

Volume 03
nº. 01
2025

Revista 1i

Revista do Curso de Graduação em Artes
Visuais da 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

revistali.ufu@gmail.com

www.revistaliufu.blogspot.com

ISSN 2966-1021

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.

09

EDITORIAL

Artigos e Ensaios Textuais

11

EDUCAR COM
AFETO

Micaela Cavalcante
Clara Lima

22

ESCAPARATE O
BAÚ DE
MEMÓRIAS
Isabel Cristina Baú
Ortega-Gálvez

37

A ESTÉTICA DO
INCÔMODO
Daiara Greice

49

ESTÉTICA DA
REVOLUÇÃO
Maria Clara Ferreira

62

REFLEXÕES SOBRE A
DEMOCRATIZAÇÃO
DA ARTE
Maria Clara Ferreira

Narrativas e ensaios Visuais

68

MG-SP

John Rhayllander Botelho
Luiz Henrique Medeiros

72

UM MUSEU APÓS
O OUTRO
Diego Rocha

79

DESMONTAR
Ana Gabriela Vital
Arthur Dias Araújo

83

ESTRIA
Tifany Braga de Oliveira

97

O TEMPO PASSADO
Assíria Leite Coelho
Bruno Póvoa Rodrigues

Dossiê

103

DOSSIÊ

105

ARTIFICARE
PASSAGENS

Bruna Sylmara de Souza
Luan Pisqueda Luis
Uli Fonseca de Paula

124

CARTOGRAFIAS
SENSORIAIS

Allan Rosário Martins
Ana Luisa Guimarães

141

CORPOS EM
TRANSE, AFETOS
EM TRANSITO

Alexandre Antônio Gomes
Elídio Chamorro
John Rhayllander Botêlho

153

ARTE
COLABORATIVA

Ana Julia Oliveira Lourenço
Jackson Leandro Alves
Natália Martins Tavares
Nathalia Justiniano Bonizio

167

TEMPO DE BRINCAR,
MEMÓRIAS DA
INFÂNCIA

Abraão Ferreira Santos
Emillene Cristine Bento
Isabelle dos Santos de
Oliveira

182

ENTREVISTA

Revista 1i

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

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

R454u Revista 1i [recurso eletrônico] : Revista do Curso Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia / Ronaldo Macedo Brandão, Paulo Mattos Angerami (Coordenadores), Hanelle Machado Tavares de Camargo (Organizadora). -- Uberlândia : IARTE, 2025.
194 p.: il.

ISSN: 2966-1021

Volume 03, número 01

Disponível em: <https://revista1iufu.blogspot.com/?m=1>

1. Artes plásticas. 2. Artes visuais. 3. Fotografia. I. Brandão, Ronaldo Macedo, (Coord.). II. Angerami, Paulo Mattos, (Coord.). III. Camargo, Hanelle Machado Tavares de, (Org.). IV. Título.

CDU: 73

André Carlos Francisco – Bibliotecário-documentalista - CRB-6/3408

EDITORIAL

Nesta edição, a hibridização entre texto e imagem se faz presente. Seja nos ensaios que articulam elementos visuais e poemas, seja nas análises de obras que unem escrita e experimentações gráficas, essa confluência amplia novas formas de criar, pensar e produzir conhecimentos e saberes, pois “Producir arte hoje é operar com vetores de um campo ampliado. Um campo que se abre ao entrecruzamento das diversas áreas do conhecimento, num panorama transdisciplinar, sem prejuízo de sua autonomia e especificidade enquanto prática da visualidade”¹.

Assim, abrimos a revista com o artigo de Clara Lima e Micaela Cavalcante, que nos transporta para a aula de Artes reinventada pela afetividade. As experiências relatadas como oficineiras mostram que a presença sensível do/a educador/a pode romper a rigidez das práticas tradicionais, criando espaços de aprendizagem mais humanizados e significativos, onde vínculos e trocas se sobrepõem à mera transmissão de conteúdos.

Na sequência, Isabel Cristina Baú Ortega-Gálvez apresenta o seu processo de criação e produção de um objeto-baú, que entrelaça arte, afeto e memória. Ao reunir minicontos escritos por sua mãe e memórias fictícias em um livro ilustrado, o texto propõe uma reflexão sobre o espaço físico do arquivo e sua função simbólica na preservação e materialização das memórias, evidenciando como texto e imagem dialogam e se complementam nessa produção.

No terceiro artigo, Daiara Greice Mendes Silva explora o universo do desenho contemporâneo de mulheres artistas, destacando de que forma Fabiane Langona e Laura Christo utilizam o grotesco e a escrita irônica para desafiar normas estéticas e estruturas patriarcais. Suas produções subvertem estereótipos de gênero e beleza, afirmindo o grotesco como estratégia crítica e de reinvenção tanto na forma quanto no conteúdo.

Já Maria Clara Ferreira Fortunato aprofunda o debate sobre arte, política e emancipação em dois textos interligados. No artigo, a autora analisa como as obras de Anna Bella Geiger, Clara Ianni e Aleta Valente contestam narrativas hegemônicas a partir da aproximação entre feminismo e marxismo. Aqui, o título, enquanto palavra, amplia a reflexão proposta pelo trabalho visual. No ensaio, ela discute a democratização do acesso à arte no contexto capitalista, enfatizando o papel da organização social. Ambos discorrem, sob diferentes enfoques, as possibilidades de transformação por

¹ Basbaum, Ricardo; Coimbra, Ricardo. *Tornando visível a arte contemporânea*. In: Basbaum, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 346-347.

meio da arte.

Em seguida, a narrativa do poema de John Rhayllander Botelho Pires, ilustrado por Luiz Henrique Medeiros, aborda o impacto do agronegócio sobre o ambiente rural ao longo das rodovias entre Minas Gerais e São Paulo. A mistura dos versos melancólicos e os tons fantasmagóricos de cinza enriquece a crítica à padronização e ao esvaziamento do território, criando uma experiência estética e reflexiva singular.

No contexto da cidade, Diego Rocha inaugura a seção de ensaios visuais com fotografias de intervenções urbanas que tensionam o distanciamento entre o discurso institucional sobre arte e a vivência do público. Ao se apropriar da comunicação informal das ruas, sua obra questiona se a democratização defendida pelas instituições realmente se realiza no cotidiano ou permanece restrita à teoria, explorando a hibridização entre linguagem visual e textual.

A seguir, a performatividade de gênero é tema do ensaio fotográfico de Ana Gabriela Vital Ferreira e Arthur Dias Araújo Lopes, que documenta a transição entre persona e indivíduo durante a descaracterização de uma drag queen.

Tifany Braga de Oliveira, por sua vez, propõe um olhar afirmativo sobre o corpo gordo, ressignificando o estigma e transformando-o em símbolo de potência, memória e resistência. O nu, apresentado sem pudor, desafia padrões normativos e reivindica o corpo como território político.

A última produção visual, de Bruno Póvoa Rodrigues com poema de Assíria Leite Coelho, nos convida a refletir sobre o tempo, a presença e o tédio. A sequência fotográfica, em diálogo com o texto poético, evidencia a intensidade dos pequenos gestos e a inquietude de existir no presente.

Nesta edição também teremos um dossiê especial que reúne artigos desenvolvidos durante as disciplinas de Projetos Interdisciplinares III (PROINTER III) e Estágio Supervisionado IV, ambas ministradas pela profa. Dra. Tamiris Vaz.

E por último, a entrevista com a profa. Dra. Priscila Rampin, que é egressa do curso de Artes Visuais da UFU, finaliza nossa publicação com reflexões importantes sobre docência, trajetória artísticas e os caminhos da vida.

Esperamos que cada página seja um convite ao diálogo, à escuta e à transformação. Boa leitura!

Hanelle Machado Tavares de Camargo, editora-chefe

ACHO QUE A VERDADE É

QUE

SEMPRE VOU
VOLTAR
VOU

LÁ LONGE...



NAS CABEÇAS EM UMA
FRIGIDEIRA...



PERTECE
À CASINHA

1894

PODE COMER UM



depois de
amoco, com um
CAFÉ.

EDUCAR COM AFETO: A PRESENÇA COMO FUNDAMENTO

Clara Lima
Micaela Cavalcante

EDUCAR COM AFETO: A PRESENÇA COMO FUNDAMENTO

Clara Lima
Micaela Cavalcante

Resumo

A presença afetiva desempenha um papel fundamental na educação, pois promove um ambiente em que o ensino ultrapassa as barreiras formais e estruturadas da sala de aula. Este estudo trata-se de uma reflexão sobre experiências educativas vividas durante o estágio obrigatório do curso de licenciatura em Artes Visuais, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Exploramos vivências que rompem com a rigidez da sala de aula desenvolvendo oficinas como espaço alternativo de docência e a prática, baseada no afeto e na interação significativa, propõe uma nova visão do papel do/a professor/a, expandindo-o para além do ensino tradicional.

Palavras-chave: Afeto. Arte. Educação.

Introdução

Onde se sentir mais professor/a do que numa sala de aula? Precisamos mesmo das carteiras, do quadro, do livro para consolidar o ensino? No segundo semestre de 2024 tivemos a oportunidade de atuarmos como professoras em uma livraria-cafeteria e com um grupo de, em sua maioria, mulheres dançantes, tendo como protagonista a arte sendo realizada sem mais a noção estruturada e tradicional de sala de aula.

Nos sentimos professoras trocando conhecimentos artísticos com uma contadora de histórias e com uma contadora de números numa mesma mesa. Nos sentimos professoras quando transitamos da técnica matérica da arte para a técnica conceitual no nosso falar e escrever. Nos sentimos professoras quando pudemos entender todo o esforço que fizemos para apresentar uma oficina e todo o esforço dos/as outros/as para estarem presentes nela. Um momento de educação é feito por milhares de outros momentos e, assim como nas oficinas que previmos, cada pequeno pedaço de carinho gera um emaranhado de afeto. A palavra “afeto”, muito utilizada por nós, se apresenta etimologicamente como uma ação de afeição a algo ou alguém. Como afirma Deleuze e Guattari (1992), um corpo se define pelos afetos que é capaz de sustentar, é o estar presente para atuar, gerar a afeição da docência no/a outro/a e poder transformar a ideia de professor/a.

A elaboração de “Cotidiano do Afeto”, nome deste projeto de oficinas, veio da urgência em apreciar os pequenos detalhes perdidos na frenética rotina que nos cerca. Por conta dessa premissa, a flexibilidade norteou os caminhos possíveis para a realização do processo de “oficinar”. As oficinas foram ministradas no mês de outubro de 2024 por 5 estudantes do curso de licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), sendo esse um projeto da matéria de Estágio 4, componente curricular obrigatório da graduação. As atividades práticas desenvolvidas nas oficinas foram realizadas em Uberlândia, Minas Gerais, se dividindo entre a Livraria Plural¹ e o grupo Balaio de Chita², e tiveram como proposta central explorar o afeto como experiência estética e política, utilizando a arte como meio de materializar essas vivências.

A ideia era transformar o afeto em algo tangível, por meio da confecção de flâmulas que representassem de maneira simbólica os sentimentos, memórias e trocas estabelecidas durante as atividades. Esse processo cria-

1 A Livraria Plural é um espaço dedicado à venda de livros que também oferece uma cafeteria em um ambiente pequeno, acolhedor e intimista. Foi criada para ir além da simples compra de livros, promovendo o encontro entre arte e lazer e proporcionando experiências diferenciadas aos visitantes.

2 O grupo Balaio de Chita, com cerca de integrantes majoritariamente mulheres, resgata danças folclóricas como coco, ciranda, cacuriá e carimbó, preservando e recriando tradições culturais brasileiras. Os bailarinos dançam descalços com tecidos floridos, conectando corpo, natureza e mitos. Mais que dança, o grupo valoriza memórias, afetos e novas expressões culturais (Balaio de Chita, s/d).

tivo foi pensado como um exercício coletivo e reflexivo em que a expressão artística servisse tanto para conectar as pessoas quanto para provocar reflexões sobre os limites e as potências do encontro. Visando atingir esse objetivo, incentivamos a fala e a troca de experiências entre os/as participantes e empregamos uma atividade de escrita livre para auxiliar nessa transformação do sentimento e pensamento em algo tangível.

Para esse artigo, vamos relatar e refletir sobre o processo desse estágio, desde sua construção até sua finalização, tendo como ponto de partida as relações que estabelecemos durante o processo: nossas relações pessoais do “ser professora”, nossa relação com o espaço e, mais importante, as novas relações que desabrocham a partir das trocas entre todos que passaram por essa experiência

Reflexões sobre estagiar.

Trabalhar com outros/as artistas é, em muitos aspectos, um exercício de amor. Significa estar disposto a colaborar, a ouvir, a compartilhar e a aprender. Amor nesse contexto não é algo abstrato, mas uma prática cotidiana que se constrói através do respeito mútuo, do apoio e da busca por um entendimento mais profundo das necessidades e das visões de cada um.

Estagiar em um ambiente que não é tradicional de ensino é permitir se afetar pelas pessoas, pelas mudanças e contratemplos, pelo próprio ambiente, pelos sentimentos e pelas trocas. É se permitir estar no momento e entender como ele está sendo construído, estando aberto a fazer as alterações necessárias para acompanhar essa construção. Existe uma leveza durante as oficinas que não é facilmente encontrada em sala de aula, ela se dá por uma combinação de fatores em constante mudança.

Ser estagiária é lidar com o erro de forma leve, mesmo que através da meticulosidade do cumprimento de horas, o que traz segurança para nós, futuras professoras: é poder errar e saber que esse erro é possível. Durante as demais matérias obrigatórias de estágio, sendo este o quarto, passar pelas possibilidades de docência é importante para quem está perto da escolha final da profissão, que é moldável e mutável. Durante quatro estágios, passamos por escolas de aplicação (Escola de Educação Básica - ESEBA), estaduais, Montessori, espaços não-convencionais - como um dojo para crianças com autismo - e transformamos nosso espaço de aula para que crianças explorassem a arte às sextas à noite³. Isso nutriu nossa vontade da profissão transformando projetos em possibilidades.

Por meio dessas experiências variadas no campo da docência, acredita-

³ Projeto Arteiros: oficinas de arte e educação para filhos de estudantes da UFU e da comunidade em geral que visavam o descanso dos/as responsáveis às noites de sexta, enquanto propiciava o ensino divertido da arte por meio de oficinas variadas.

mos que podemos nos transformar mediante cada necessidade do espaço e, deste espaço maleável, transformar aqueles que vão nos receber, sejam nas escolas ou nos cursos livres. Poder errar agora é ter a confiança de errar de maneira diferente no futuro, com mais preparo para acolher os inevitáveis desvios que surgirem. O erro, sempre presente, não é um obstáculo, mas parte essencial do caminho. Aprender é um movimento constante e, nele, o erro se torna um guia sutil, apontando novas direções.

O espaço do encontro na dança de ser professor/a

Ao nos aproximarmos do ofício docente, há um limiar invisível que separa o “dar aula” do “estar em aula”. Nesse espaço de encontro, onde rostos e vozes se entrelaçam em uma dança de olhares e palavras, a presença vai além do corpo. Cada sala, seja essa de uma escola, um café ou uma praça, é uma teia onde o/a professor/a, o/a estudante e o ambiente se unem num mesmo fluxo, transformando não apenas o espaço, mas o ser que ali permanece. Ser professor/a é também abrir-se para o que o espaço oferece: sua luz, seu cheiro, os ruídos, as pausas, pois tudo influencia a experiência do aprendizado. O espaço do encontro é, ao mesmo tempo, o palco e o bastidor. Aqui, os gestos e os silêncios são ingredientes indispensáveis da criação educativa, em que o/a professor/a precisa escutar tanto quanto falar, e os/as estudantes, atentos, respondem com seu próprio silêncio ou palavra. Nesse encontro, o afeto passa a ser o que conecta, amarra e, em muitos casos, cura. É ali que deixamos de ser uma presença autoritária e nos tornamos uma presença acolhedora, uma referência de escuta e cuidado. Um/a professor/a que “professoreia” num ambiente que ambienta para um/a estudante “estudantar”.

Aula vs. oficina

A pergunta “qual docente gostaria de ser nesse estágio?” foi a provocação que despertou uma infinidade de questionamentos em torno do ser docente. Já passamos incontáveis horas, nas matérias da licenciatura, debatendo o papel do/a professor/a em sala de aula, mas qual é esse papel ao se assumir a posição de oficineira? De que maneira o ambiente informal de ensino, com suas características mais flexíveis e menos hierárquicas, altera as relações entre estudante e professor/a? E ainda, será que as distinções entre quem ensina e quem é ensinado permanecem tão bem definidas?

Abrimos esse artigo explorando o “sentir-se professora” e acreditamos que essa reflexão seja mais genuína do que tentar definir como é o docente ideal para cada espaço e contexto específico. Em um ambiente formal, como a universidade, vão ser requisitados certos comportamentos de um/a professor/a, os que não serão os mesmos de um espaço cultural durante um curso livre, e é vital entender o lugar que cada um/a deles/

as ocupa e a importância que ambos têm. Quando pensamos sobre essa questão, geralmente imaginamos o que seria um/a docente ideal ou, em alguns casos, lembramos exatamente do tipo de professora que não gostaríamos de ser.

“Gostaria de ser uma docente afetuosa”, “quero ser uma pessoa em que meus/minhas estudantes confiem e se sintam confortáveis para conversar, ou questionar”, “quero ser respeitada por meus/minhas estudantes”, “gostaria de ser uma docente aberta a trocas de conhecimentos”, “não quero ser uma professora que dá sempre o mesmo tipo de aula, quero experimentar durante as aulas”, “quero ter uma relação mais horizontal com meus/minhas estudantes”. Esses são desejos nossos, mas também de diversos/as estudantes da licenciatura em Artes Visuais. Eles mostram que mesmo compreendendo a licenciatura como uma prática plural, que se desdobra a depender do ambiente das pessoas à nossa volta, ainda idealizamos essa prática, em momentos, a enxergamos “preto no branco”, quando na realidade suas nuances são infinitas.

As oficinas podem contribuir para essa idealização, já que nascem de forma mais livre que uma aula do sistema de ensino, podendo adotar caminhos e metodologias que não seriam viáveis em uma escola tradicional. Nossa vivência dentro e fora da universidade nos levou a experimentar ambos os lados, sendo oficineiras e atelieristas, e estando em sala de aula como estagiárias. Tivemos a oportunidade de estar no ambiente escolar entendendo o quanto é desafiador, mas, ao mesmo tempo, extremamente gratificante. Tentar enumerar os diversos pontos positivos e negativos de cada uma é uma missão que acredito não ter fim, pois sempre existirão exceções e contrapontos para os cenários levantados.

Um exemplo disso é analisar os/as participantes que, em espaços não-formais, escolhem voluntariamente se tornar estudantes. Diferentemente do ambiente escolar, onde a presença em sala de aula é obrigatória, as dinâmicas entre professor/a e estudante apresentam aspectos positivos e negativos em ambos os contextos. Na escola, se tem uma segurança em sala, no que diz respeito à constância dos/as estudantes, um período prolongado de atividades, contato direto e o respaldo de uma estrutura já consolidada. Enquanto em uma oficina, já é tudo muito incerto e inconstante em relação ao público, além de haver o constante desafio em equilibrar a informalidade do ambiente com a responsabilidade de guiar o processo de aprendizagem.

Relações essas que se apoiam no afeto. Como afirma Paulo Freire (2000, p. 33), “não há educação sem amor”. O afeto, nesse sentido, não é apenas uma questão de estilo ou de postura do/a professor/a, mas uma condição fundamental para que o processo educativo se torne realmente transformador. A relação afetuosa entre professor/a e estudante não é uma mera forma de suavizar a experiência de aprendizado, mas uma estratégia pe-

dagógica que enriquece o ensino e torna o processo mais significativo para ambos os lados. Freire, em sua obra, destaca que a prática educativa, quando permeada pelo afeto, cria um ambiente no qual o/a estudante se sente valorizado, respeitado e mais disposto a se engajar no processo de aprendizagem. Assim, o afeto não é um acessório, mas uma parte essencial da dinâmica educacional, especialmente quando o docente se propõe a trabalhar em espaços mais informais e abertos, como as oficinas.

O afeto é a argamassa invisível na construção de comunidades de aprendizagem, um vínculo eterno que une corações e mentes, tecendo laços de coesão entre aqueles que compartilham o ato de aprender. Onde o ensino se ancora no carinho e na empatia, o aprendizado transborda o individual e se transforma em experiência coletiva, em trama e troca que transcendem o saber formal. Nesse território afetuoso, cada um/a sente que seu existir é vital para o grupo, como fios que, entrelaçados, criam um tecido forte de confiança mútua e responsabilidade compartilhada.

O afeto de afetar: a arte como provocação e movimento

Ao refletir sobre o papel da arte na sociedade, vemos que sua importância reside na capacidade de afetar e ser afetada. Afetar, nesse contexto, é muito mais do que encantar ou agradar, é provocar o público a olhar para o mundo com outra lente, a sentir o desconforto de ser confrontado e questionado sobre suas certezas. Entremos então na ideia de dois termos calcados por Deleuze e Guattari (1992): *affectus* e *persepctus*. O/a artista é aquele que produz *affectus*: termo que se relaciona com a experiência do sentir e do ser tocado/a, ele age como um catalisador de emoções e provocações. A obra cria uma experiência que transcende o carinho e o acolhimento, inserindo também o incômodo e a inquietação como partes essenciais de seu fazer. O *afecctus* aqui vai do contrário à etimologia da palavra “afeto” antes explicada e ganha a capacidade de afetar e ser afetado para além do carinho, tudo aquilo que te afeta - incômodos, uma provocação -, sendo bom ou ruim, é um *afecctus*.

