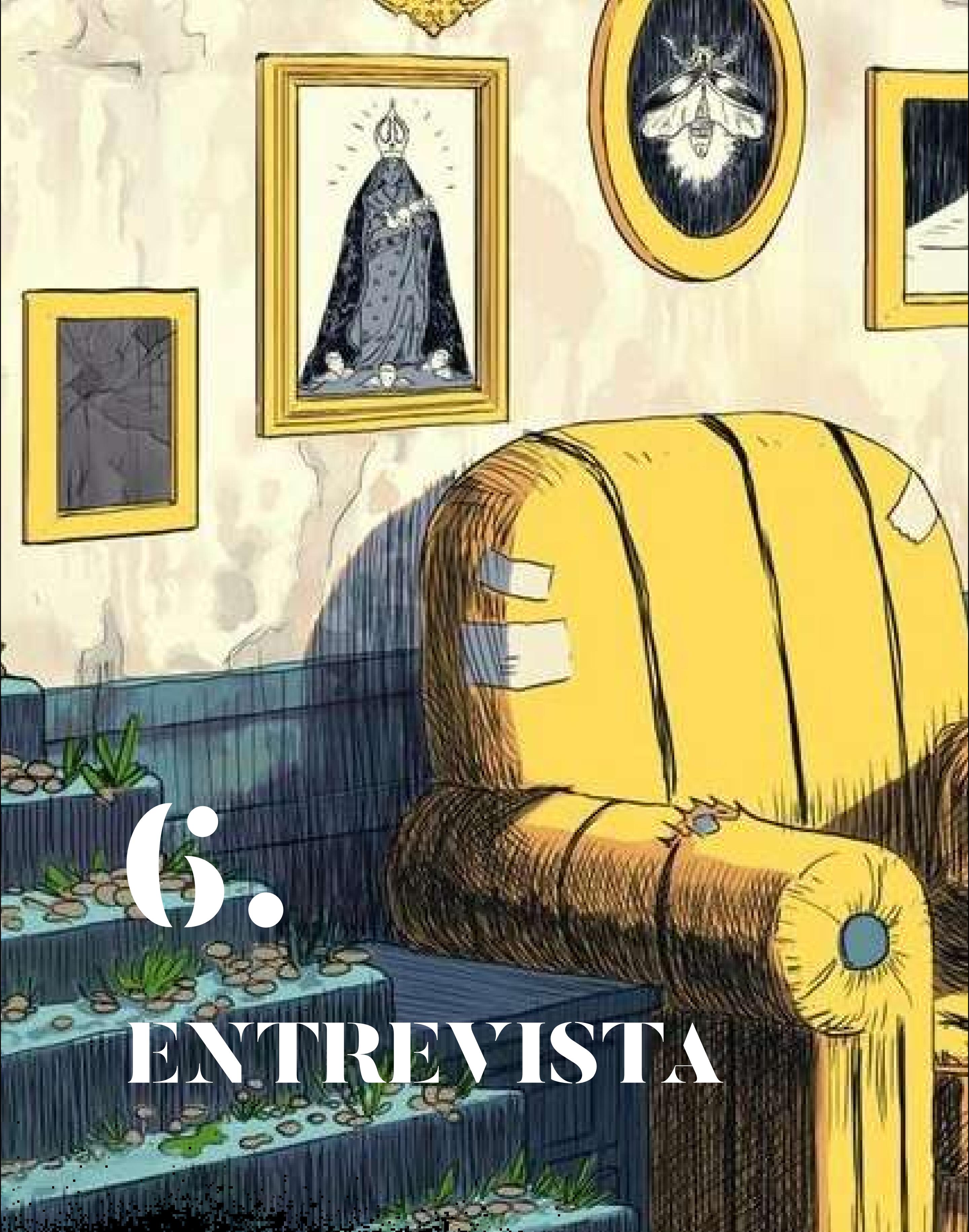
A vida
não
espera.





Urgente!





Gi.