Do outro lado, temos o *persepctus* e aqui o protagonismo é do filósofo ao oferecer um olhar rico para o modo como a arte produz experiências que afetam profundamente. Enquanto o/a artista se volta para o sentir, o filósofo busca construir uma perspectiva que agiganta o que é pequeno, convidando-nos a contemplar a origem e o sentido das sensações.

Para quem é familiarizado com o termo *punctum* de Barthes (1984), pode entender aqui sua relação, pois se refere ao instante em que algo pequeno é agigantado por nosso olhar, ampliado a ponto de capturar nossa atenção e nos fazer sentir a vastidão do detalhe. Essa pungência do momento é o *affectus* que a arte produz, em que aquilo que parecia insignificante, em um instante de revelação, torna-se grandioso. Barthes nos ensina que

esses instantes, quando capturados e trazidos à luz, são como uma fagulha que nos aproxima do núcleo da experiência humana, gerando uma conexão genuína.

O incômodo é transformação

Durante as oficinas, a Livraria Plural, localizada em um ambiente urbano e frequentada por um público variado, serviu como ponto de encontro para jovens interessados em práticas artísticas e reflexões coletivas. Nesse espaço, a interação com participantes de diferentes idades e perspectivas revelou os desafios e as riquezas do diálogo intergeracional, colocando em pauta questões de escuta e intervenção, e tendo sido, talvez, nosso momento de *affectus*. Entre os presentes, destacava-se o senhor Luiz, um participante mais velho, cuja fala exigia atenção especial. O cuidado ao lidar com suas colocações poderia não ser esperado, considerando sua idade avançada, o que gerou complexidade nas dinâmicas de afeto e escuta nesses contextos. No entanto, era clara sua vontade de ser ouvido naquele espaço de jovens que buscavam vozes relacionadas ao tema da oficina. O incômodo surgiu justamente ao precisar ponderar sobre a limitação de sua fala e os limites da intervenção, especialmente porque não se tratava de uma aula, mas de um exercício artístico. Esse incômodo nos levou a buscar incluir sua presença de forma mais orgânica em nossa experiência coletiva.

Enquanto num outro momento com o grupo Balaio de Chita, composto por mulheres dançantes de diferentes faixas etárias e contextos, o cenário se mostrou mais íntimo e comunitário. As oficinas aqui foram marcadas por uma atmosfera de movimento e troca, em que o corpo e a expressão artística eram os principais instrumentos de comunicação, o que nos revelou um afeto distinto pelo único “incômodo” gerado em função da presença das crianças da participante Maisa: Teodoro e Teresa. Elas também estavam ali para serem ouvidas e, portanto, a inclusão delas era esperada, mas suas vontades infantis tropeçaram nas nossas de “oficineiras” e acabou com a adaptação de atividades recreativas enquanto sua mãe e as demais confeccionavam suas flâmulas.

A escuta como ato de afeto

As histórias que vêm de dentro por vezes são mais revolucionárias do que aquelas escritas em livros. Ter ministrado seis oficinas durante um semestre foi, para além de aprendizado, uma descoberta de curiosidades, pois as pessoas com quem trocamos e os atravessamentos que tivemos talvez não caibam nos livros escritos, por isso a escuta é a chave para perpetuar e guardar cada detalhe dentro de nós, transformando-nos num gabinete de curiosidades. Como ressalta Bell Hooks ao refletir sobre o verdadeiro

significado da escuta:

Escutar não significa simplesmente ouvir outras vozes quando elas falam conosco, mas aprender a ouvir a voz de nosso próprio coração, assim como nossa voz interior. (...) Quando estamos comprometidos em fazer o trabalho do amor, nós escutamos até quando nos dói (Hooks, 1999, p. 169-170).

No entanto, escutar não é sempre fácil, pois implica lidar com silêncios, incômodos e com o que nos desconforta. Requer abrir mão de certezas, aceitar a dúvida e acolher a escuta que vem de dentro. Muitas vezes, o silêncio de um/a estudante esconde um universo que se desenrola lentamente. O/a professor/a que escuta está atento/a ao que pulsa por trás das palavras, pois o ouvir transcende o simples captar de sons e se transforma em um mergulho no cosmos do/a outro/a. Como diz Riobaldo, protagonista e narrador do romance *Grande Sertão: Veredas*, “[...] o senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo; e escute desarmado. O sério é isto, da estória toda -...” (Rosa, 1994, p. 147). Quando Riobaldo apela para aquele que pouco conhece o escute “desarmado”, ele observa se o leitor também o observa. Nós, enquanto presença ativa, escutamos, damos a liberdade do tempo se pausar e permitimos aquele momento que carece de carinho para o outro. Escutar é um ato de afeto, e quanto afeto tivemos para dar e receber, fomos Riobaldo em nossas ações, pois sem escuta não se ouve e, como ele mesmo diz: “Sou lá o maluco? Aqueles outros não têm a constância de observar, não merecem a palavra dada” (Rosa, 1994, p. 516-517).

Oficina paixão, escola amor

Uma oficina de arte pode ter duração de uma hora e meia a duas horas, ou até se estender por dois ou três dias, o comprometimento é de quem participa. Uma aula dura cinquenta minutos, acontece uma vez na semana e o comprometimento também é de quem participa. Considerando esses aspectos, em qual situação o relacionamento entre o/a professor/a e os/as estudantes se mostra mais vantajoso: na oficina ou na escola? Que deleite é não prestar atenção à fugacidade de uma fala direcionada para aquele que te ouve? A vontade é de poder sempre fazer mais, pois o tempo é elemento cerceador na fala.

A escola é o amor estável, o amor de um compromisso firmado com o tempo e com o esforço, o amor que cresce silencioso, nas raízes profundas e seguras. Se a escola é amor, a oficina é paixão: pelo instante, pela criação, pela troca livre e leve entre as almas que ali se encontram, paixão arrebatadora, que deixa rastros de encantamento no ar e se esvai com a mesma

intensidade com que surge.

No final, é essa mistura de amor e paixão que dá sentido à jornada educativa em que o/a professor/a é eternamente estudante, e a sala de aula, seja onde for, se torna um espaço de vida em constante movimento.

Referências

- Balaio de Chita. **Nossa história.** Disponível em: <https://balaiodechita.yolasite.com/nossa-hist%C3%B3ria.php>. Acesso em: 8 dez. 2024.
- Barthes, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia.** 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- Deleuze, Gilles; Guatarri, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.
- Freire, Paulo. **Pedagogia do oprimido.** 50. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.
- Hooks, Bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas.** Tradução: Maria Luiza Borges. São Paulo: Rosa dos Tempos, 1999.
- Rosa, João Guimarães. **Grande Sertão: veredas.** 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1994.



ESCAPARATE: O BAÚ DE MEMÓRIAS

Isabel Cristina Baú Ortega-Gálvez

PALAVRAS-CHAVE: Livro de artista. Memória. Instalação.

ESCAPARATE: O BAÚ DE MEMÓRIAS

Isabel Cristina Baú Ortega-Gálvez

Resumo

Este trabalho visa a produção do objeto baú que porta as memórias fictícias descobertas no encontro do passado da artista. Em formato de minicontos escritos por Sofia Baú, mãe da artista, as memórias retratam a presença do desconhecido e do imaginário. Com isso, cria-se um livro de artista a partir das imagens criadas dos textos, colocado dentro de um baú numa instalação como a representação do espaço físico que arquivará essas memórias reais.

Palavras-chave: Livro de artista. Memória. Instalação.

Escaparate é o nome dado para a antologia de minicontos escritos por Sofia Baú. São 231 textos curtos que fizeram parte do processo criativo da autora em que ela utilizava de elementos do seu cotidiano como imigrante na Europa para a produção destes. Com isso, mesmo sendo contos fictícios, é possível identificar um caráter autobiográfico em que a autora retrata a presença do desconhecido e os dilemas contemplativos entre a distinção do imaginário com a realidade que perpetuaram ao longo dessa experiência em um território estrangeiro e sendo vista como estrangeira.

No contato com essa antologia, cria-se uma narrativa lúdica próxima a elementos literários do realismo mágico com ilustrações que dialogam com o texto e a história revivida na memória da artista, filha da escritora, após 20 anos, continuando esses relatos ficcionais de forma geracional.

Esta é uma tentativa de criar imagens precisas de momentos que pretendiam muitas e muitas palavras, mas cuja necessidade clamava por um tempo precioso e curto que todos dispomos no dia-a-dia. Tempo e contemplação nem sempre estão de acordo. Um deles, muitas vezes, é menor que o outro e por isso muitas palavras ficam engasgadas e prisioneiras na intenção, e jamais são ouvidas, jamais cheiradas, jamais pensadas por ouvidos alheios. Tantas são as que ficam quase prisioneiras com o passar dos dias, que colocá-las à vista é um remédio cujos efeitos descubro ainda hoje quando posso relê-las, senti-las por uma vez mais. Muitas delas foram esquecidas, porém, a maioria está aqui registrada, pronta para provocar novos mundos interiores, e quem sabe provocar um pouco esse mundo exterior que insiste em paralisar nossas palavras mais preciosas (Baú, 2008).

Escaparate, cujo significado em espanhol é vitrine, é também uma metáfora para as memórias escondidas dentro do baú e finalmente colocadas à mostra. Os textos buscam contemplar narrativas cheias de sentimentos, mundos e fantasias, com definições abstratas postas em destaque. Como contos bioficcionais que relatam a experiência de imigração, são 104 escritos em Santander – Espanha (2005) e mais 127 em Castelfranco-Veneto – Itália (2006-2008), e neles podemos reconhecer a sua constante e intensa saudade de casa, sua cidade natal e atual, Araraquara – Brasil.

Assim, foram selecionados 20 minicontos para serem ilustrados e comporem um livro de artista. Nesse projeto, a filha retoma essas memórias e constrói uma narrativa onde o lúdico se manifesta visualmente. Como essas histórias remetem às lembranças de infância da artista, a representação busca transmitir a imaginação que permaneceu presa no subconsciente da criança. Essa imaginação passa a se manifestar ao revisitá-lo.

sado, criando uma conexão entre o mundo real e o mundo das memórias.

Instalação

O baú é o arquivo pessoal dessas memórias, sendo enfeitado com os elementos mágicos criados durante o processo criativo das ilustrações. A ideia inicial era a produção do objeto como uma representação imagética e tridimensional do sobrenome Baú, que, simbolicamente, guardaria todo o universo lúdico criado a partir das memórias de mãe e filha em uma instalação.



Figura 1. Objeto de instalação: o baú, 2025. Arquivo pessoal.

Como base para instalação, utilizei como referência o artista estadunidense Joseph Cornell (1903-1972). Cornell colecionava objetos de lojas de variedades, como livros, gravuras, discos, e outros; criando as **Shadow Boxes** (Caixas de Sombra). Nelas são armazenados objetos díspares montados sem nenhum sentido lógico aparente e fechadas com vidros. Com isso, Cornell mistura o passado e o presente nessas caixas, definindo-os como “arquivos de memória” e “pequenos refúgios de poesia”.



Figura 2. Joseph Cornell, *Sem título (The Hotel Eden)*, 1945, 40x40x11cm, instalação. Galeria Nacional do Canadá, Ottawa.

As chamadas *Shadow Boxes* são, portanto, instalações de caixas que armazenam uma mescla de acervos encontradas em sebos ou feira de antiguidades, criando uma narrativa própria a partir da junção aleatória desses elementos de uma forma que combina a austeridade formal do construtivismo com a fantasia animada do surrealismo. Além disso, muitas das caixas de Cornell possibilitam a interação e manipulação do observador. No caso da obra acima, o vidro ao encerrar a caixa garante uma visão indireta, mais demonstrativa, assemelhando-se às vitrines que metaforicamente são propostas como título da coleção de minicontos: Escaparate (Vitrine).

No entanto, o baú não corresponderia a essa metáfora de vitrine, visto que o que separaria o conteúdo do observador não seria o vidro, mas a tampa que obriga uma interação direta para abri-lo e encontrar o que há em seu interior. Com isso, o baú mantém um caráter misterioso e intimista despertando através da curiosidade uma necessidade interativa.



Figura 3. Isabel Baú Ortega, Escaparate: o Baú de memórias, 2025, 29x14,5x17,1cm, instalação e livro-objeto. Exposição Plurigravura, 24/04 até 07/05, Biblioteca – UFU, Santa Mônica.



Figura 4. Isabel Baú Ortega, Escaparate: o Baú de memórias, 2025, 29x14,5x17,1cm, instalação e livro-objeto. Exposição Plurigravura, 24/04 até 07/05, Biblioteca – UFU, Santa Mônica.

Elementos visuais e simbologias dos contos

Como já foi dito, por se tratar de recordações de memórias infantis, o baú foi montado com os elementos mágicos representados na ilustração dos minicontos, parafraseando-os através dos adereços de gesso e as pinturas do seu exterior. Esses elementos serão descobertos mais tarde quando o observador interagir com o que estiver em seu interior e os reencontrar como leitor. Um exemplo: a cobra-coral contornando o baú (Figura 3), mas o seu rosto só é revelado na página que porta o miniconto Calafrio (Figura

5).

Os minicontos, no entanto, só poderão ser lidos com o contato direto com o livro de artista e, também, no trabalho de conclusão de curso *O Baú de Escaparate: contos e imagens*. Mas, para seguir o exemplo, usaremos Calafrio para uma análise detalhada da obra e assim, entender mais ou menos o realismo mágico retratado no livro de artista e como é refletido na produção do baú.

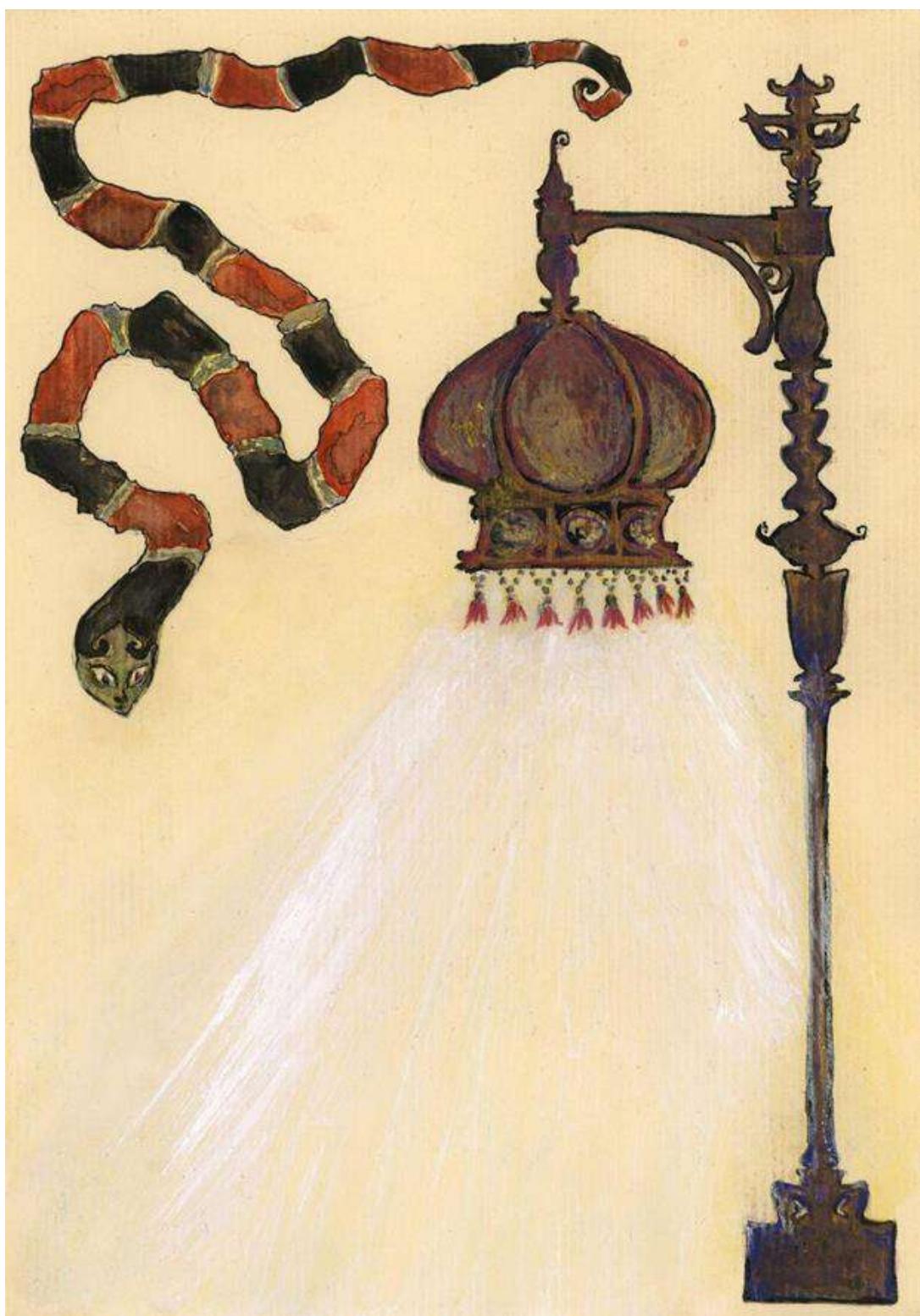


Figura 5. Livro de artista, pág. 15, 2025, 21x14,8cm, aquarela e acrílica.

Olhos abertos e pele flutuante cambaleiam ao redor do espaço que sobra.

Sofia Baú, Calafrio, 2006-2008.

Na pintura há um candeeiro no estilo vitoriano iluminando o conto de Calafrio, mas na margem acima vemos um ser, uma serpente com olhos arregalados flutuando na penumbra. Estes elementos representam a presença de seres nos arredores dos cômodos escondidos da iluminação. Essa atmosfera de incerteza e também curiosidade corresponde ao fantástico que Tzvetan Todorov explica no livro *Introdução à Literatura Fantástica*, na “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (2017, p.30), e mais a frente ele complementa citando Castex na caracterização da ambientação do gênero literário por uma intromissão brutal do mistério no quadro da vida real (Castex, 1951, p.8).

A cobra que ilustra o ser é uma coral, trazendo a dúvida se é a falsa ou a verdadeira – e a verdadeira apresenta risco fatal - portanto não se sabe se é ou não é seguro permanecer no local, visto que ambas são muito semelhantes e muito difíceis de diferenciá-las. Esse mistério busca ocasionar no leitor-observador uma sensação específica: o calafrio.

O espaço que sobra, retratado no texto, conota a marginalização do ambiente em que o não pertencimento é fluido e constante, cambaleante e flutuante, principalmente quanto os arredores do ser e o próprio ser é uma presença duvidosa e desconhecida. Com isso, pode-se ver que há uma mistura da memória refletindo por meio de uma perspectiva mágica. O livro de artista foi pensado como uma via para essa transmissão de dois mundos: o real e o ficcional. Os elementos visuais que nele se encontram circulam, interagem e o enfeitam, imergindo o leitor-observador para a obra no todo. A criação das páginas, a colagem e o encadernamento são etapas que também fazem parte do universo que o livro ilustra.

Além disso, no processo criativo a partir do realismo mágico foi considerado o tom narrativo, os símbolos culturais e a ambiguidade do enredo. A escolha da paleta cromática, por exemplo, pode sugerir simultaneamente o sonho e a realidade; o uso de linhas curvas ou difusas pode reforçar a fluidez do tempo, ou o caráter etéreo dos personagens. A composição visual precisa refletir a ambiguidade própria do gênero literário, onde o fantástico se revela sem espetacularidade, como parte inerente do cotidiano.

Dessa forma, as cores do livro de artista interferiram na produção do baú, priorizando combinações cromáticas marcantes do universo fantástico criado a partir das ilustrações.



Figura 6. Paleta cromática, 2025. Arquivo pessoal.



Figura 7. Isabel Baú Ortega, *Escaparate: o Baú de memórias*, 2025, 29x14,5x17,1cm, instalação e livro-objeto. Exposição Plurigravura, 24/04 até 07/05, Biblioteca – UFU, Santa Mônica.

Em suma, os elementos visuais e suas composições refletem a magia do realismo encontrada nos textos de cada miniconto. O baú, como portador dessa narrativa fantástica, garante a materialização imagética desses elementos, relembrando alguns desses elementos em seu exterior. E, assim, na parte de trás do baú (Figura 3), encontra-se o local das origens dos registros dessas memórias que foram revividas. Um cômodo confortável que representa o espaço onde a mente possa criar; uma espada de São Jorge, uma janela, uma cadeira e uma mesa com tinteiro, seja para escrever ou para desenhar.

O Livro

Ao criar um livro que foge da convencionalidade, nos deparamos com inúmeras possibilidades mais abrangentes em relação a formatos, estruturas e dinâmicas, representando além de uma obra unicamente literária, mas artística, plástica e sensorial. Com isso, Paulo Silveira, autor do livro *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*, esclarece esta categoria de livro com o seguinte:

O livro de artista não é, absolutamente, literário (embora possa conter literatura). O tempo pode estar além da elocução. Pode estar na sua realidade cronológica (histórica). Pode estar no momento perceptivo do fruidor. Pode ser a duração de seu próprio desfrute, ou a sua própria proposta (assunto). Em todo caso, sua evidência estará potencializada pela concepção plástica da obra, na qual a estrutura é um predicado semântico (Silveira, 2008, p. 73).

A partir disso, este trabalho visa não só a produção de um livro de artista, mas na sua transformação quando implementado no baú, o objeto, como o espaço local desses arquivos de memória.

Com o interior forrado em tecido veludo vermelho, o baú armazena o livro de artista. A instalação do livro de artista no baú o transforma em um livro-objeto, garantindo a materialidade desse universo mágico criado. Com essa surpresa, os estudos sobre o livro-objeto não estiveram presentes ao longo do processo criativo, porém, busca-se, no futuro, ampliar e aprofundar meus estudos com o projeto de instalação do baú de memória e o descobrimento de um livro-objeto.

A relação do livro com a infância também se efetiva a partir da presença do livro-objeto, há um espaço em que a imaginação se materializa, pois a sua manipulação abre um jogo lúdico associado ao brincar. O livro, em qualquer forma, é um elemento afetivo para a preservação da curiosidade de crianças, mantendo-as curiosas e despertas para o mundo. Relembrando a minha trajetória, desde à infância, o livro é o elemento primordial que garantiu a manutenção da minha memória do mundo real e do mundo imaginário.

No pós-doutorado das pesquisadoras Diana Martins e Sara Reis da Silva, em *A evolução do livro-objeto: técnica e estética*, há uma citação do artista Jean-Charles Trebbi que exemplifica essa categoria de livros que “sugere que as crianças examinem a arte na forma do livro, dando a liberdade à imaginação, às emoções e ao próprio caminho do leitor no livro” (Trebbi, 2012, p. 78).

Com o livro de artista, objeto de todo esse percurso e o interior do baú materializado como espaço de memória, é apresentado ao observador todas as possibilidades reais e mágicas das ilustrações às palavras então aprisionadas. Porém, agora, o baú está aberto, como uma vitrine, em exposição e relembrado.



Figura 8. Isabel Baú Ortega, *Sem título*, 2025, 15,5x21,6cm, livro de artista. Arquivo pessoal.



Figura 9. Isabel Baú Ortega, *Sem título*, 2025, 15,5x21,6cm, livro de artista. Arquivo pessoal.

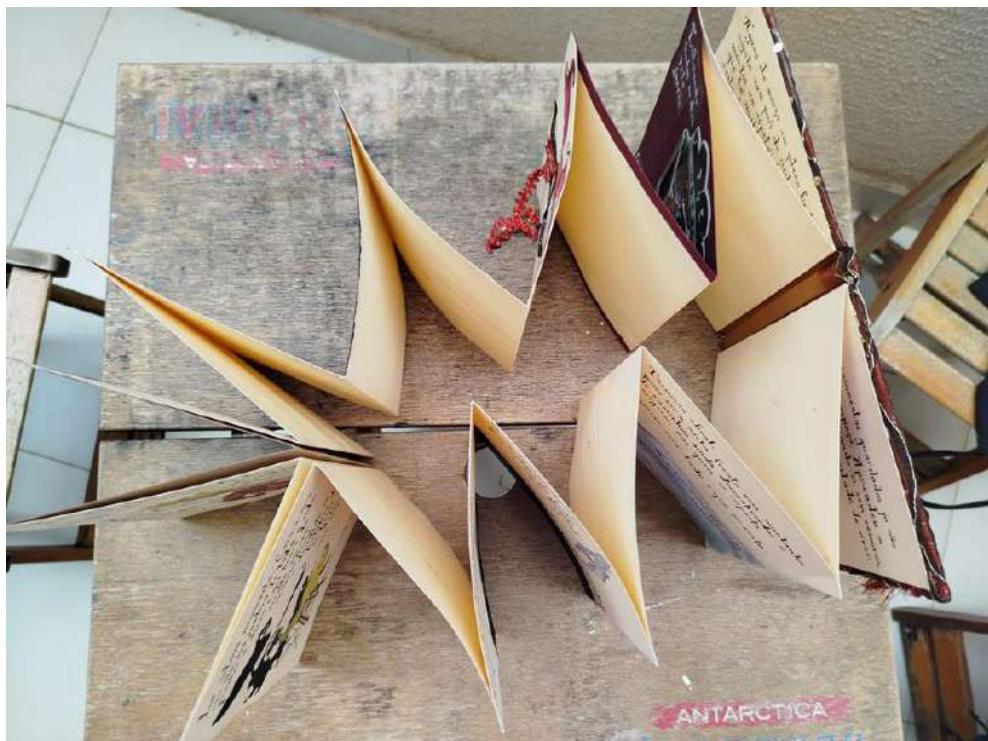


Figura 10. Isabel Baú Ortega, *Sem título*, 2025, 15,5x21,6cm, livro de artista. Arquivo pessoal.

A técnica que utilizei para a montagem do livro chama-se Flutter book, encontrada em um vídeo tutorial no Youtube do canal *Otis College of Art and Design*. Esse termo é traduzido para “livro flutuante”, referindo-se à dinâmica e fluidez ao folhear o livro, já que a lombada das páginas não é colada na capa. Foram 10 folhas no formato A4 dobradas ao meio, passando cola somente nas laterais verticais, e colando folha por folha, fazendo com

que no final o livro se assemelhasse a uma sanfona ao abri-lo e possibilitasse uma visão mais ampla das pinturas e colagens feitas (Figura 9 e 10).

A escolha de trabalhar as representações visuais dos minicontos ficcionais escritos por uma presença marcante e maternal em um contexto pessoal de imigração, que perpetuou por boa parte da infância da artista, proporcionou-lhe uma experiência imersiva de rememoração. A mesclagem das palavras carregadas de mistério de minha mãe com a fantasia que invadiam a mente de uma criança enfrentando mudanças de cultura, espaço e dinâmicas, tudo isso, foi se refletindo no processo criativo e materializando-se num universo fantástico dentro de um baú no formato de um livro.

Considerações finais

Como parte do sobrenome Baú, herdado da mãe e que faz parte da história entre mãe e filha, escritora e artista, o objeto simboliza metaoricamente a experiência pessoal que essa pesquisa proporcionou ao relembrar sua infância e que, de alguma forma, se manteve presente nas relações com o espaço, memória e identificação cultural.

Assim, o objeto do baú também narra parte dessa história em sua tridimensionalidade, carregando consigo todo o universo criado na escrita e na ilustração. A partir dos minicontos, ainda é possível encontrar na ficção um caráter autobiográfico da autora, trabalhados como registros históricos em que as recordações difusas do ambiente vividas durante a infância possam se alinhar com uma certa coerência, mesmo que através de uma narrativa de realismo mágico. Foi como se, a partir do que foi relembrado, fosse possível recontar por meio de outra linguagem, a artística, e montar as narrativas criadas nesse espaço e tempo num único local: o baú e, com a sua alça, podendo-o carregar pelo mundo, caracterizando a experiência nômade e de imigração desses relatos.



Figura 11. Isabel Baú Ortega, Escaparate: o Baú de memórias, 2025, 29x14,5x17,1cm, instalação e livro-objeto. Exposição Plurigravura, 24/04 até 07/05, Biblioteca – UFU, Santa Mônica.

Referências

Castex, Pierre-Georges. **Le Conte Fantastique en France** – De Nodier à Maupassant. Librairie José Corti, 1951.

Martins, D.; Silva, S. **A evolução do livro-objeto: técnica e estética.** FronteraZ. Revista Do Programa de Estudos Pós-Graduandos Em Literatura e Crítica Literária, (24), p. 87-103.

Ortega-Gálvez, Isabel Cristina Baú. **Baú de Escaparate: contos e imagens.** 2025. 93 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2025.

Ortega-Gálvez, Sofia Elaine Cerni Baú. **Escaparate.** 2005-2008. 24 f.

Otis college of art and design. **How to Create a “Flutter Book” | Book Arts | Otis College of Art and Design.** YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6xeBbp8TcJA>. Acesso em 24 fev. de 2025.

Piantini, Stefano. **Joseph Cornell: ecco chi era cacciatore di immagini, a 52 anni dalla morte.** 29 dez. de 2024. Artribune. Disponível em <https://www.artribune.com/arti-visive/2024/12/cornell-chi-era-artisti/>. Acesso em 15 abr. de 2025.

Silveira, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista.** Porto Alegre: UFRGS, 2008.

Todorov, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica.** São Paulo: Perspectiva, 2017.

Trebbi, José. **El arte del pop-up.** Editora: Promopress, 2012.



A ESTÉTICA DO INCÔMODO: O GROTESCO COMO PROVOCAÇÃO NOS DESENHOS CONTEMPORÂNEOS DE MULHERES ARTISTAS

PALAVRAS-CHAVE: Gênero. Arte grotesca.
Cartum.

Daiara Greice Mendes Silva

A ESTÉTICA DO INCÔMODO: O GROTESCO COMO PROVOCAÇÃO NOS DESENHOS CONTEMPORÂNEOS DE MULHERES ARTISTAS

Daiara Greice Mendes Silva

Resumo

Este artigo analisa a presença do grotesco nos desenhos contemporâneos de mulheres artistas, em análise das obras de Fabiane Langona e Laura Christo, explorando seu potencial como ferramenta crítica diante das normas estéticas e sociais. Na arte, o grotesco, com suas distorções, exageros e elementos absurdos, opera como uma linguagem subversiva, permitindo que essas criadoras expressem questões políticas, identitárias e de gênero provocativamente. Ao representar corpos deformados, cenas satíricas ou imagens que mesclam o cômico e o perturbador, elas desafiam não apenas os cânones artísticos tradicionais, mas também as estruturas patriarcais que historicamente moldaram a representação feminina. O uso do grotesco nessas obras funciona como uma estratégia de desestabilização do *status quo*: ao ironizar a perspectiva masculina e apropriar-se de elementos culturalmente associados ao masculino (como a violência gráfica ou o humor ácido), as artistas reconfiguram narrativas de poder. Seus trabalhos, muitas vezes carregados de ironia e crueza, questionam estereótipos de gênero, sexualidade e beleza, transformando o desenho em

um espaço de confronto e reinvenção. Assim, o artigo destaca como o grotesco, longe de ser apenas uma provocação, torna-se um veículo essencial para a liberdade criativa, a afirmação identitária e a resistência às opressões estruturais.

Palavras-chave: Gênero. Arte grotesca. Cartum.

Introdução

A arte contemporânea é um terreno fértil para o questionamento, a subversão e a quebra de normas estabelecidas. No campo das artes visuais, especialmente nos desenhos contemporâneos, um tema recorrente é a exploração do grotesco. Esse conceito, que procura desconstruir a tradição clássica, já foi muito explorado ao longo da história da arte e atualmente assume uma nova cara com a junção dos desenhos assumidamente feios nas produções de mulheres artistas da atualidade. O grotesco, com suas distorções físicas, seus elementos exagerados e sua capacidade de desafiar normas estéticas, é utilizado como uma ferramenta de provocação e reflexão sobre a identidade, o corpo, o poder e as convenções sociais.

Neste artigo, será explorado como o grotesco se manifesta nas produções das artistas Fabiane Langona e Laurita, destacando seu papel como um veículo de crítica, desconstrução e reflexão, e a contribuição que essa abordagem promove para uma nova forma de olhar a individualidade feminina, performances de gênero e o senso de humor subversivo no desenho.

O Grotesco

O conceito de grotesco é complexo de descrever devido à sua ampla abrangência, mas pode-se entender que ele se refere ao que está fora da norma, provocando repulsa ou desconforto. Isso pode ocorrer por meio do exagero, do bizarro ou do caricato, frequentemente carregado de um humor satírico ou sombrio. Derivado etimologicamente do italiano, o termo *grotta* (Kayser, 1986), refere-se à decoração ornamental encontrada em grutas da Itália, após escavações arqueológicas, no final do século XV.

As imagens associadas ao grotesco causam desconforto e controvérsia, sendo relacionadas a coisas malignas para os valores morais da igreja católica, em então ascensão naquele contexto histórico. Em outras regiões e culturas, objetos arqueológicos e artísticos que fogem dos padrões estéticos europeus não são vistos com repulsa ou demonização por seus próprios povos. Isso destaca a importância de reconhecer que diferentes comunidades, tradições e etnias têm formas próprias e não universais de se relacionar com a arte e o belo, assim como Umberto Eco coloca “[...] para alguém pertencente a alguma religião não-européia, poderia parecer desagradável a imagem de um Cristo flagelado, ensanguentado e humilhado, cuja aparente feiúra corpórea inspira simpatia e comoção a um cristão.” (Eco, 2007, p.10)

Ao longo do século XX, artistas como Frida Kahlo, Cindy Sherman e Rosana Paulino passaram a incorporar o grotesco em suas obras como uma forma de reagir às expectativas da sociedade. Esse conceito foi ampliado para incluir a distorção da realidade, a deformação do corpo humano e a

criação de novas representações daquilo que é considerado “anômalo” ou “fora do comum” como ferramenta para comunicar algo que não é possível ser representado apenas com o verossímil.

No Brasil, artistas cartunistas como Angeli, Ota e Glauco Villas Boas, se destacaram pelo uso do grotesco como recurso para criticar e provocar o politicamente correto, utilizando o absurdo como forma de humor. Mesmo durante o período da ditadura, esses artistas conquistaram certo reconhecimento e continuam sendo referências até hoje. No entanto, assim como Linda Nochlin questiona em seu texto: “Por que não houve grandes mulheres artistas?”, podemos buscar investigar as razões pelas quais há tão poucas mulheres que produzem arte de tema semelhante, alcançando o mesmo impacto e visibilidade que esses homens.

(...) nas artes, bem como em centenas de outras áreas, são entediantes, opressivas e desestimulantes para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente classe média e acima de tudo homens. A culpa não está nos astros, em nossos hormônios, nos nossos ciclos menstruais ou em nosso vazio interior, mas sim em nossas instituições e em nossa educação, entendida como tudo o que acontece no momento que entramos nesse mundo cheio de significados, símbolos, signos e sinais (Nochlin, 2016, p.7).

Assim como colocado por Nochlin, as dificuldades da mulher em permanecer na área artística estão relacionadas a fatores de estrutura e convenções sociais. Fazendo um recorte da profissão desenhista, no mercado da arte, até mesmo os homens possuem dificuldades de se manter nessa carreira pelo baixo retorno financeiro. O artista Lourenço Mutarelli, por exemplo, abandonou a publicação de histórias em quadrinhos para se dedicar à escrita de romances. Em entrevistas, ele revelou que nos primeiros anos de sua carreira, foi sustentado pela esposa durante uma década. Isso demonstra também como a imagem de um grande artista frequentemente oculta fatores externos, muitas vezes essenciais, que contribuem para sua trajetória e ascensão.

Na sociedade brasileira tradicional, o horror, o feio e o pornográfico são frequentemente associados ao domínio masculino, sendo vistos como algo que não deve ser reproduzido ou consumido pelas mulheres, pois contraria as expectativas patriarcais sobre o comportamento feminino. Enquanto ao homem é permitido ser rebelde, contestador e irreverente, sendo admirado por sua ousadia, quando uma mulher adota atitudes semelhantes, é geralmente julgada como inadequada e escandalosa. Esses fatores impedem que as mulheres se permitam explorar linguagens tidas como masculinas, ou ainda, abandonam e reprimem essa forma de expressão

devido a diversos desestímulos.

Apesar de haver moldes de gênero construídos pela sociedade, não se deve assumir que exista um “sujeito feminino” único. De acordo com Judith Butler (2018) o que define uma mulher, ou o que designa a categoria “mulheres”, não é algo fixo. O gênero se intersecciona com outras identidades, como raça, classe, etnia e sexualidade. Ou seja, ser mulher pode significar coisas muito diferentes dependendo do contexto histórico, social e cultural.

O Feio, O Cômico E O Obsceno

O grotesco permite que as artistas se conectem com aspectos da experiência feminina que muitas vezes são marginalizados ou silenciados. A dor, a fragilidade, a violência, a menstruação, a sexualidade e a resistência são temas que podem ser abordados por meio de figuras grotescas que até podem afastar alguns espectadores, mas tendem a chamar atenção pelo incomum, direcionando a uma reflexão mais profunda sobre os corpos, as identidades e as relações de poder.

Nos desenhos narrativos de Fabiane Langona, é frequente a presença de situações cotidianas vivenciadas por mulheres de uma forma cômica e esbrachada. Sua produção é um exemplo de como o grotesco pode ser uma ferramenta eficaz para a reflexão sobre questões de gênero, política e crítica de comportamentos sociais. Em sua página do Instagram, ela compartilha muito de seus trabalhos e conquistou fãs que admiram sua ousadia. O espaço dos desenhos não convencionais na internet ganharam força se relacionando com os “memes”¹ nos últimos anos, pois é um produto de comunicação digital que por meio de imagem e, às vezes acompanhada de texto, expressa humor ou crítica.

¹ “No contexto da internet, meme é uma mensagem quase sempre de tom jocoso ou irônico que pode ou não ser acompanhada por uma imagem ou vídeo e que é intensamente compartilhada por usuários nas mídias sociais.” (Torres, Tom. *O fenômeno dos memes*, 2016)



Figura 1. Desenho digital. Fabiane Langona. Fonte: Instagram @fabiane_langona.



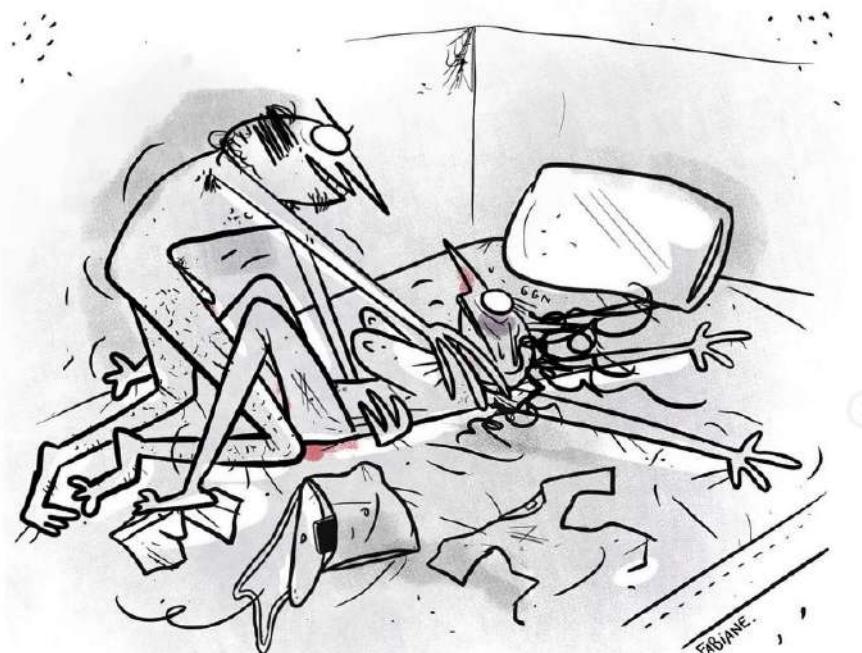
Figura 2. Desenho digital, tirinha. Fabiane Langona. Fonte: Instagram @fabiane_langona.

A tirinha abaixo (figura 3) poderia ser uma representação dos ataques e atos de vandalismo que ocorreram em 8 de janeiro de 2023 no Palácio do

Planalto em Brasília, protagonizado por extremistas da direita². Porém, ela foi produzida mais de 3 anos antes e republicada pela artista em sua conta no Instagram após o acontecido. Esse fato mostra que nem sempre é necessário exagerar na representação de signos políticos, pois a própria realidade atual se encarrega de entregar cenas absurdas que nos fazem duvidar da veracidade.



Figura 3. Desenho digital, tirinha. Fabiane Langona. Fonte: Instagram @fabiane_langona.



- Não encare isso como violência, mas como uma "experiência de vida".

Figura 4. Desenho digital. Fabiane Langona. Fonte: Instagram @fabiane_langona.

² Em 8 de janeiro de 2023, apoiadores do ex-presidente Jair Bolsonaro invadiram e depredaram as sedes dos Três Poderes em Brasília: Congresso Nacional, Supremo Tribunal Federal e Palácio do Planalto. Os ataques resultaram em destruição de patrimônio histórico, obras de arte e móveis, além de cenas de vandalismo e violência. Após mais de cinco horas de tumulto, as forças de segurança retiraram os criminosos da Esplanada dos Ministérios, utilizando bombas de efeito moral. Mais de 400 pessoas foram presas pelos crimes cometidos durante a invasão (Hirabahasi, 2023).

A representação da figura feminina realizada por homens, sempre esteve muito presente na história da arte e, mais recentemente, nas histórias em quadrinhos brasileiras, porém vindas de um olhar limitante e de objetificação. Luana Saturnino Tvardovskas comenta sobre a prática de desestabilização na arte feita por mulheres:

Envolvidas na desconstrução das imagens convencionais da feminilidade, muitas artistas vem deslocando e revertendo os signos da dominação por meio da ironia e da paródia. Utilizam a linguagem dominante existente, mas a contradizem e também investem na exploração de novos suportes e técnicas. O feminismo tem mostrado saber como utilizar a carga irônica para transgredir a linguagem masculina (TVARDOVSKAS, 2008, p. 28).

Mais do que representar mulheres de múltiplas formas, por que não subverter séculos de diminuição satirizando agora a figura masculina? É essa a provocação que guia a obra de Laura Christo, pois a artista produz narrativas *nonsense*³ e criaturas sórdidas rompendo com convenções de gênero. Em cenas absurdas, ela retrata homens como figuras patéticas, grotescas ou sexualmente descontroladas, invertendo os estereótipos historicamente atribuídos às mulheres. Seus traços deliberadamente “imperfeitos”, cheios de rabiscos, manchas e proporções distorcidas, infringem também o academicismo, privilegiando a expressão raw e a urgência da crítica sobre o acabamento técnico.