ENTREVISTA

Entrevista com o ilustrador
Alexandre Carvalho

I. RESUMO

A revista 1i convida o ex aluno do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia, Alexandre Carvalho, para contar um pouco sobre a carreira profissional artística como ilustrador. Desse modo, os alunos do curso que pretendem seguir na área da ilustração, ou que irão atuar em ambientes profissionais comuns fora da sala de aula, poderão conhecer um pouco mais sobre o mercado e a profissão.

Entrevistador (Teruã): Em primeiro lugar, gostaria que você se apresentasse e comentasse um pouco sobre sua carreira enquanto artista visual.

Entrevistado (Alexandre): Confesso que não preparei nenhum roteiro específico, mas para começar, eu me formei em Artes Visuais pela UFU. Fiz bacharelado e licenciatura, mas a conclusão foi em licenciatura, no ano de 2011, mais ou menos. Embora tivesse interesse em ilustração, comecei a trabalhar profissionalmente apenas em 2012. De lá para cá, em 2013 ou abril de 2012, abri um estúdio na área de ilustração comercial com amigos. Eles também tinham se formado no curso de Artes Visuais e trabalhavam com ilustração há algum tempo.

Nosso grupo se reunia desde a época da faculdade para desenhar e acabou sendo um tipo de graduação paralela. Grande parte do meu aprendizado com o desenho foi graças ao convívio com pessoas que tinham interesses em comum, levando em conta que o currículo não contemplava as coisas que eu gostaria de aprender para ilustrar.

Mas, por outro lado, o curso me ofereceu muitas coisas que geralmente não são oferecidas em outros cursos de ilustração, como teoria e crítica de arte e estudos de semiótica. Esse embasamento teórico é muito importante para a pesquisa de referências, quando se vai construir conceitos durante a criação de uma abstração ou um trabalho autoral.

Eu trabalho com quadrinhos de forma independente desde 2014. Eles geraram alguns convites para uma Antologia em São Paulo, para um pessoal de uma editora chamada Quanta. Um dos editores da em-

presa era o Jun Sugiyama, um roteirista, com quem trabalhei depois em um projeto maior. Posteriormente, esse trabalho resultou no quadrinho chamado *Romaria*.

O *Romaria* foi um quadrinho de pouco mais de 90 páginas em que trabalhei como ilustrador e foi minha primeira grande publicação, tanto em termos de páginas quanto de relevância. Foi um dos quadrinhos independentes de 2018 mais relevantes para o cenário brasileiro e teve uma presença bem marcante nos eventos.

Em 2018, a gente submeteu a revista a uma premiação chamada “Prêmio Internacional de Mangá”, promovida pelo Ministério das Relações Exteriores do Japão. Participamos da 12.^a edição e ganhamos na categoria bronze.

Isso trouxe bastante visibilidade, prestígio e acabou revertendo muito em futuros trabalhos. Atualmente, me encontro nesse estágio de produzir quadrinho profissionalmente, sou pago por uma editora para fazer isso. Trabalho com frilas também, ocasionalmente.

E tem as aulas de desenho, comecei a dar aulas para valer mesmo em 2014. Antes disso eu havia ensinado desenho também, mas era uma coisa mais esporádica. Então, desde 2014, eu tenho focado no conteúdo para aulas, que é um conteúdo daquilo que eu sentia falta no curso, por mais que algum outro professor, uma vez ou outra, oferecesse.

Entrevistadora (Isabella): Ao final da graduação, qual foi o tema escolhido para a realização do TCC?

Entrevistado (Alexandre): No TCC aconteceu uma

coisa muito curiosa porque, entre o final de 2009 e começo de 2010, o artista Paulo Faria se mudou para Uberlândia. Realizei uma procura nas redes sociais sobre ele e acabei me deparando com seus desenhos, que me lembravam muito o trabalho do Renato Alarcão, ilustrador muito incrível do Rio de Janeiro. Assim, o Paulo, com seu excelente fazer artístico começou a dar cursos de anatomia humana na casa dele e, por sorte, comecei a fazer as aulas.

A partir disso, nos tornamos amigos, passei a frequentar as mesas de RPG que ele ministrava. Depois de um tempo, acabou que ele entrou como professor substituto da UFU, no curso de Artes Visuais; logo eu pedi para ser meu orientador no TCC, o que, no princípio, ele não se animou por sermos muito amigos. Era como pedir terapia ao seu amigo, que é formado em psicologia, não dá muito certo.