Na cena underground brasileira, Laurita se destaca por uma estética que remete ao fanzine punk, à pornografia *trash* e aos quadrinhos de horror bizarro. Suas obras circulam em publicações independentes, exposições marginais e redes sociais, onde ganham cultivo por misturar humor ácido com violência gráfica. Em alguns de seus desenhos ela reduz corpos masculinos a caricaturas disfuncionais, expondo fragilidades e vícios com um deboche que lembra a tradição do grotesco feminino de Lynda Barry e os traços sujos de Julie Doucet.

Pode-se dizer que o estilo de ilustração de Laura Christo não é apenas escracho, é uma ferramenta política. Ao exagerar “falhas” masculinas (como impotência, ego frágil ou agressividade ridícula), Laurita desmonta a autoridade patriarcal, questionando quem tem o direito de rir e de humilhar. Seus desenhos são atos de rebeldia gráfica, um meio de ocupar espaços (como a arte erótica e o humor ácido) que, por muito tempo, foram dominados por homens.

³ *Nonsense* (“sem sentido”, “contrassenso” ou “absurdo” em inglês) é uma expressão inglesa que denota algo sem sentido, nexo, lógica ou coerência. A expressão é frequentemente utilizada para denotar um estilo característico de humor perturbado e sem sentido, que pode aparecer em diversas artes.



Figura 5. Nanquim sobre papel. Laura Christo. Fonte: Instagram @lauritaelaurita.



Figura 6. Nanquim sobre papel. Laura Christo. Fonte: Instagram @lauritaelaurita.



Figura 7. Nanquim sobre papel. Laura Christo. Fonte: Instagram @lauritaelaurita.

Conclusão

O grotesco na arte produzida por mulheres atualmente tem ganhado mais destaque e aceitação em diversas linguagens. No filme *A Substância* (2024), a diretora Coralie Fargeat utilizou do horror e da distopia para abordar as pressões estéticas sofridas pelas mulheres e as práticas perigosas para alcançar uma aparência perfeita. Essa ferramenta utilizada no longa-metragem para chocar o público, leva à reflexão sobre os limites das intervenções de beleza.

Ao se apropriar do grotesco no desenho, as artistas promovem um estranhamento necessário e curioso, utilizando-o para desestabilizar uma expectativa delicada e contida imaginada no universo feminino. É uma ótima ferramenta para criticar, provocar e rir de situações exageradas apresentadas por elas. Além dos temas abordados, a estética por si só é uma afronta política a imposições eurocêntricas do belo na arte.

Referências

A Substância. Direção de Coralie Fargeat. Reino Unido: Mubi, 2024. (141min) .Disponível em: <https://mubi.com/pt/br/films/the-substance>. Acesso em: 30 out. 2024

Butler, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade.** 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

Christo, Laura [@lauritaelaurita]. Instagram. Disponível em: <<https://www.instagram.com/lauritaelaurita/>>. Acesso em: 10 nov. 2024.

Eco, Umberto. **História da Feiura.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

Hirabahasi, Gabriel. Criminosos são retirados da Esplanada após ataque às sedes dos Três Poderes. **CNN Brasil**, Brasília, 08 jan. 2023. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/politica/criminosos-sao-retirados-da-esplanada-apos-ataque-as-sedes-dos-tres-poderes/>> Acesso em: 03 jul 2025.

Kayser, Wolfgang. **O Grotesco: Configuração na Pintura e na Literatura.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. ISBN 9788527305143.

Langona, Fabiane [@fabiane_langona]. Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/fabiane_langona/>. Acesso em: 10 nov. 2024.

Nochlin, Linda. **Por Que Não Houve Grandes Mulheres Artistas?** São Paulo: Edições Aurora, 2016. ISBN 978-85-5688-003-1.

Torres, Ton. O Fenômeno Dos Memes. **Ciência e Cultura**, 2016. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252016000300018#:~:text=No%20contexto%20da%20internet%2C%20meme,por%20usu%C3%A1rios%20nas%20m%C3%ADdias%20sociais>. Acesso em: 10 nov. 2024.

Tvardovskas, Luana Saturnino. **Narrativas do Feminismo.** In: Figurações Feministas da Arte Contemporânea: Marcia X, Fernanda Magalhães e Rosangela Rennó. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2008.



A ESTÉTICA DA REVOLUÇÃO:

O FEMINISMO PELA LUTA DE CLASSES NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Maria Clara Ferreira Fortunato

PALAVRAS-CHAVE: Arte. Feminismo. Marxismo.

A ESTÉTICA DA REVOLUÇÃO: O FEMINISMO PELA LUTA DE CLASSES NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Maria Clara Ferreira Fortunato

Resumo

Este artigo tem como objetivo mostrar um ponto de vista crítico de obras das artistas Anna Bella Geiger, Clara Ianni e Aleta Valente, relacionando suas obras com o feminismo marxista brasileiro e a luta pela emancipação da sociedade de classes, discutindo também a própria estruturação dessa linha feminista no Brasil associando-a à nossa realidade cultural atual e histórica. Por meio de uma perspectiva materialista, histórica-dialética, abordaremos temas como a resistência ao golpe militar de 64, a íntima relação da arte com corpos em espaços (públicos, domésticos e culturais), e a arte como capaz de criar símbolos de resistência à exploração do trabalho, construindo uma estética pautada na necessidade de uma revolução pelo fim de uma longa história de opressão sistêmica.

Palavras-chave: Arte. Feminismo. Marxismo.

Introdução

Toda a burguesia grita em côro: “Vós, comunistas, querreis introduzir a comunidade das mulheres!” Para o burguês, sua mulher nada mais é que um instrumento de produção. (...) Nada mais grotesco, aliás, que a virtuosa indignação que, a nossos burgueses, inspira a pretensa comunidade oficial das mulheres que adotariam os comunistas. Os comunistas não precisam introduzir a comunidade das mulheres. Esta, quase sempre existiu (Marx e Engels, 1998, p.11).

O feminismo marxista, emerge como uma perspectiva crítica que enxerga a opressão das mulheres como um elemento profundamente entrelaçado à exploração capitalista em um ambiente de estruturação da classe burguesa. Essa corrente feminista propõe que a libertação das mulheres só será plenamente possível com a superação da sociedade de classes que eventualmente levará a completa extinção do patriarcado. No Brasil, essa luta é moldada por um processo histórico, marcado pela herança colonial, pela racialização das relações sociais e pela persistência de formas brutais de exploração do trabalho (Cisne, 2018).

A burguesia, enquanto classe dominante, utiliza um complexo aparato de dominação que combina mecanismos econômicos, ideológicos e políticos para controlar os corpos femininos, mantendo a divisão sexual do trabalho e a mercantilização do corpo e da sexualidade. Com essas influências, a classe burguesa consegue controlar as mulheres tanto através da dupla exploração, no mercado de trabalho, através da precarização e da desvalorização de suas atividades; e no espaço doméstico, onde realizam um trabalho não remunerado, essencial para a manutenção do sistema neoliberal; quanto por meio de políticas do Estado, como na criminalização do aborto e da imposição de padrões morais e normas culturais que hipersexualizam e objetificam as mulheres (Kollontai, 1937).

O feminismo marxista, ao inserir essa luta dentro da totalidade das contradições capitalistas, desafia a lógica burguesa que transforma corpos em mercadoria, com a ínfima finalidade de manterem seu status econômico e social, e aponta para a necessidade de uma transformação radical das estruturas como única via para a emancipação efetiva das mulheres.

A mulher artista e a classe artística

Sob a sombra do capitalismo, os frutos da produção artística, se tornam mercadoria. Quase que por completo, dissolve-se seu valor expressivo e subjetivo, quando os consumidores fetichizam a posse de obras de arte, criando um valor mercadológico simbólico e as enxergando como um me-

didor de seu status social e intelectual. A obra então, exaltada por sua estética e valor simbólico se mantém em primeiro plano enquanto o processo de criação e o trabalho do/a artista ficam ocultos e desvalorizados (Bourdieu, 2002).

Esse problema, se intensifica quando voltamos a análise, à posição da mulher enquanto trabalhadora artista, trabalhadora doméstica, e muito frequentemente trabalhadora do próprio mercado de trabalho, pois a renda provida apenas da arte, em poucos casos são suficientes para prover a manutenção do lar. Lorena de Souza Rosa, em sua dissertação de mestrado “Sentir que não fiz nada enquanto faço tudo: Mulheres Artistas, Trabalho e Pandemia.” argumenta que:

Para exercer um trabalho de reflexão e criação, estar descansado, com uma disponibilidade mental para a produção, é fundamental. Mas a questão do tempo na arte é complexa, tanto quanto a racionalização do tempo para as mulheres. Não somente pelas profundezas das discussões em torno das etapas do processo criativo, das discussões sobre as divisões de gênero nos trabalhos de produção da vida, mas também pela subversão da dinâmica entre tempo de trabalho e tempo de descanso (Rosa, 2022, p. 78).

Esse ciclo de falta de tempo aliado à exploração e precarização das esferas do trabalho, invisibiliza os/as artistas e desvaloriza sua mão de obra além de os afastar da produção artística, reservando seu pleno fazer apenas à elite, que por fortúnio, não precisa se expor a uma dupla ou tripla jornada de trabalho, prejudicial à saúde física e mental.

Enquanto alternativa para tal situação, é necessário que artistas, de qualquer gênero, raça e classe, se unam e se organizem para o fortalecimento da classe artística (esta como um grupo social e não classe econômica) como um todo, na busca por mais direitos trabalhistas, reconhecimento da contribuição da arte para a sociedade e principalmente por impacto, para que assim haja possibilidade da estruturação da arte como uma ferramenta para transformação social.

A arte, em suas diversas linguagens, sempre esteve indissociável do contexto social em que foi produzida, e especialmente na contemporaneidade, tempo em que, apesar das dificuldades, vozes acostumadas ao silêncio se levantam com expressividade, a possibilidade da arte enquanto ferramenta de transformação social cresce com todo seu potencial. Expondo medos, desejos, força, exploração e resistência, artistas em toda a América Latina, utilizam da arte como sua maior força de expressão. Focando no contexto brasileiro, este estudo analisa obras de três artistas que articulam

uma perspectiva feminista sobre o trabalho e a luta pela emancipação da classe proletária, explorando a interseção entre a arte e o feminismo marxista como motor de resistência e mudança.

Anna Bella Geiger: o Brasil é nosso

Anna Bella Geiger, 1933, nascida no Rio de Janeiro, é artista, pintora, gravadora, desenhista, professora, e feminista. Anna Bella, mesmo em suas fases de produção abstratas e viscerais, nunca se alienou do contexto histórico-político do país, pelo contrário, produziu obras nas mais diversas linguagens, e que nas artes visuais, se tornaram grandes símbolos de resistência à ditadura militar de 1964 no Brasil.

Na obra *Brasil nativo/Brasil alienígena*, (Figura 1) produzida em 1977, em pleno contexto ditatorial militar, a artista reúne, manipula e subverte à sua ideologia comprometida com a resistência, nove imagens, algumas feitas por elas, outras de cartões postais da época, e confronta toda a construção da identidade brasileira, questionando o que seria nosso; o nativo, e o que nos é imposto; o alienígena. Através dessa justaposição, a artista critica a narrativa homogênea de identidade nacional promovida pelos militares, que buscava consolidar um projeto nacionalista alinhado a interesses imperialistas, principalmente dos Estados Unidos, enquanto denuncia a exclusão e a subordinação cultural, das mulheres indígenas, que nos cartões postais aparecem nuas, performando ao máximo a ideia do ser nativo.

Para além disso, a obra alinha-se a perspectiva de luta pela emancipação social, trazendo essa reflexão crítica acerca das estruturas de poder hierarquizadas, cujas classes dominantes (Marx; Engels, 1998) são responsáveis pela tentativa de impor nossa identidade cultural, insistindo em sexualizar mulheres, sobretudo as marginalizadas que não se encaixam em seus padrões morais, com a finalidade de perpetuar seu poder através da exploração de classe e de gênero, nos revelando também o verdadeiro impacto de narrativas coloniais sobre as representações femininas, perpetuando a exotização e objetificação das mulheres indígenas. Com suas fotografias próprias acompanhando os cartões, Geiger desmistifica a ideia de um Brasil uniforme e integrado mostrando as contradições entre o discurso oficial e a nossa realidade de múltiplas identidades culturais, não só associando a ideia de “alienígena” com influências estrangeiras, mas também revelando como o “nativo” é construído e distorcido pelas elites e pelo Estado.



Figura 1. “Brasil Nativo, Brasil Alienígena”, 1977. Série de fotografias por Anna Bella Geiger. Fonte: <https://select.art.br/o-nativo-o-alienigena-e-o-deslocamento-da-periferia-para-o-centro/>

Clara Ianni: o trabalho não liberta

Clara Ianni, 1987, graduada em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo e mestrada em *Visual and Media Anthropology* na Freie Universität Berlin, investiga as interseções entre, arte, política e trabalho a partir de desenhos e instalações. A artista nos questiona e nos escancara a resposta: O trabalho é justo para todos? Nos traz dignidade? Nos liberta da possibilidade da miséria, como gritam os neoliberais?

Em “Desenhos de classes” (figura 2), a artista traça em uma folha branca, linhas que marcam o trajeto percorrido pelas ruas de São Paulo, primeiro por uma mulher da elite paulista ao seu local de trabalho e depois por uma mulher que trabalha como empregada doméstica na casa da primeira mulher investigada. Com esse resultado em mãos, Clara traça uma relação com o salário de cada uma dessas mulheres e de forma didática nos mostra que: quanto maior for o percurso para se chegar ao trabalho, menor o salário; quanto menor for o percurso para chegar no trabalho, maior o salário.



Figura 2: “Desenho de classes”, série de desenhos de Clara Ianni, 2014. Fonte: <https://claraianni.com/labor-drawing-new-museum/>

Essa desigualdade presente nas relações trabalhistas e sociais revela-se, em última análise, como um projeto arquitetado pelo próprio sistema capitalista, para manter a saúde, conforto e lazer das classes dominantes, enquanto marginaliza e aliena o proletariado ao mesmo tempo em que glamouriza seu “esforço” e “dedicação” ao trabalho, naturalizando sua exploração. Dessa forma, o tempo e a energia que poderiam ser direcionados para o desenvolvimento do pensamento crítico e a organização política são consumidos pela rotina exaustiva, dificultando qualquer possibilidade de contestação efetiva a esse mecanismo de opressão.

Na instalação “Totem” (figura 3), Clara provoca a ideologia com símbolos dicotômicos: uma sacola plástica pendurada em uma foice. A foice, um símbolo histórico do trabalho no campo, da luta comunista e da resistência à exploração, tem seu valor reconfigurado ao ter pendurada em si, uma sacola plástica; símbolo do consumismo e da produção em massa. Esse objeto frágil, descartável, um ícone do capitalismo moderno, é quase um insulto a ferramenta de trabalho, que carrega tamanha grandeza histórica. A obra nos convida a uma reflexão sobre como o próprio ato de resis-

tir pode se tornar objeto de fetichização e de consumo, onde os símbolos são apropriados e esvaziados de seu poder revolucionário neutralizando a luta e os símbolos de resistência, tornando-os parte do ciclo de consumo e descarte, sem espaço para uma verdadeira transformação social. A foice pendurada, sendo usada como suporte para a sacola, nos conta sobre uma ideologia abandonada, quase esquecida quando colocada frente as forças do capitalismo. Em concomitância com essa análise, se torna inevitável reparar, que a frágil sacolinha e seu simbolismo, se apoiam na afiada lâmina da foice.

Continuando a exploração artística entre símbolos dicotômicos, agora com intenção de provocar as forças de trabalho dentro do capitalismo, a instalação “Monumento” (figura 4), nos mostra uma enxada se colocando acima de um livro de administração. Com a lâmina no centro do livro, é como se a ferramenta estivesse prestes a romper a narrativa e a lógica capitalista de hierarquizar a mão de obra, simbolizando uma resistência do trabalho manual sobre o intelectual. “Monumento” grita que o conhecimento a partir da experiência do/a trabalhador/a não só merece reconhecimento, mas possui uma carga subversiva com o poder de romper as estruturas teóricas que sustentam a exploração do trabalho. É uma demonstração visual de uma revolta do saber prático contra imposições ideológicas e econômicas, apontando para a necessidade de uma emancipação do proletariado para com a ideia dominante, que valorizará a experiência e o poder da classe trabalhadora.



Figura 3: "Totem", 2011, foice e saco plástico, 60x10x10 cm. Foto: Clara Ianni. Fonte: <https://www.premiopipa.com/pag/clara-ianni/>



Figura 4: "Monumento" 2010, enxada e livro de administração financeira, 1x0,6x0,5 m. Foto: Clara Ianni. Fonte: <https://www.premiopipa.com/pag/clara-ianni/>

Aleta Valente: economia doméstica

Aleta Valente, 1986, nascida no Rio de Janeiro, artista e feminista, tem sua produção focada em fotografias, performances e instalações. Nos seus trabalhos, expõe simbolicamente a maneira com que o corpo feminino é tratado como mercadoria e propriedade, e a relação dos gêneros com a jornada de trabalho doméstica.

Na fotografia, intitulada como “Economia Doméstica”, (Figura 5) Aleta posa com os seios desvestidos, cobertos apenas por moedas, abrindo espaço para uma conversa sobre como o corpo feminino, em ambientes domésticos, com a estrutura familiar patriarcal e pautada nos padrões morais da burguesia (Paradis, 2018), é tratado como um instrumento de produção, enquanto o trabalho performado é invisibilizado e não remunerado. É como se a artista tornasse visível o preço desse corpo, que tanto produz e nada possui, apenas pertence.

Ampliando a interpretação da imagem para fora da esfera doméstica e buscando uma narrativa na esfera pública, o corpo precificado da mulher, deixa de ser visto como propriedade e passa a ser encarado como mercadoria, indiscutivelmente associado à prostituição, que na perspectiva marxista, é tratada como uma falha da sociedade para com as mulheres; não por meios moralistas que condenam o sexo, mas através da visão de que o ato de vender o corpo, tira a dignidade e a própria liberdade sexual da mulher. Essa lógica da precificação de corpos e da prostituição, perpetua uma dupla moral da burguesia, que admira o casamento e a propriedade, que dentro de seus fundamentos levaria a mulher à exaustão, para então usar tal desculpa e buscar na esfera pública outros tipos de corpos, que estes mesmos condenam (Paradis, 2018). Portanto, como através de suas grandes autoras defendem o marxismo, a prostituição existe porque existe a burguesia, sendo assim, essa profissão tende à extinção em uma sociedade comunista. Nas palavras de Alexandra Kollontai, líder revolucionária e militante da Revolução Russa de 1917:

Uma vez que tenham sido transformadas as condições de trabalho, uma vez que tenha-se aumentado a segurança material da mulher trabalhadora, uma vez que tenha desaparecido o matrimônio tal como consagrava a Igreja [...], uma vez que esse matrimônio seja substituído pela união livre e honesta de homens e mulheres que se amam e são camaradas, haverá começado a desaparecer outra calamidade horrorosa que mancha a humanidade e cujo peso recai por inteiro sobre a fome da mulher trabalhadora: a prostituição (Kollontai, 1920, p. 9).

Viajando entre diferentes mídias, a performance Eletrodoméstica (Figura 6), também de Aleta Valente, constrói uma imagem de violência explícita ao evidenciar o peso do trabalho doméstico invisível e não remunerado sobre o corpo feminino. Ao se pendurar, ora pelo peito, ora pelo pescoço, em uma estrutura composta por eletrodomésticos que somam o equivalente ao seu próprio peso corporal, a artista materializa simbolicamente a carga física e emocional das expectativas sociais atribuídas às mulheres. Essa imagem de sufocamento literal e simbólico problematiza a dupla exploração enfrentada pelas mulheres: como força de trabalho não remunerada no espaço doméstico e como objetos de consumo e controle social. A disposição dos eletrodomésticos na performance sugere uma extensão corpórea da mulher, evidenciando como esses dispositivos, ao invés de promoverem a emancipação feminina, reforçam as imposições de produtividade e eficiência, aprofundando a sobrecarga do trabalho que lhe foi imposto. Ao questionar criticamente o papel dos eletrodomésticos como instrumentos de opressão velada, a obra expõe as contradições inerentes ao sistema capitalista, que se apropria da divisão sexual do trabalho para perpetuar a exploração doméstica como um pilar invisível e fundamental, de sua estrutura econômica.



Figura 5 “Economia Doméstica”, Fotografia de Aleta Valente, 2019, 72,5 x 127 x 4,5 cm. Fonte: <https://www.agentilcarioca.com.br/artists/32-aleta-valente/works/5401-aleta-valente-economia-domestica-2019/>



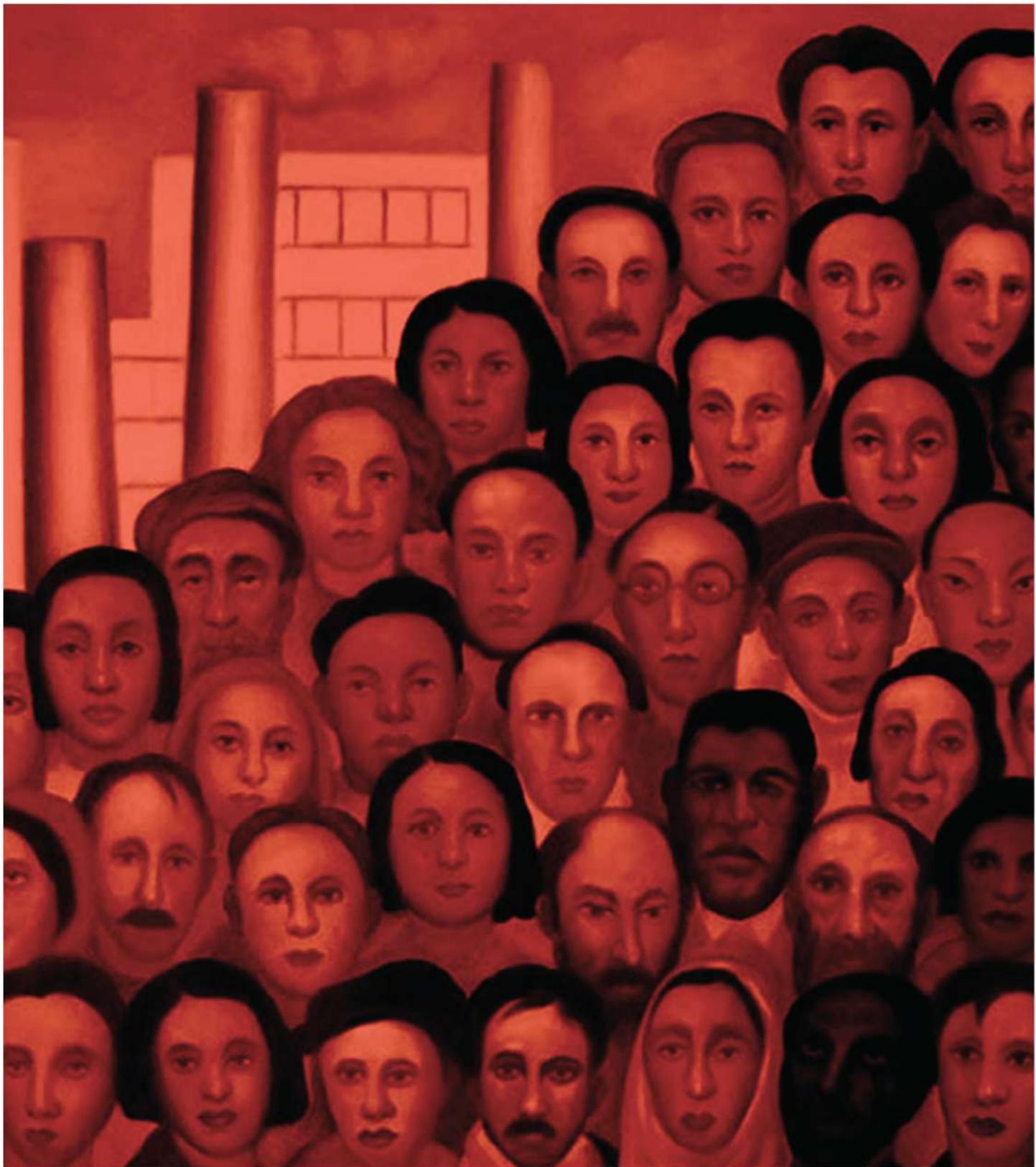
Figura 6: “Eletrodoméstica”, performance de Aleta Valente, 2019. Fonte: <https://www.agentilcarioca.com.br/artists/32-aleta-valente/works/5467-aleta-valente-eletrodomestica-2019/>

Conclusão

Esclarecer a convergência entre o feminismo e o marxismo na arte brasileira, torna mais evidente o potencial da arte como ferramenta de transformação social e promotora do pensamento crítico. Ao desafiar as narrativas dominantes, as produções analisadas, expõem as condições de exploração das mulheres e dos/as trabalhadores/as, abrindo espaço para o fortalecimento da classe artística e o diálogo com a sociedade, processo este que contribui para a conscientização da luta de classes, impulsionando a união do movimento feminista e da classe trabalhadora na busca por uma sociedade justa e igualitária. Ao iluminar as problemáticas do capitalismo, a arte se coloca como um caminho para a reflexão sobre a necessidade de uma revolução social que nos libertará da sociedade de classes. Anna Bella Geiger, Clara Ianni e Aleta Valente, são só algumas das artistas que na atualidade trabalham a favor dessa perspectiva, não apenas refletindo a realidade em suas obras, mas também atuando na transformação desta, colaborando para a criação de uma estética revolucionária que questiona as estruturas de poder responsáveis por perpetuar desigualdade de gênero, raça e mão de obra em diferentes jornadas de trabalho, deixando claro que a verdadeira emancipação só será alcançada com a superação do sistema capitalista e a reconstrução das relações sociais.

Referências

- Bourdieu, Pierre. **O poder simbólico**. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- Cisne, M. Feminismo e marxismo: apontamentos teórico-políticos para o enfrentamento das desigualdades sociais. **Serviço Social & Sociedade**, n. 132, p. 211–230, maio 2018. DOI: 10.1590/0101-6628.138
- Ianni, Clara. **Desenho de Classes**, 2013–2014. Disponível em: <https://galeriavermelho.com.br/artistas/clara-ianni/>. Acesso em: 30 jun. 2025.
- Ianni, Clara. **Monumento. Enxada e livro de administração financeira**, 2010. 1 x 0,6 x 0,5 m. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/clara-ianni/>. Acesso em: 30 jun. 2025.
- Ianni, Clara. **Totem**. Foice e saco plástico, 2011. 60 x 10 x 10 cm. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/clara-ianni/>. Acesso em: 30 jun. 2025.
- Kollontai, Alexandra. **O comunismo e a família**. 1. ed. Komunistka, n. 2, 1920. Tradução de Carlos Henrique. Barcelona: Editorial Marxista, 1937. Disponível em: <https://www.marxists.org>. Acesso em: 13 nov. 2024.
- Marx, K.; Engels, F. **Manifesto do Partido Comunista. Estudos Avançados**, v. 12, n. 34, set. 1998. DOI: 10.1590/S0103-40141998000300002
- Paradis, C. G. **A prostituição no marxismo clássico: crítica ao capitalismo e à dupla moral burguesa**. Revista Estudos Feministas, v. 26, n. 3, p. e44805, 2018. DOI: 10.1590/1806-9584-2018v26n344805
- Rosa, Lorena de Souza. **Sentir que não fiz nada enquanto faço tudo: mulheres artistas, trabalho e pandemia**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em História, 2022. DOI: 10.14393/ufu.di.2022.44
- Valente, Aleta. **Economia doméstica. Impressão pigmentada sobre papel Can-son**, 2019. 72,5 x 127 x 4,5 cm. Disponível em: <https://www.agentilcarioca.com.br/artists/32-aleta-valente/works/5401-aleta-valente-economia-domestica-2019/>. Acesso em: 30 jun. 2025.



REFLEXÕES SOBRE A DEMOCRATIZAÇÃO DA ARTE

Maria Clara Ferreira Fortunato

PALAVRAS-CHAVE: Democratizar. Arte. Comunismo.

REFLEXÕES SOBRE A DEMOCRATIZAÇÃO DA ARTE

Maria Clara Ferreira Fortunato

Resumo

Este ensaio-textual busca refletir sobre as questões da democratização do acesso à arte, suas dificuldades e necessidades considerando nossa inserção no sistema capitalista, e nossa capacidade de reivindicação de espaço enquanto coletivo (de artistas ou grupos sociais).

Palavras-chave: Democratizar. Arte. Comunismo.

É fato conhecido que a arte, em sua atemporalidade, atravessou em algum momento e de alguma maneira, todos os que foram vivos e a todos que vivemos, mas, sendo muitos os motivos (e nunca a culpa individual), não são todas as pessoas que com ela entram em contato diariamente. Nós, que todos os dias acordamos cedo e nos fazemos presentes dentro da universidade, e na possibilidade de ser mais específica, me refiro a nós que compomos o curso de artes, muito debatemos da necessidade de democratização do acesso à arte, e apesar das muitas conclusões que tiramos, o passo seguinte parece nunca acontecer. Na verdade, como poderia? A conquista desse feito, em sua plenitude, exigiria uma luta exaustiva contra o sistema capitalista, e a cada dia torna-se cada vez mais impossível encontrar nossa força. Isso não é erro pessoal, ou infortúnio de nosso grupo. Ao se tratar dessa tal luta de classes, é imprescindível a organização coletiva, coletivo esse projetado para nunca se juntar. A tentação da estabilidade é grande nessa vida, o reconhecimento institucional é grandiosamente acolhedor aos que se intitulam acadêmicos, existe um sussurro no vento que nos diz o tempo todo que estamos no caminho certo com o destino da ascensão social, a busca por ser melhor (que os outros) sempre nos foi incentivada, e nessa louca competição em que estamos com nossos camaradas, a união é utopia.

Talvez eu esteja divagando. Minto. Agora vejo o problema. Eu comecei pelo final. Proponho as dificuldades de se chegar no almejado, mas sequer expliquei o que almejo ou o processo (quase utópico demais) que poderíamos seguir para chegar lá. Pois bem. Falemos disso agora. Se nossa expectativa é uma sociedade em que nosso povo possa fruir livremente das bonitezas que só a arte nos proporciona, com o pleno exercício de nossa cultura, dignidade e pensamento, está implícito que também esperamos que o povo tenha tempo para isso, e se esperamos que o povo tenha tempo, também esperamos que estes não estejam submetidos a exaustivas jornadas de trabalho, em labor eterno para sobreviver e de vez em quando viver verdadeiramente. Se esperamos que tal situação se concretize, esperamos também que não haja hierarquia de poder entre quem manda trabalhar e quem trabalha, entre quem tem muito e quem nada tem, entre o homem e a mulher, entre as muitas raças que compõem nosso país, entre o “moral” e o “imoral” entre o burguês e o proletário. Em síntese, é preciso um basta nesse “manda quem pode, obedece quem tem juízo”, é preciso superar essa tirânica opressão que nos persegue pela história; e os tiranos bem sabem disso. Voltamos então ao projeto de desunião dos coletivos. Às elites, é de grande interesse que o povo esteja contra o povo, pois só assim eles permanecem unidos. Durante a história, envenenaram nossas estruturas com repugnante moralismo que institui que tal raça é melhor, tal gênero é dominante, tal maneira de viver é errada, e com um discurso muito bem arquitetado, com as palavras escolhidas a dedo, esses que dispõe de tanto interesse por manterem seu poder e sua posição, nos colocam em nosso lugar. Nos chamam de minoria, e assim parecemos pequenos e

poucos, perto do normal, da maioria, dos dominantes homens brancos heteronormativos. Ora, não são os pretos e pardos a maior parte da nossa população? Não são as mulheres a sua metade? A comunidade queer seria minoria se a moralidade cis heteronormativa, que vem como tempestade, não fosse sufocante? Seriam os povos indígenas do nosso país minoria se não tivessem sido perseguidos com as armas mais cruéis da branquitude? A verdade é que a lógica foi invertida, nós, os denominados “minoria” somos muito mais do que os que nos denominam.

Nas entrelinhas desse sistema e no cotidiano de nossas vidas, encontramos também outras problemáticas ameaçadoras. Revisemos algumas ideias debatidas nos parágrafos anteriores, pois temo ter sido muito radical. Reconheçamos. A grande população tem, sim, acesso às artes e algumas de suas linguagens, principalmente se considerarmos a tecnologia e o crescente acesso aos meios digitais, que roubam nossas mãos e atenção (9 em cada 10 brasileiros tem acesso a um telefone celular com internet e redes sociais), então consideremos também que todas elas têm contato com algum tipo de manifestação cultural mediadas por esse aparelho. Pode parecer loucura que tais pontos sejam importantes de serem analisados, mas estando também inserida nesse contexto, às vezes me assusto, e percebo que não podemos ignorar para sempre essa dimensão em nossas discussões. Com milhões de seguidores, os intitulados influencers pregam um estilo de vida, regados a dinheiro, perfeição, e uma opressão que nos é quase velada. De sangue familiar vem toda a riqueza. Vem do topo da pirâmide, que controla o tipo de arte que a população pode acessar em massa, como os filmes que muito repercutem na internet, nas bilheterias e nas nossas conversas, ou as músicas que tocam constantemente nas rádios, e até os vídeos curtos e memes que invadem nossas redes sociais. Isso retoma questões de representatividade das pessoas que divergem do ideal moralista burguês, que não são somente apagadas por eles nesse processo, mas também apropriadas. Um exemplo que muito me assombra, (não nos coarcemos a considerar somente as artes visuais nessa discussão) é a existência do “funknejo”. Um estilo musical que se apropria de uma cultura, por muito tempo marginalizada e depreciada pelas elites, o funk, e que passa a ser utilizado em músicas sertanejas, que tratam do tema de uma vida luxuosa proporcionada pelo agronegócio, e sabidamente muito patrocinada por ele. Outro exemplo, é que em nossos cinemas, vemos a maioria das salas destinadas a filmes estadunidenses, que tem sua história e contexto patrocinado pelas elites norte-americanas, pregando o neoliberalismo como a única possibilidade de modelo econômico.

Então sintetizemos: há um fantasma da opressão (construído de fantasmas de nome e sobrenome), que não só reprime o povo de acessar às artes que traduzem verdadeira cultura, resistência e identidade, mas que também manufatura (e aqui a matéria-prima é a verdadeira arte (e sim, aqui já implico que nossa arte, a do povo, é verdadeira, e a deles, dos nos-

sos fantasmas, é falsa) uma arte a ser vendida e consumida em massa a fim de manterem sua imagem e seu *status quo*, enquanto faz com que o povo os estime e sonhe em ser como eles. Esse fantasma, não vemos, mas tem muito poder e saber sobre nós, e ele sabe que a arte é emancipadora. Vemos aí desmascarado outro motivo pelo qual a possibilidade do livre acesso à arte é tão cerceada por ele. Se a arte, tem o poder de mostrar nossa realidade, identidade, cultura e história, poderia ser através dela que todos encontrem a possibilidade de pensar criticamente e seria assim, com essa capacidade, primeiramente de pensar, segundamente de nos unir, e terceiramente de lutar, que quebraríamos as estruturas perpetuadoras da desigualdade e opressão. Essa produção de “arte” alienadora das massas, aliançada à burocratização da profissão artista (editais impossíveis, má remuneração e pouco reconhecimento) e a institucionalização dos espaços onde a arte se manifesta (em universidades, museus, bienais, etc.), colabora para que não haja mudança no sistema econômico; colabora para a impossibilidade da real emancipação da sociedade de classes.

No desenrolar dessa linha de pensamento, que desenha nós e espirais na nossa história, certamente podemos concluir que a questão do livre acesso à arte não acontecerá enquanto nosso vigente sistema econômico não ruir, pois assim todos teriam seu tempo e dignidade assegurados para que possam experienciar a apreciação e a produção da arte e da cultura como um todo. Dialeticamente concluímos também que o livre acesso à arte é o que levaria o capitalismo a ruínas, visto que ao conhecer as bonitezas de sua cultura, conhecendo também que todos nós somos capazes de transformá-la, os oprimidos se voltariam contra a tirania dos que querem tirar isso de nós. Nos vemos então em uma rua sem saída, uma prisão cíclica qual estamos condenados a percorrer e mal perceber quantas voltas já foram dadas.

Eis então que nós, na atualidade, recebemos em mãos uma possível arma. Complicada do jeito que é; feita de incertezas e inconstâncias, mas carregada de expectativas e possibilidades, temos a educação em artes voltada para os ensinos de base. Os cinquenta minutos semanais são terrivelmente poucos para o desenvolvimento e desenvoltura de qualquer possibilidade de construção de conhecimento artístico nas escolas, assim como a pouca valorização e reconhecimento dos educadores em artes. E não deixa de ser um grande desafio, e tenho experienciado isso na prática, percebendo que o que há de mais comum são os professores e professoras de arte que desistiram de sua função, desempenhando-a de forma a concluir rapidamente seu já pouco tempo, ir para a casa e contentar-se com o que há, pois ainda bem que ao menos há. O desânimo na área é geral, mas a desistência parece ter vindo antes da tentativa de resistência. Sendo a arte, como já falamos, uma potente ferramenta de transformação social, e interdisciplinar, do jeito que só ela consegue ser, constrói-se então sobre ela a maior porta de entrada para uma educação verdadeiramente

libertadora, uma educação freireana, que muito sendo admirada, nunca foi colocada em prática. A verdade que vejo (e reconheço que não é uma verdade universal) é que a arte aliada a educação (de base, libertadora e interdisciplinar) é o caminho mais justo, ético e revolucionário de se construir uma consciência coletiva que reconheça nosso valor cultural, nosso valor histórico, nossa posição social de transformados e transformadores dos meios, e acima de tudo nossa posição de oprimidos, e além de oprimidos, de maioria.



MG-SP

John Rhayllander Botelho (poema)
Luiz Henrique Medeiros (ilustração)

PALAVRAS-CHAVE: Impactos do agronegócio. Ambiente rural. Poesia ilustrada.

MG-SP

**John Rhayllander Botelho (poema)
Luiz Henrique Medeiros (ilustração)**

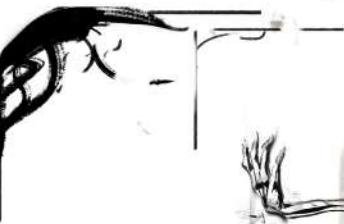
Resumo

MG-SP é um poema ilustrado que discute o impacto estético e político do agronegócio no ambiente rural, especificamente nos trechos das rodovias que ligam Minas Gerais a São Paulo.

Palavras-chave: Impactos do agronegócio. Ambiente rural. Poesia ilustrada.

MG8P

*Amanhece na estrada
Floresta morta coroada
Paisagem plana adulterada
Monocultura milimetricamente enfileirada
Bloco a bloco de tua selvageria adestrada*



*Dessa terra alaranjada
Dá de tudo, mas não dá nada
Vi pássaro nenhum
Onde tinha revoada
Esse verde só tem cor
Esse verde não tem nada*

*Árvore de tronco retorcido do cerrado
Só se vê onde não foi demarcado
À beira desse precipício milionário
Descansa um andarilho sujo recostado
À sombra do maquinário titânico desligado
Comeu todo os espaços
Cobriu todos os estados*



Tomes Imperium

*Passo rápido sem entender
Pinheiro e mais nada
Esse verde serve pra que?
Café e mais nada
É cana? é milho?
É fome meu filho
E mais nada*



*John R.
Flay J.*



Informações da imagen

Fomes Imperium, 2025

Luiz Henrique Medeiros

Ilustração digital.



UM MUSEU APÓS O OUTRO (UBERLÂNDIA - MG)

Diego Rocha

PALAVRAS-CHAVE: Site-specific. Crítica institucional. Cidade.

UM MUSEU APÓS O OUTRO (UBERLÂNDIA - MG)

Diego Rocha

Resumo

Este ensaio visual é uma série de fotografias que registram intervenções urbanas no entorno de quatro instituições que compõem o Corredor Cultural da cidade: Museu Municipal de Uberlândia, Oficina Cultural, Casa da Cultura e Museu Universitário de Arte (MUnA). Em frente a cada local, foram instaladas placas com inscrições de trechos selecionados do livro “Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity” (1997), da curadora sul-coreana Miwon Kwon. As placas, produzidas com papelões recolhidos nas ruas da cidade e escritas à mão, retomam formatos populares de comunicação urbana, como cartazes de prestação de serviços (“corto árvore”, “vendo esterco”). O trabalho desloca um discurso teórico proveniente das artes visuais e do site-specific para o próprio espaço público. Nesse gesto, ativa-se um contraste entre o repertório institucional e a comunicação visual informal da cidade, aproximando a teoria a uma forma de enunciação marginal quase anônima. As placas operam como dispositivos de tensionamento e deslocamento discursivo, ocupando as bordas das instituições culturais. A obra se consolida no registro fotográfico dessas ações, criando um circuito metalinguístico sobre o papel da mediação cultural: a teoria é inserida na rua e retorna, por meio da imagem de intervenção urbana, ao campo artístico como proposição crítica.

Palavras-chave: Site-specific. Crítica institucional. Cidade.





O ESPAÇO DE ARTE NÃO ERA MAIS
PERCEBIDO COMO LACUNA, TA BU-
LA RASA, MAS COMO ESPAÇO RE-
AL



OS ASPECTOS ARQUITETÔNICOS APARENTEMENTE BENIGNOS DE UM MUSEU/GALERIA, EM OUTRAS PALAVRAS, ERAVAM CONSIDERADOS MECANISMOS CODIFICADOS QUE ATIVAMENTE DISSOCIAM O ESPAÇO DE ARTE DO MUNDO EXTERNO



REVELAR AS MANEIRAS
PELAS QUAIS AS INSTITUI-
ÇÕES MOLDAM O SIGNIFI-
CADO DA ARTE PARA MODULAR
SEU VALOR ECONÔMICO E CULTURAL

Informações das imagens

Placa Museu Municipal de Uberlândia [série Um museu após o outro (Uberlândia – MG)], 2024–2025

Diego Rocha

Fotografia de intervenção urbana com placa de papelão escrita à mão

Dimensões variáveis

Placa Oficina Cultural [série Um museu após o outro (Uberlândia – MG)], 2024–2025

Diego Rocha

Fotografia de intervenção urbana com placa de papelão escrita à mão

Dimensões variáveis

Placa Casa da Cultura [série Um museu após o outro (Uberlândia – MG)], 2024–2025

Diego Rocha

Fotografia de intervenção urbana com placa de papelão escrita à mão

Dimensões variáveis

Placa Museu Universitário de Arte (MUnA) [série Um museu após o outro (Uberlândia – MG)], 2024–2025

Diego Rocha

Fotografia de intervenção urbana com placa de papelão escrita à mão

Dimensões variáveis



DESMONTAR

Ana Gabriela Vital Ferreira
Arthur Dias Araújo Lopes

PALAVRAS-CHAVE: Identidade. Drag queen. Fotoperformance.