Por fim, após insistir muito e dizer que teria comprometimento de que da sala para dentro seria formalidade, nada de conversar assuntos paralelos e fofocinhas. Então, comecei a realizar minha pesquisa na parte teórica; o que antes, durante o curso, era feito apenas na pressa, com um tema que gosto muito, passou a ser uma leitura super prazerosa.

O tema do meu TCC foi sobre livro de artista. Era sobre um livro que discutia sobre o tempo. Eu queria fazer a discussão de três elementos dentro do trabalho: o tempo, o livro e o desenho. E como essas três coisas estavam conectadas na história. Era uma narrativa bem vaga, mas basicamente uma personagem que começava o dia, saía de casa e ia para o ponto de ônibus, descia em uma praça e quando ela olhava para o banco da praça, tinha a figura de um velho

sentado naquele banco.

É como se fossem três instantes de tempo diferentes para a mesma personagem, ao mesmo tempo em que o presente está como foco. Eu não queria fazer só uma coisa que representasse o passado, o presente e futuro, eu queria que o passado, o presente e o futuro, fizessem parte do presente em uma única instância.

Então, uma das brincadeiras que eu queria fazer com o livro era essa coisa de mostrar que o tempo é tão inalcançável e incompreensível que mesmo quando eu tento emular o tempo, eu só consigo uma imitação, um remendo. Isso se correlaciona com o desenho, que é quando eu observo algo, desenho essa coisa, eu estou apenas apresentando a minha impressão daquela coisa, eu não estou fazendo a coisa em si.

Assim, eu comecei a perceber que existe uma relação do desenho com a temporalidade também. Se você passa 20 minutos esboçando aquele seu desenho, os esboços serão um registro de 20 minutos. E, assim como se fosse uma cronofotografia da sua mente, das decisões que você tomou. Nas aulas de desenho, eu peço para o aluno não apagar o esboço, e sim mandar o desenho com as linhas de esboços, porque dessa forma eu consigo ver as decisões que ele tomou, o que deu certo ou errado, quais os caminhos que ele escolheu, o que está atrapalhando, o que ele pode reforçar para ajudar mais ainda.

Então, digamos que o tempo seja o fio da meada dos elementos entre o desenho e o livro.

Entrevistadora (Rebecca): Como tem sido sua ex-

periência enquanto professor de desenho?

Entrevistado (Alexandre): Dar aula de desenho para mim é uma oportunidade de estudar novamente o que já tenho conhecimento, porque quando preciso ensinar a alguém técnicas e fundamentos dessa linguagem, tenho que formular uma metodologia que facilite o aprendizado do aluno. Então, a cada aluno novo, tenho a possibilidade de revisar aquele conteúdo mais uma vez e assim, quanto mais aulas eu dou, melhor estruturados ficam os meus desenhos.

Um conselho que dou para todos meus alunos é que se um dia eles tiverem oportunidade de dar aulas de desenho, que aproveitem, pois vão ter a possibilidade de revisar conteúdos fundamentais e, consequentemente, aprimorar sua técnica e conhecimento sobre a linguagem. Por exemplo, hoje estava dando uma aula sobre perspectiva e meu conteúdo sobre essa área é bastante diferente das minhas aulas em 2018, pois mudei minha abordagem com este tema, após estudá-lo várias vezes.

Todo conhecimento que eu adquiro e desenvolvo durante a criação dos quadrinhos, eu aplico de volta nas minhas aulas. Um exemplo, em 2020 eu estudei muito sombreamento esfumaçado. Eu fiz isso porque no final de 2019, tive um aluno que me apareceu com a demanda de aprender sobre este tipo de técnica. Embora eu já soubesse sobre sombreamento, eu percebi que o que eu tinha não era suficiente para fazer um desenho que me deixasse satisfeito. Se eu não fico satisfeito, então eu não consigo apresentar isso como um conteúdo. O que eu falo para meus alunos é que eu não sei, mas vou estudar junto para

aprender com eles.