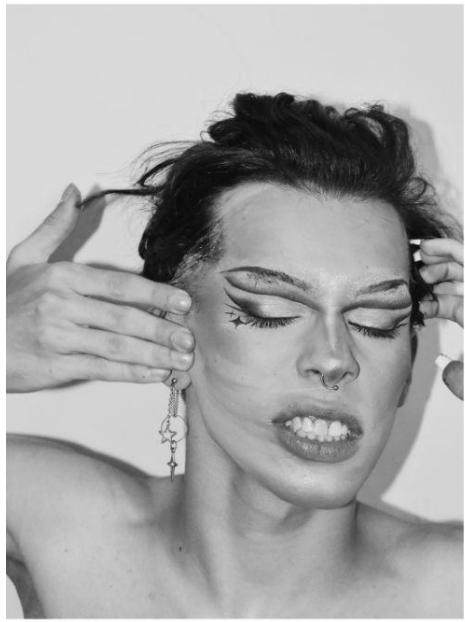
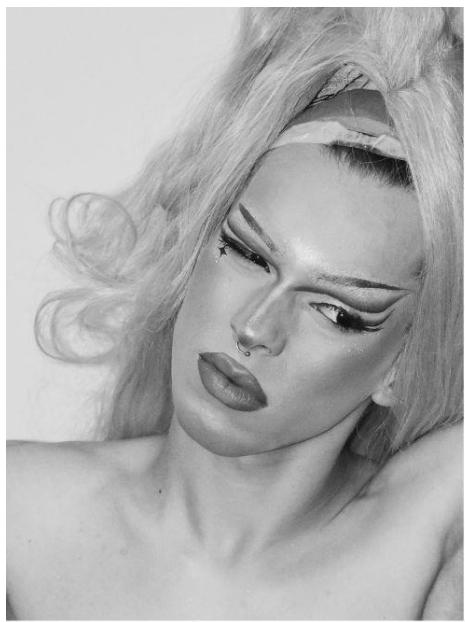
DESMONTAR

Ana Gabriela Vital Ferreira
Arthur Dias Araújo Lopes

Resumo

O ensaio fotográfico performático “Desmontar” explora a desconstrução de gênero através da desmontagem de uma drag queen. Em uma sequência de imagens, o trabalho revela o processo de transição da personagem montada até o “eu” sem caracterizações, evidenciando o caráter performativo do gênero. A fotoperformance destaca as camadas que constituem a construção da persona drag e propõe uma análise crítica sobre como a identidade e a aparência se entrelaçam nas expressões de gênero.

Palavras-chave: Identidade. Drag queen. Fotoperformance.

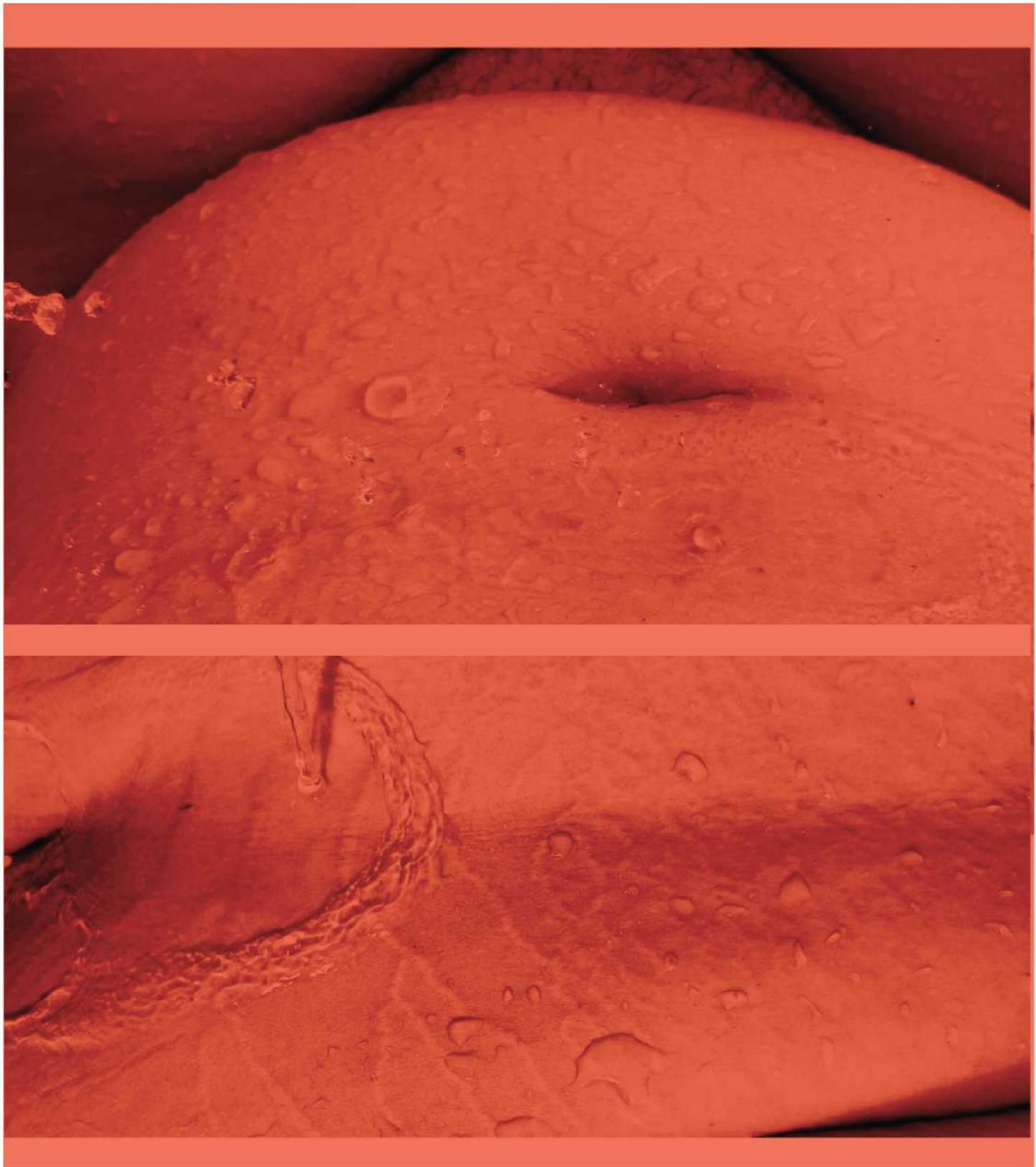


Informações das imagens

Desmontar, 2025

Ana Gabriela Vital Ferreira e Arthur Dias Araújo Lopes

Fotoperformance



ESTRIA

Tiffany Braga de Oliveira

PALAVRAS-CHAVE: Corpo gordo. Fotoperformance. Nu artístico.

ESTRIA

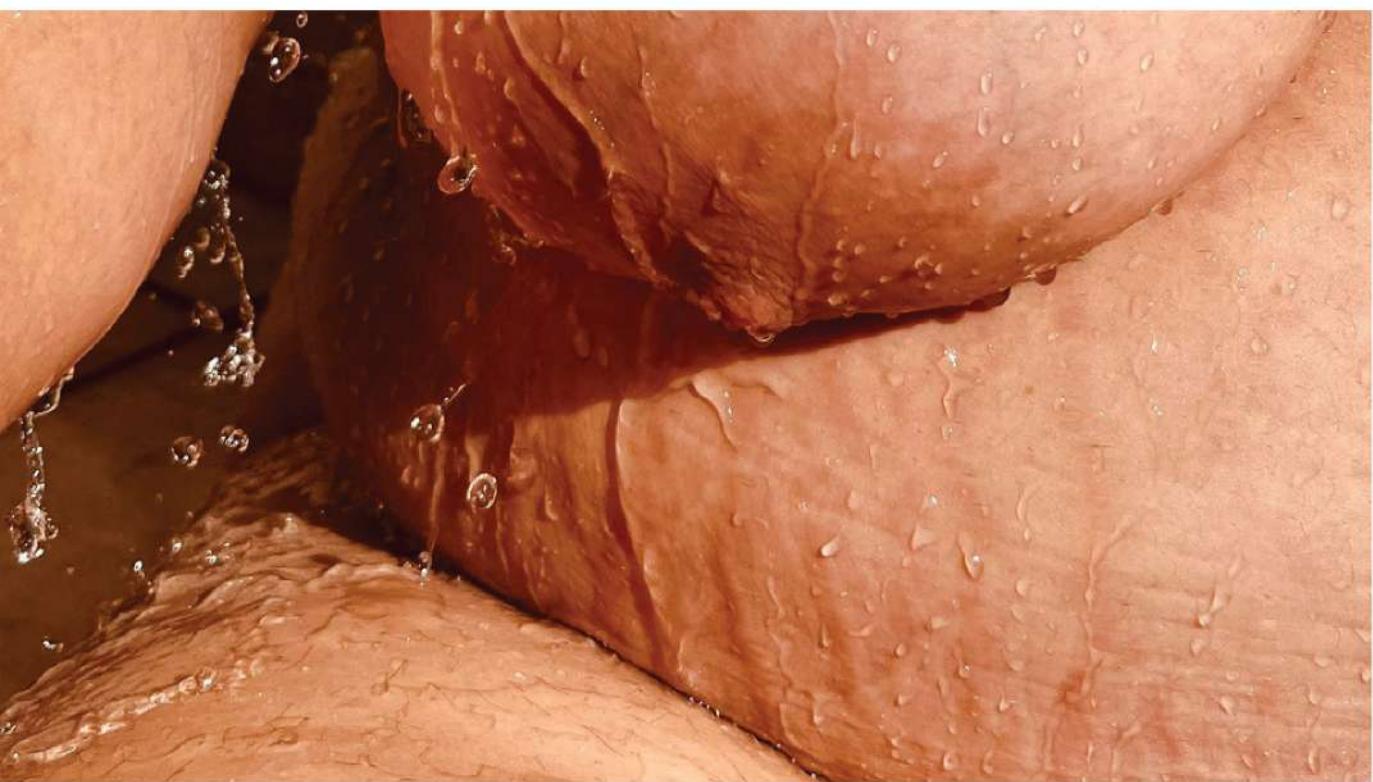
Tifany Braga de Oliveira

Resumo

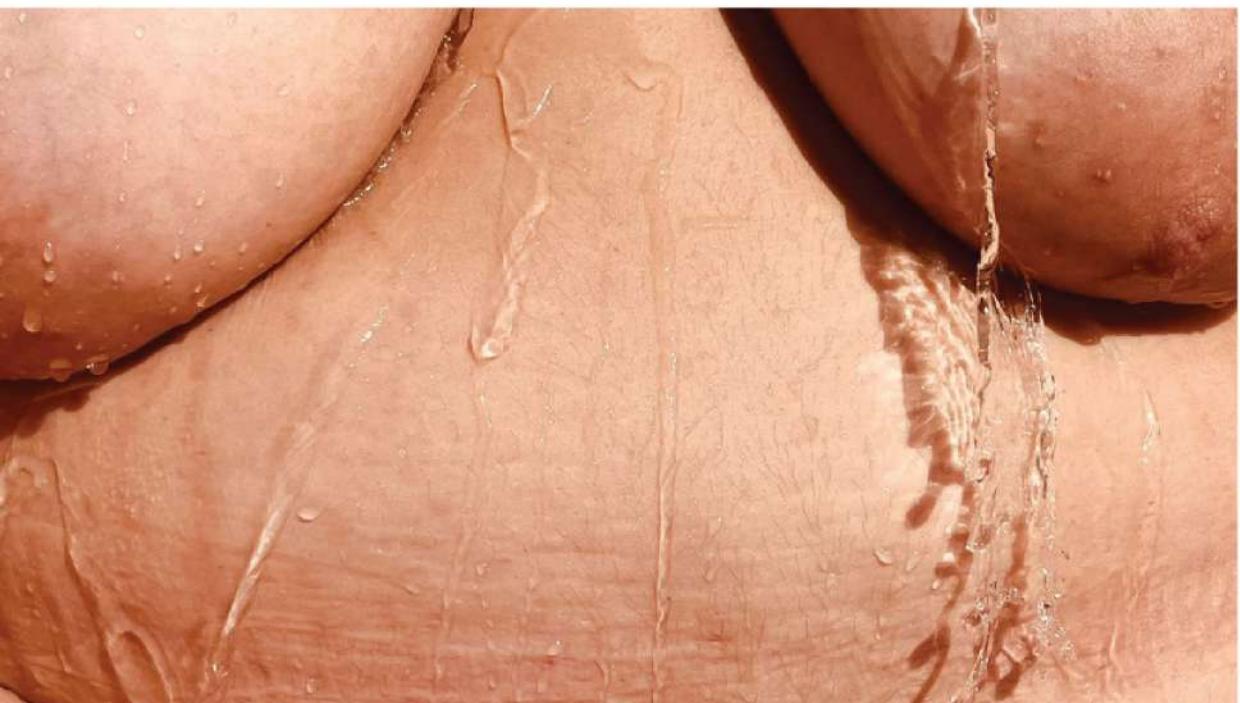
ESTRIA é um ensaio visual produzido em 2025, como experimentação na disciplina de Fotoperformance. Composto por 22 fotografias, o trabalho apresenta recortes de um corpo gordo nu banhando-se na água. A obra dialoga diretamente com as reflexões da artista brasileira Camila Fontenelle em seu livro *Só a água sustenta o nosso peso*, no qual a autora desmonta o estigma da “baleia” — termo frequentemente utilizado como xingamento a corpos gordos — e o reconstrói como símbolo de potência coletiva.

A água percorre o corpo se adaptando às suas curvas, iluminando uma corporeidade constantemente invisibilizada pela sociedade. Assim, o trabalho torna visível um corpo historicamente marginalizado. O nu, exposto sem pudor, desafia a violência do olhar normativo e afirma a gordura como território político: um corpo curvilíneo que carrega consigo ondas de existência, memória e rebeldia.

Palavras-chave: Corpo gordo, Fotoperformance, Água, Gordofobia, Nu artístico.

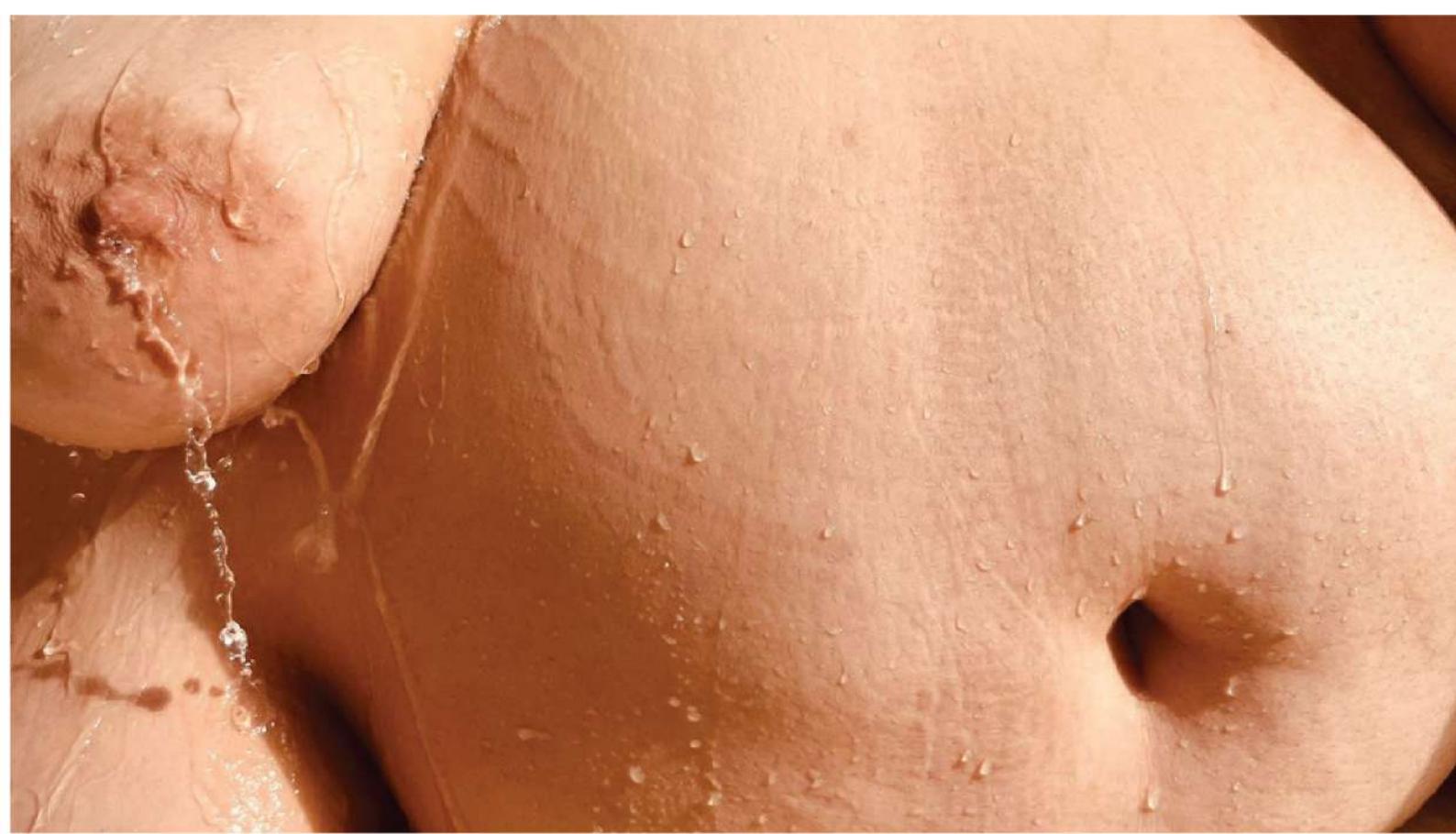




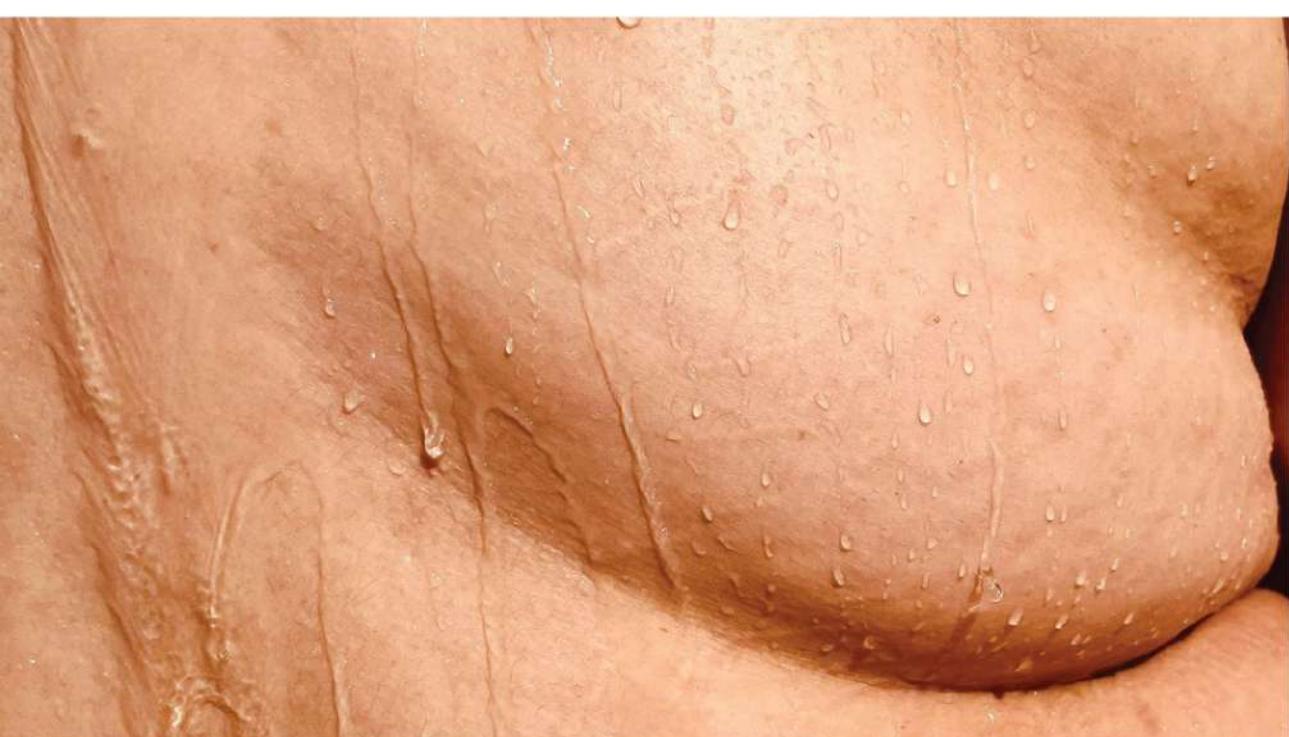


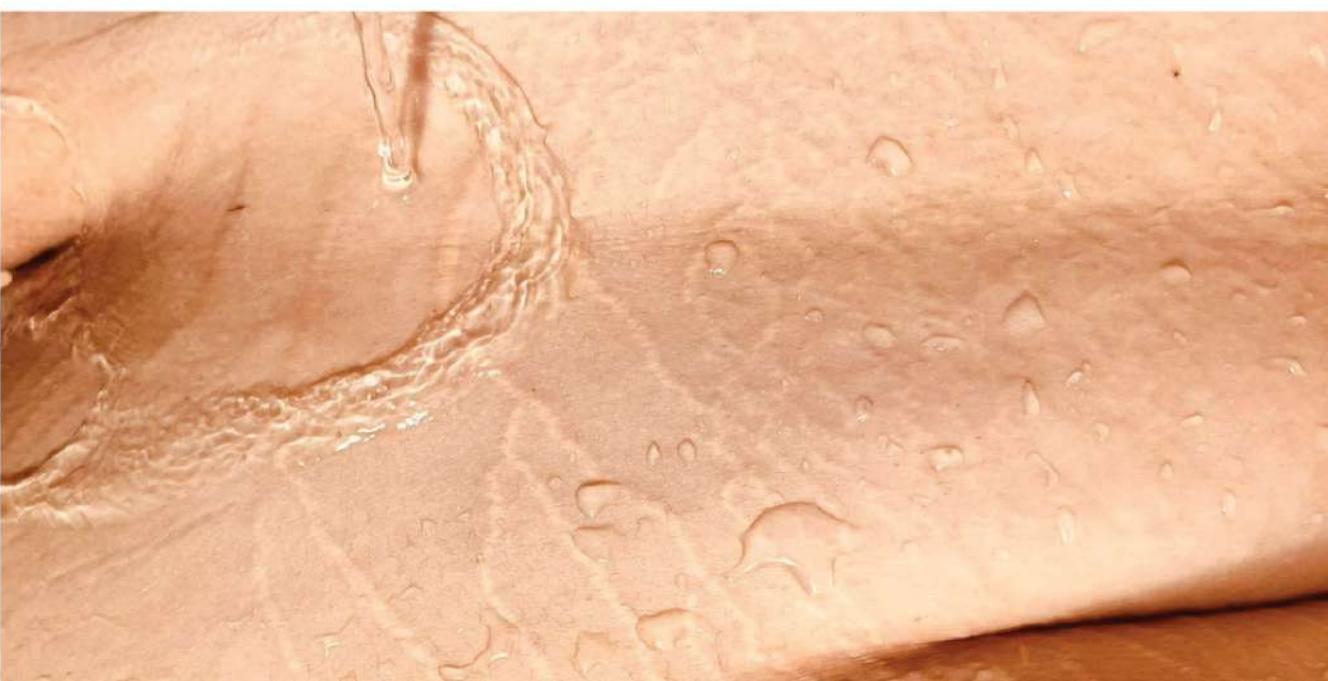












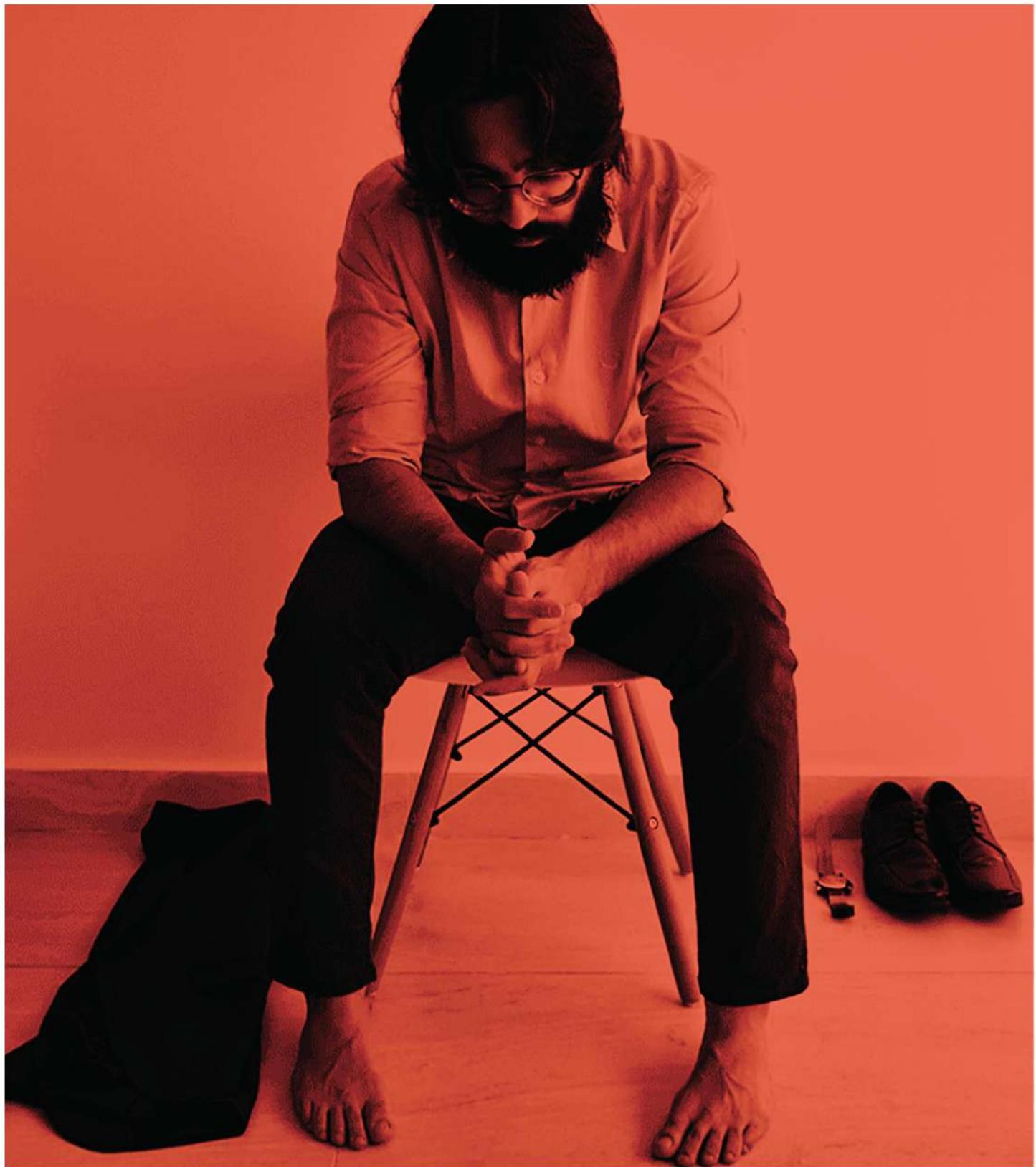




Informações das imagens

Estria [serie Estria], 2025

Fotografia sobre papel fotográfico brilhante
21cm x 29,7 cm



O TEMPO PASSADO

Assíria Leite Coelho (poesia)
Bruno Póvoa Rodrigues (fotografias)

PALAVRAS-CHAVE: Inquietude. Desesperança. Tédio.

O TEMPO PASSADO

Assíria Leite Coelho (poesia)
Bruno Póvoa Rodrigues (fotografias)

Resumo

O tempo passado é um convite à reflexão sobre a natureza da presença e da autoconsciência. A proposta desafia a permanecer imerso na própria experiência corporal, sem estímulos externos que alteram a percepção de tempo e espaço, e a vivêr cada instante com plena atenção. A sequência resultante revela, quadro a quadro, o passar do tempo: pequenas oscilações na postura, variações sutis na expressão e um olhar cada vez mais imerso na tarefa de simplesmente existir. Uma experiência desprovida de distrações evidencia a dificuldade de “habitar o corpo” sem recorrer a dispositivos que façam a percepção temporal se diluir. À medida que avançamos pelas fotografias, somos confrontados com nossa própria inquietude e aprendemos, novamente, a valorizar a intensidade de cada momento. O poema conversa com a dinâmica passageira das imagens, flirtando com a estrutura poética haicai, a qual promete leveza às palavras. Através de simples epigramas, escorregamos entre texto e imagem, refletindo sobre a experiência inquietante de existir e permanecer no aqui e no agora. Jorge Manrique, poeta espanhol, escreve que “Qualquer tempo passado foi melhor”. Há de se discordar, pois o tempo passado é tortura, é lento, é sem esperanças, pois não se pode esperar do tempo passado.

Palavras-chave: Inquietude. Desesperança. Tédio.

Dizia Jorge Manrique...

Qualquer tempo passado foi melhor...



aceitar o corpo
mergulhado em meu repouso
de repente morto



de tédio, inquieto
de novo exaurido
me sinto perdido



não penso que não
penso em fazer a cadeira
me prende e eu fico



... eu discordo.

Informações das imagens

Tempo passado, 2024

Bruno Póvoa Rodrigues

Fotografias em preto e branco

7,00 x 3,00 cm

APRESENTAÇÃO DOSSIÉ REVISTA 1I

O que acontece com a docência quando pensamos nela não a partir da instituição educativa, mas do encontro entre pessoas nos espaços cotidianos? As ações promovidas pelos artigos que compõem este dossiê ensaiam possíveis respostas para essa questão através da realização de ações efêmeras e coletivas em diferentes espaços da cidade de Uberlândia. Eles abordam aprendizagens da docência em espaços não formais - a praça, o terminal de ônibus, a rodoviária, o parque, o museu, o bosque de uma escola. Em cada um desses lugares enfrentam o desafio de alimentar em seu público a vontade de estar junto, de experimentar uma arte que promova pausas em seus percursos cotidianos, acionando memórias e construindo sentidos no presente vivido.

Nos cinco artigos, memórias individuais e coletivas são acionadas não como celebração do passado, mas como convites para a construção de conexão, afeto e experimentação de possibilidades artísticas e educativas no presente.

Os Componentes Curriculares Projetos Interdisciplinares III (PROINTER III) e Estágio Supervisionado IV são o território de elaboração e execução dessas propostas, que têm em comum o desenvolvimento de projetos coletivos em espaços da cidade. No PROINTER III são estudadas bibliografias voltadas para pensar como produzir arte e educação no contato com públicos espontâneos dos mais diversos locais. Essa etapa é pensada já como uma preparação para os estágios em espaços não formais, pois propõe a escrita de projetos que desafiam discentes a desenvolver pesquisa através de entrevistas, leituras, observação e planejamento de propostas que dialoguem, atraiam e mantenham o interesse do público.

Já no Estágio IV, a experiência é voltada à elaboração de oficinas educativas, focando mais em estudos de referenciais do campo da educação, mas ainda explorando a diversidade de públicos e a adaptação dos projetos a contextos nem sempre preparados para receber propostas educativas, demandando também estudo dos contextos e especificidades de cada público e local.

É nítido o envolvimento afetivo dos propositores com cada um desses projetos. Eles investem, na maioria das vezes, de seu próprio bolso para comprar e produzir os materiais, pagam transporte para se deslocar até os locais e ainda se preocupam em oferecer devolutivas a seus colaboradores, imprimindo fanzines, cartões, chaveiros, a fim de retribuir pelas histórias

ouvidas, pelo tempo demandado, pela intimidade exposta.

Há um respeito pelas histórias ouvidas, nem tudo que se ouve é passível de narração em um artigo científico, por ética e cuidado com aquilo e aqueles que doam algo de si aos encontros.

Apresentamos aqui cinco artigos:

O artigo *Artificar e Passagens: relações entre tempo, memória e infância* pensa a educação a partir de encontros no cotidiano de uma escola e de um terminal de ônibus, focando, através de entrevistas e ações artísticas colaborativas, em memórias que articulam a infância vivida em uma escola e a infância relembrada em um terminal de ônibus.

No artigo *Cartografias Sensoriais: diálogos, experimentações e sentidos entre o corpo e a cidade no ensino de arte*, os autores propõem uma oficina que produz cartografias da cidade através de experiências sensoriais, conectando memória e presença em práticas educativas no espaço do museu.

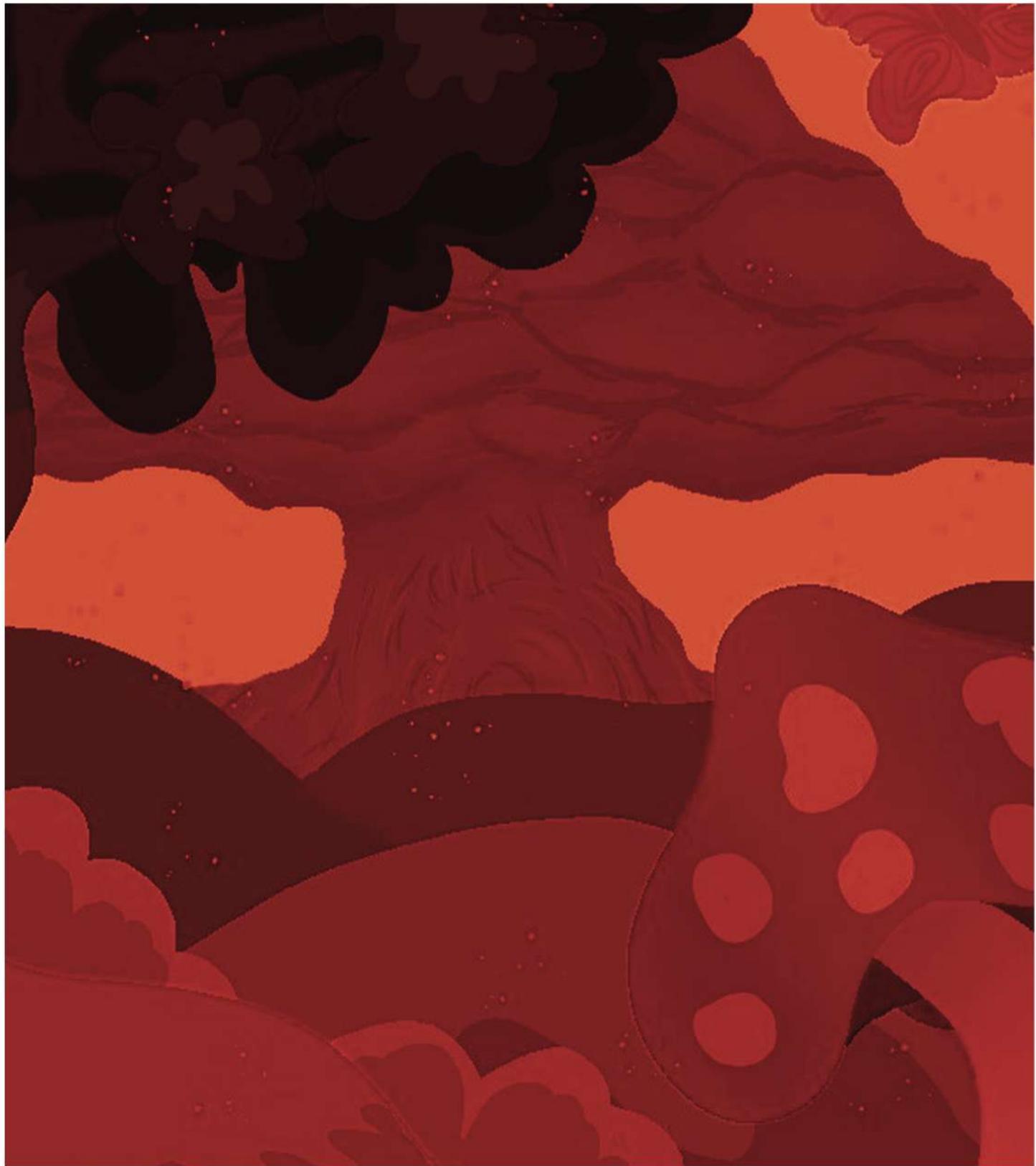
Em *Corpos em transe, corpos em trânsito*, os autores abordam o pertencimento aos locais, mesmo naqueles de passagem, explorando a criação de brechas de sociabilidade por meio de trocas e apropriação artística nos espaços de uma rodoviária e de um terminal de ônibus.

Em *Arte colaborativa: o público como contador de histórias e o artista idealizador/realizador*, os autores investigam as relações afetivas dos passageiros com uma praça no centro da cidade. Para isso, trocam café por histórias, bordam palavras ouvidas e distribuem chaveiros com folhas coletadas e bordadas no próprio local, discutindo sobre memórias e desejos das pessoas que passavam pela praça.

O artigo *Tempo de brincar: memórias da infância explora brincadeiras tradicionais infantis para promover a participação espontânea de crianças e adultos no território de um parque*. Através dessa prática, o grupo toma a brincadeira como uma estratégia para abordar memórias de brincadeiras que atravessam diferentes gerações e que têm em comum a interação, a coletividade e a movimentação do corpo no espaço público.

Para mim, como professora orientadora desses projetos, é um grande prazer acompanhar as reverberações desses deslocamentos urbanos nas páginas aqui publicadas. Convido você leitor e leitora, a também percorrer e desfrutar dessa cidade narrada por encontros e paradas.

Tamiris Vaz



“ARTIFICAR” E “PASSAGENS”: RELAÇÕES ENTRE TEMPO, MEMÓRIA E INFÂNCIA

Bruna Sylmara de Souza
Luan Pisqueda Luis
Uli Fonseca de Paula

PALAVRAS-CHAVE: Arte Colaborativa. Infância. Extervenção.

“ARTIFICAR” E “PASSAGENS”: RELAÇÕES ENTRE TEMPO, MEMÓRIA

**Bruna Sylmara de Souza
Luan Pisqueda Luis
Uli Fonseca de Paula**

Resumo

Este artigo tem como objetivo apresentar e comentar, a partir dos conceitos de arte colaborativa, relação tempo-memória-infância e “extervenção”, os projetos “Artificar” e “Passagens” realizados no Projeto Interdisciplinar III (PROINTER III). Eles foram desenvolvidos visando se contrapor ao sistema econômico vigente, que promove discursos e ações individualistas que interferem diretamente sobre o espaço urbano. Elaborados durante o componente curricular Projeto Interdisciplinar III no curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) em 2024, orientados pela Prof. Drª Tamiris Vaz, esses projetos propõem investigar na Escola de Ensino Básico da UFU (ESEBA) e no Terminal Santa Luzia, concepções discutidas em aula com relação à Arte Colaborativa. As experimentações, como partes essenciais nestes processos, possibilitaram a vivência de diferentes realidades contribuindo para a resolução de proposições de extervenções artísticas delimitadas por entrevistas semiestruturadas. A natureza efêmera das ações dificultou a percepção visível de seus impactos, mas favoreceu experiências significativas para as pessoas que participaram, proporcionando aos integrantes a ampliação de suas perspectivas a respeito da arte-educação e da heterotopia.

Palavras-chave: Arte Colaborativa. Infância. Extervenção.

Introdução

Nos últimos sessenta anos, o Brasil passou por um processo de crescimento dos perímetros urbanos, que estritamente ligado ao avanço do industrialismo, incentivou o êxodo rural (Krenak, 2022). Esse contexto, somado à ascensão dos ideais liberalistas, contribuiu para o reforço da meritocracia que incita a competição e o individualismo.

O contexto da arte não está distante disso. Apesar de estar em constante transformação, um aspecto quase inerente a esse espaço é o elitismo. Independente dos sistemas econômicos vigentes, somente uma parcela da população possui acesso à produção, ao consumo e à ascensão nesta profissão. Isso se tornou mais perceptível na Idade Média, principalmente com a criação das Academias Reais de Arte, como, por exemplo, a Academia Real de Pintura e Escultura da França, criada em 1648 (Geffe, 2013).

Antes disso, os artistas trabalhavam em ateliês próprios e o fato de precisarem fazer de tudo, lhes desencadearam o sentimento da autossuficiência (Geffe, 2013). É notório então, que o individualismo na arte emergiu antes dos ideais liberalistas e meritocráticos. Entretanto, o surgimento de um mercado de arte que legitimou o movimento de separação entre artesãos e artistas ampliou essa concepção a partir das necessidades mercadológicas.

Ao longo dos séculos isso foi se tornando cada vez mais eventual, todavia, a partir do final da década de 1950 e início de 1960 emergem as vanguardas artísticas brasileiras (Reis, 2006). Os/as artistas e críticos pertencentes a esse movimento - Hélio Oiticica, Lygia Clark, Mário Pedrosa, Rubens Grechman e outros/as – tiveram o intuito de quebrar com o elitismo e individualismo, aproximando a arte da sociedade e instigando críticas à inclinação autoritaria que o governo estava detendo e que posteriormente culminou na ditadura militar (1964-1985).

Em vista disso, no componente curricular “Projeto Interdisciplinar III”, foram estudadas e discutidas as concepções que influenciam a arte contemporânea brasileira. Com orientação da Professora Doutora Tamiris Vaz, foi proposto a obtenção de um olhar diferente à cidade, que como Renata Aspis (2021) pressupõe, não haja a existência de uma verdade, mas sim de perspectivas que não necessariamente se excluem.

A partir deste olhar, foram desenvolvidos vários projetos que se constataram como a prática de toda a teoria apresentada. Sendo assim, neste artigo serão compartilhadas as experiências dos grupos “Artificar” e “Passagens”. A intenção dessa partilha é apresentar os processos criativos e comentar as abordagens aplicadas, a fim de contribuir com o panorama da arte-educação brasileira.

“Artificar” partiu da premissa da construção de produções artísticas e experimentais coletivas com os estudantes do Ensino Fundamental I da Es-

cola de Ensino Básico da UFU – ESEBA (UFU) – tendo como principal consideração, suas vivências neste espaço. A partir disso, foram desenvolvidas duas propostas interativas, com o objetivo de potencializar as suas conexões com a natureza ao redor.