Entrevistador (Teruã): Falando especificamente sobre linguagens do desenho, gostaria de saber qual é a sua relação com as técnicas mais tradicionais e digitais e se você possui algum tipo de preferência entre elas.

Entrevistado (Alexandre): A minha preferência sempre vai ser o tradicional, o digital é uma necessidade, porque, se eu estou desenhando no papel, logo vou ter que escanear e tratar. Algumas vezes, eu tenho trabalhos que não valem a pena ter este gasto de tempo: de desenhar no papel, escanear e tratar para depois colorir, ou seja, dependendo do caso eu faço direto no Photoshop.

Contudo, sempre há muita dificuldade com o digital, porque são muitas possibilidades que você tem à mão: muitas ferramentas disponíveis, muitos pincéis, muitas camadas, muitos filtros. E sempre que eu tentava criar alguma coisa a partir do digital, sem um treino prévio, ou com um rascunho do tradicional, o resultado ficava muito difuso, me cansava muito rápido e não conseguia avançar nada. Passava algumas horas e não obtinha nenhum resultado, mas se é no papel, em uma hora já tinha um rendimento bem maior.

Quando entrei no estúdio todos já tinham um estilo, mas eu só apresentava aquilo que o cliente pedia. Logo, em 2011 eu resolvi focar no meu estudo em bico de pena, para ter um aprimoramento, e ser reconhecido a partir dele. Mas, acabou que o bico de pena me forçou a aprender várias coisas: sombra-

mento, composição, entender como funciona o fluxo de linhas, como trabalhar com os contrastes, entender que o sombreamento na ilustração não serve só para dar volume, como para ancorar a imagem em termos de claro escuro, também.

E a partir do momento que eu aprendi essas coisas no bico de pena, o meu trabalho no digital melhorou, porque eu ia de maneira mais objetiva para o digital. Sabia o que eu tinha que fazer, qual o resultado que era possível alcançar, coordenando essas habilidades relacionadas ao trabalho de sombreamento e composição, principalmente de composição. Acho que o maior ganho que eu tive foi de composição. Uso esta técnica até hoje.

Entrevistador (Teruã): Gostaria de agradecer sua disponibilidade e por ter compartilhado parte de suas experiências acadêmicas e profissionais com a gente.

Entrevistado (Alexandre): Maravilha, eu que agradeço. Se precisarem de qualquer coisa, podem me chamar, que conversamos.

Entrevistadora (Rebecca): Obrigada gente, boa noite.

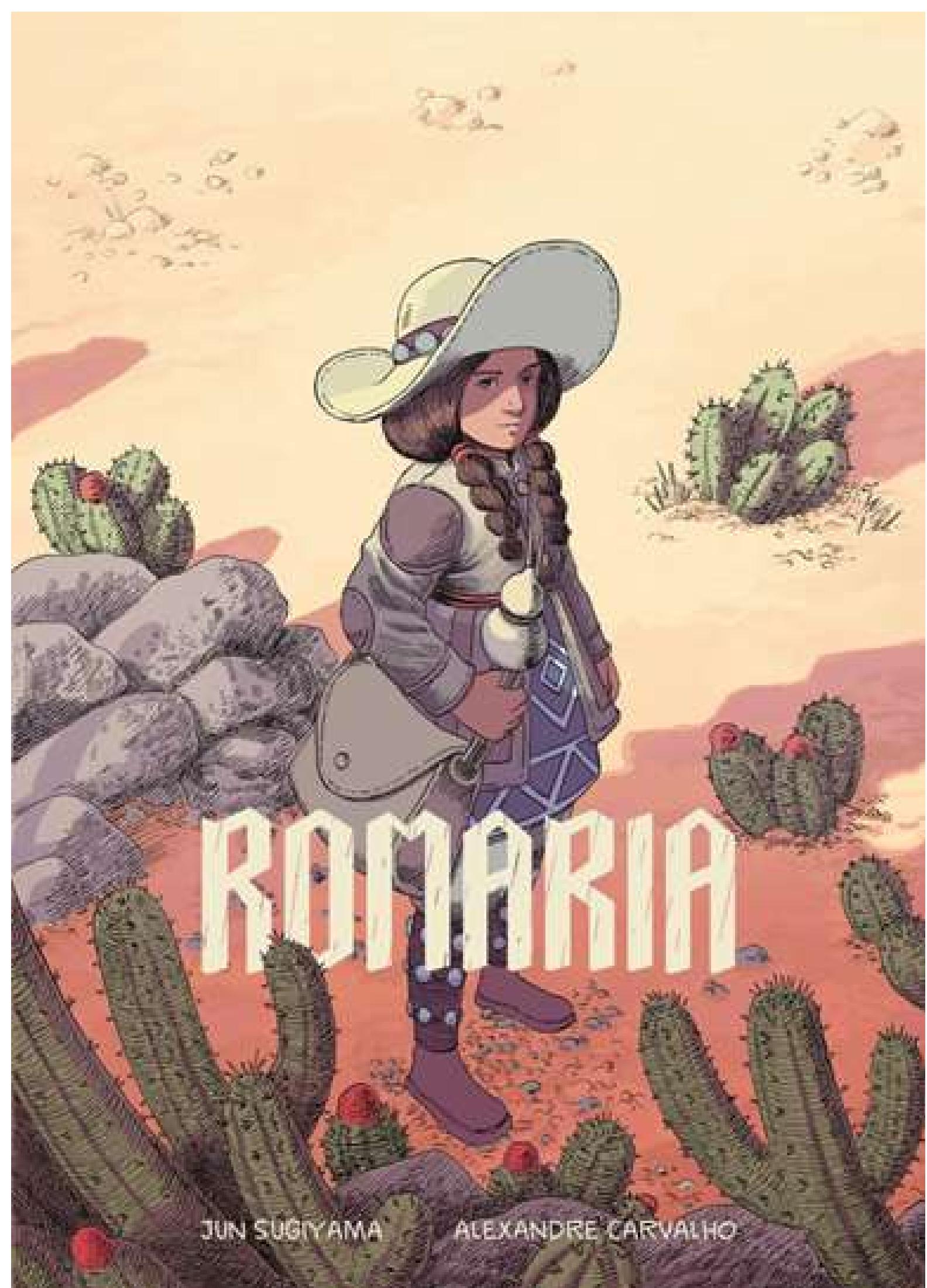
Entrevistadora (Isabella): Até mais gente, obrigada.

Link de acesso para portfólio do artista:
alxcarvalho.com



Ilustração do artista entrevistado Alexandre Carvalho, feita para a galeria de convidados da História em Quadrinhos “O Despertar de Zé Fogueira” de Rainer Petter.

Capa do quadrinho Romaria.





Página do quadrinho “Receituário: Amanteigados”, ilustrado pelo artista convidado e roteirizado por Francesca Fermata

Sobre a revista

A 1i é uma revista feita por alunos do curso de graduação em Arte Visuais. Ela apresenta-se como um espaço de divulgação e reflexão sobre a produção que é realizada ao longo do período de formação dos discentes, seja no grau de bacharelado ou licenciatura. O nome 1i remete ao código que identifica o prédio onde estão situados os laboratórios e a coordenação do curso no campus Santa Mônica em Uberlândia, Minas Gerais. É neste bloco que a aventura de fazer e pensar o universo das artes visuais tem a maior parte de suas atividades desenvolvidas.

Equipe

CONSELHO EDITORIAL

Isabella Flávia dos Santos

Teruã Piau Ferreira Freitas

Alissa Vilas Boas Faria

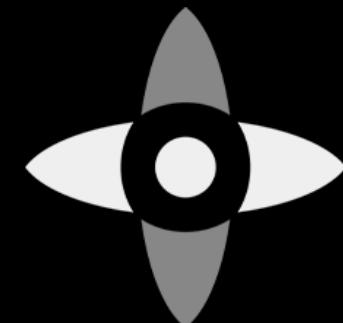


COMITÊ EDITORIAL

Rebecca Emília de Andrade Mioto

Paulo Mattos Angerami

Ronaldo Macedo Brandão



DIAGRAMAÇÃO

Ana Júlia Magossi

Empresa Júnior Olho de Peixe

(Igor Herrera e Mariana Bertoni)