“Passagens” é um trabalho desenvolvido a partir das memórias de pessoas idosas e adultas sobre as suas infâncias. Ele foi baseado em entrevistas semiestruturadas, visando a compreensão de diferentes vivências, o que resultou em produções artísticas compiladas em um fanzine disponibilizada para os participantes da dinâmica e para os passageiros do Terminal Santa Luzia, na cidade de Uberlândia, Minas Gerais.

Esses trabalhos se conectam devido à exploração dos conceitos de tempo e memória atrelados à infância vivida e à infância relembrada. Sendo assim, esses assuntos permearão o decorrer deste artigo conforme a perspectiva de cada grupo.

Arte Colaborativa

A arte colaborativa se caracteriza pela participação de pessoas, até então consideradas público, na construção de propostas e produções artísticas. Um marco importante para a arte colaborativa no Brasil são as intervenções e performances realizadas nos anos sessenta, propostas por artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark, que visavam inter-relações com os habitantes das cidades (Aspis, 2021). Dois conceitos posteriores, presentes no campo da arte colaborativa, importantes para a compreensão deste artigo, são os conceitos de extervenção e heterotopia.

Renata Lima Apsis caracteriza extervenções, ou exter-invenções, como ações realizadas em espaços do fora, que buscam trazer aquilo que ainda não foi pensado. A autora diz que isso aproxima com sair dos significados por meio de encontros estéticos para criar novos sentidos. Já o termo heterotopia é usado por Michel Foucault para descrever espaços que apresentam múltiplas camadas de significação e de relações a outros lugares cuja complexidade não pode ser vista imediatamente.

Partindo para a arte educação, ela é uma vertente pedagógica e artística que se caracteriza pela busca do aprendizado a partir das diferentes formas de expressões e valorizam o conhecimento individual e coletivo das pessoas, abrangendo uma variedade de saberes e práticas culturais (SESC, 2025). A relação entre a arte colaborativa e a arte educação se dá pelo fato de ambas realizarem um movimento que vai contra os ideais individualistas defendidos pelo neoliberalismo.

Artificar

O projeto, realizado na disciplina Projeto Interdisciplinar III (PROINTER III), originou-se do desejo dos discentes participantes em ter um primeiro contato com o ambiente escolar e compreender como ele, sendo parte da cidade, contribui para a construção da arte colaborativa nos anos iniciais da aprendizagem. A princípio, o ponto investigativo era entender como a tecnologia afetava o desenvolvimento criativo dos/as alunos/as do ensino fundamental um e, diante disso, planejar uma atividade com o intuito de exercitar a mente criativa, como resposta a alienação ocasionada pelo excesso de telas.

A partir desse ideário foram planejadas quatro visitas necessárias que consistiram, de forma geral, em: observação do espaço, entrevistas semiestruturadas e atividades em sala de aula e fora dela. Durante a primeira visita foi discutido com a professora de Artes Visuais, Mariza Barbosa, como a escola lidava com a tecnologia na infância, além disso, foram realizadas observações a partir do conhecimento do espaço da ESEBA-UFU. Neste primeiro contato foi perceptível por meio de alguns cartazes (Figuras 1 e 2), que a relação infância-tecnologia era uma questão já muito abordada, portanto, surgiram dúvidas no grupo sobre o que poderia ser construído com os/as estudantes.



Figura 1. Cartazes #Desconecta. Fonte: Arquivo Pessoa de Bruna e Luan.



Figura 2. Cartazes 2 - #Desconecta. Arquivo pessoal de Bruna e Luan.

Tendo isso em consideração, foram produzidas perguntas-base para ser possível descobrir o caminho conjunto a ser seguido, conforme as vivências e experiências das crianças (Figura 3). Este processo foi realizado durante a aula, na segunda visita, na qual a professora propôs a continuação de atividades paralelas, enquanto eram entrevistadas uma criança por vez. Com base nas suas contribuições, o assunto em comum encontrado foi o Bosque¹, considerado favorito entre os/as estudantes e utilizado como elemento crucial para o rearranjo das atividades do projeto.

1

Espaço arborizado entre o Campus Educação Física e a ESEBA, ambos integrantes da UFU.

Para o público-alvo (crianças do 4º ano):

1. A escola passa qual sensação para você?
2. O que você entende ao ouvir a palavra "arte"?
3. Quais são as suas atividades favoritas no tempo livre?
4. Você gosta da sala de artes visuais?
5. O que sentem quando um trabalho de vocês é exposto nos corredores?
6. Qual é o seu local favorito da escola?
7. Você assiste muita televisão, vídeos e ou desenhos? Em quais dispositivos?
8. O que você mais gosta de assistir, jogar?
9. O que você gosta de produzir na arte: desenho, pintura, desenho digital?
10. Qual sua aula preferida?

Figura 3 Entrevista Semiestruturada. Arquivo pessoal de Bruna e Luan.

Apesar da mudança da temática infância-tecnologia, o interesse na iniciativa de exercitar a criatividade das crianças se manteve. Durante o intervalo entre a segunda e terceira visita, o grupo analisou as respostas da entrevista relacionadas ao local favorito da escola, suporte e linguagem artística preferidos, buscando implementar tais elementos na nova proposta. Simultaneamente foi encaminhado aos responsáveis dos/as alunos/as um termo de autorização de uso de imagem e som, para poderem ser feitos registros visuais do projeto.

Os propositores, para realizar uma ação com desenhos sobre papel pelo bosque, optaram pelo uso de um neologismo² de derivação, o "Artificar", que combina o substantivo "arte" com o sufixo "-ficar" utilizado para expressar o ato de fazer uma interferência artística em algo ou algum lugar, sendo essa coletiva ou individual. Embora esse termo se encontre em algumas pesquisas de língua espanhola, não está empregado no mesmo contexto. Da mesma maneira, não surgiu como referência à artificação, um campo da sociologia da arte que lida com a transformação da não arte em arte (Shapiro, 2007), ainda que compartilhem alguns pontos em comum.

Para convidar os/as alunos/as a participarem da proposta, foi produzido um cartaz com a frase "Vamos 'Artificar' o Bosque?", onde o lugar da atividade estava representado por desenhos e colagens. Na terceira visita, o cartaz foi colocado na parede ao lado da porta da sala e foi solicitado aos/as alunos/as que fizessem um desenho em cima dele como forma de intervenção e convite à proposta, resultando em um desenho coletivo (Figuras 4 e 5). Ao final dessa visita foi perceptível a repetição de desenhos, o que motivou os/as participantes do projeto a elaborarem perguntas para o último encontro, de forma que considerasse o ambiente da atividade e

² Emprego de palavras novas ou novas acepções (Dicionário Priberam).

que estimulasse a criatividade das crianças.



Figura 4. “Vamos ‘Artificar’ o Bosque?”. Fonte: Arquivo pessoa de Bruna e Luan.



Figura 5. Intervenção dos(as) estudantes no cartaz. Fonte: Arquivo pessoa de Bruna e Luan.

Na quarta e última visita foi realizada a proposta de extervenção no espaço do Bosque. Os/as estudantes foram até o local, onde estavam espalhadas pelas árvores pranchetas com folhas brancas e lápis de cor. No topo de cada papel havia uma pergunta que instigava-os/as a imaginarem uma situação relacionada ao ambiente em que estavam e a desenhá-la. O objetivo era que eles/as observassem o ambiente com mais atenção e criassem cenários e histórias a partir disso (Figuras 6 e 7). Quando a aula estava próxima do fim, as pranchetas foram colocadas ao redor de uma árvore e os/as estudantes foram convidados/as a falarem sobre suas produções. Em seguida, ao retornar para sala, foram entregues adesivos com um desenho do bosque, feito por um dos integrantes do grupo (Figura 8), como forma de levar a memória da atividade para dentro da sala de aula.



Figura 6. Extervenção. Fonte: Arquivo pessoa de Bruna e Luan.



Figura 7. Convite a fala – Extervenção. Fonte: Arquivo pessoal de Bruna e Luan.

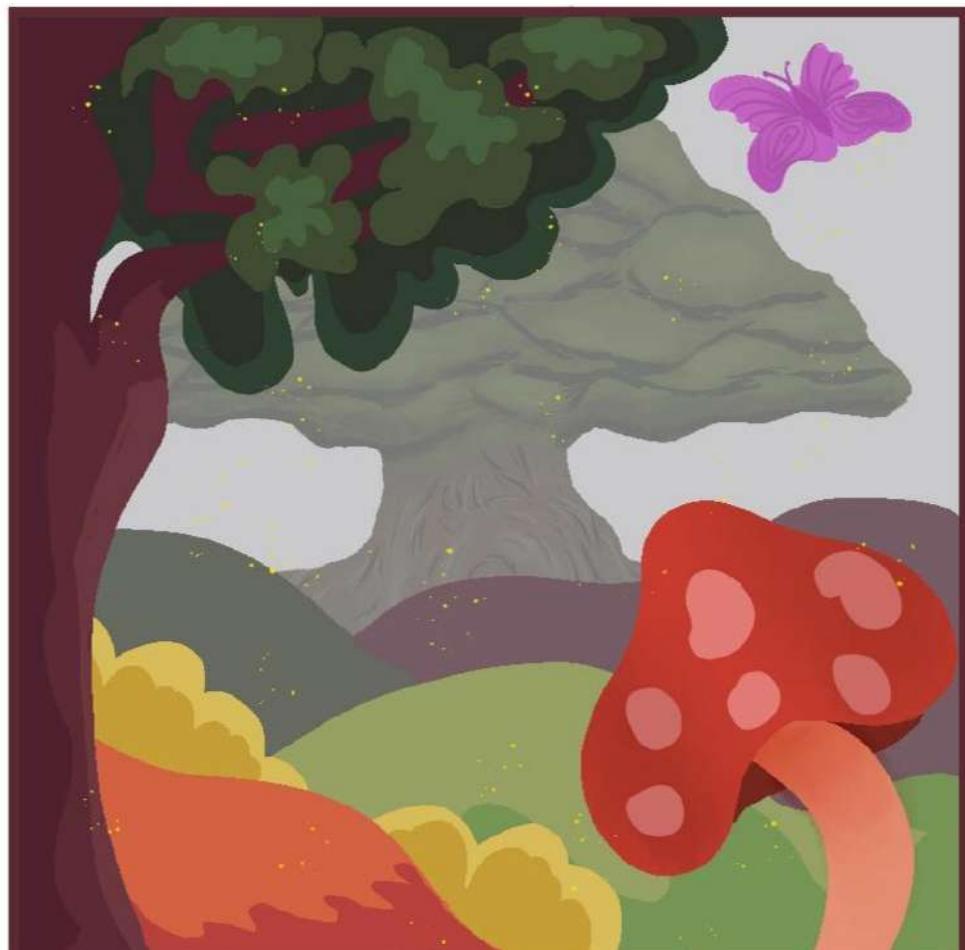


Figura 8. Adesivo. Fonte: Arquivo pessoal de Bruna e Luan.

Essa experiência possibilitou aos discentes do grupo a reflexão acerca das práticas pedagógicas que foram necessárias para a realização da proposta, como, por exemplo, pensar qual atividade desenvolver, qual conteúdo abordar, como fazer relações com as vivências dos/as estudantes e estar atento/a a adequação ao prazo estabelecido. Esse projeto foi muito gratificante e promoveu compreensões práticas de um ensino em arte com ên-

fase nas experiências dos/as estudantes, em como a relação escola-cidade-de-arte é desempenhada neste contexto e a aproximação entre o lúdico e o real.

Passagens

O projeto “Passagens” iniciou-se a partir da disciplina PROINTER III no ano de 2024 com a intenção de propor colaborações artísticas no contexto cotidiano dos passageiros do Terminal Santa Luzia em Uberlândia, Minas Gerais. Esse local foi escolhido por representar um lugar marcado majoritariamente pela presença de trabalhadores e estudantes que esperam por condução, vendedores ambulantes e funcionários do terminal que permanecem no local por um longo período.

O grupo se interessou pelas vivências de quem aceitou participar das proposições, principalmente com relação a sua infância. Foram realizadas entrevistas semiestruturadas sobre as memórias dos participantes, em sua maioria idosos, com relação a como foi esse período de sua vida, emoções que se lembravam sentir, brincadeiras que gostavam, etc. A intenção do projeto foi conhecer melhor um pouco da história dessas pessoas e propor um exercício de memória e de resgate do lúdico e do infantil na vida desses/as sujeitos/as.

A partir dos depoimentos coletados, o grupo fez ilustrações das experiências relatadas e combinaram de devolvê-los aos respectivos donos da história por trás dos desenhos. Essa devolução resultou em momentos emotivos para ambas as partes, já que os próprios relatos por vezes foram emocionantes. Depois disso, elas foram digitalizadas e transformadas em um fanzine, que foi impressa em algumas cópias, para serem distribuídas em um canto de leitura que há no terminal, onde podem ser pegos e deixados livros, revistas e, nesse caso, revistas de bolso. A criação desse fanzine buscou servir como um marco da passagem dessas pessoas por esse lugar e até mesmo reforçar a identidade coletiva nele. Afinal, esse local de passagens só existe graças a seus passageiros que muitas vezes não possuem o devido enfoque.

Todo esse processo dividiu-se em quatro encontros que foram previamente planejados. A primeira visita no terminal foi reservada para conhecer o espaço e a movimentação das pessoas nele. Foram observados os horários de maior fluxo de pessoas e realizado um mapa do lugar para maior compreensão. Nesse dia, foram estruturadas as perguntas a serem realizadas nas entrevistas e foi notório que os discursos presumidos, pelo grupo, para esse ambiente, realmente estavam presentes. Estes discursos eram relacionados ao cansaço físico e psicológico devido a uma rotina de trabalho exaustiva e às preocupações geradas pelas responsabilidades e as adversidades da vida adulta. Nesse dia, também foi descoberto a presença do

canto de leitura que o terminal possui, que possibilitou o surgimento da ideia do fanzine.



Figura 9. Integrantes do “Passagens” na primeira visita ao Terminal Santa Luzia. Fonte: Arquivo pessoal de Uli

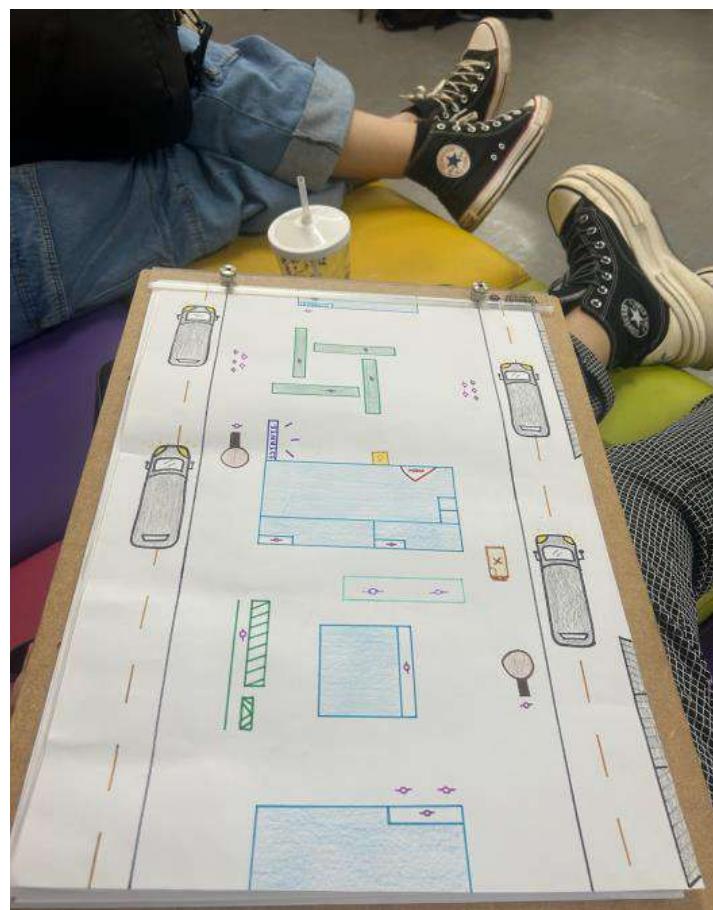


Figura 10. Mapa do Terminal Santa Luzia feito pelo grupo “Passagens”. Fonte: Arquivo pessoal de Uli.

Já no segundo encontro iniciaram-se as buscas por participantes e as entrevistas. Foi possível notar que as pessoas tinham certa desconfiança no início, mas com o tempo se interessaram e quiseram participar. A professora Tamiris Vaz, que orientou o projeto, também foi entrevistada.



Figura 11. Entrevista com a Prof.^a Dr.^a Tamiris Vaz. Fonte: Arquivo pessoal de Uli.

No terceiro encontro foram realizadas algumas entrevistas, mas os processos de criação dos desenhos já haviam começado nas visitas anteriores. Durante a idealização das ilustrações, o grupo optou por escolhas estéticas que remetessem à temática da infância, mesmo que cada integrante do grupo tivesse seu próprio estilo. Havia desenhos com diversas cores, em preto e branco, digitais e físicos que foram digitalizados. Também foi trabalhada a estética da revista e optou-se por utilizar os ônibus coletivos do terminal como referência.



Figura 12. Processo de Criação da Fanzine. Fonte: Arquivo pessoal de Uli.



Figura 13. Resultado Final Fanzine – Lado de Fora. Fonte: Arquivo pessoal de Uli.



Figura 14. Resultado Final Fanzine – Lado de Dentro. Fonte: Arquivo pessoal de Uli.

No quarto e último encontro, os desenhos foram devolvidos aos participantes e os fanzines deixadas no canto de leitura para quem se interessasse em visualizar.



Figura 15. Fanzines distribuídas no canto de leitura do Terminal Santa Luzia. Fonte: Arquivo pessoal de Uli.

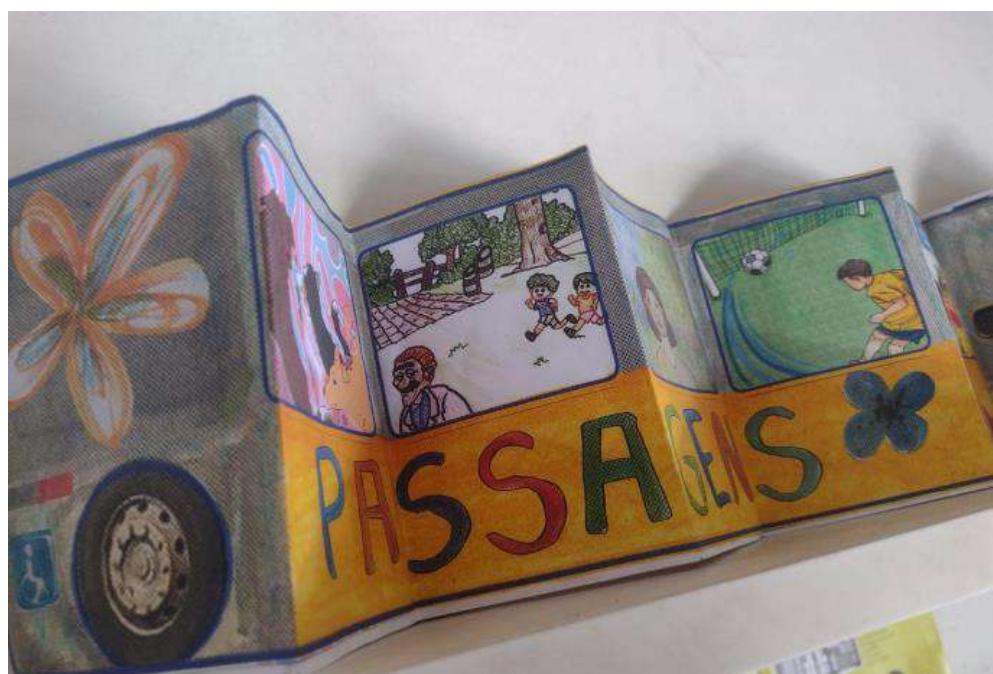


Figura 16. Fanzines distribuídas no canto de leitura do Terminal Santa Luzia. Fonte: Arquivo pessoal de Uli.

Na execução desse projeto, o grupo abordou aspectos da memória e do tempo a partir das infâncias relembradas. A memória foi importante, pois foi baseado nela que o trabalho pode se desenvolver e o tempo esteve presente relacionando-se à memória, já que sua passagem tem grande influência na maneira como elas são formadas e lembradas. Além disso, o tempo esteve presente como aspecto fundamental para o planejamento e realização de projetos e produções artísticas. Foi possível observar que a infância foi um período marcante para a maioria, senão de todos, dos entrevistados, já que, mesmo após décadas da vivência dessa fase da vida, a maioria possuía fortes lembranças dessa época.

Ao fim do trabalho, com a proposta de extervenção a partir dos fanzines deixadas no local que contavam histórias relacionadas aos frequentadores dele, pôde-se criar uma situação de heterotopia graças à ressignificação do espaço, para ambos os/as participantes da proposta. Também foi uma experiência significativa para a vivência dos integrantes do “Passagens” como arte-educadores e propositores de colaborações artísticas.

Tempo, Memória e Infância

São muitas as áreas que procuram definir o tempo, seja para compreender aspectos exatos de sua origem ou outros âmbitos, entretanto, isso ocasiona o engessamento desse conceito e de suas multiplicidades. De acordo com Luis Bru (1989) “A matéria viva é caracterizada por seu caminho inexorável de nascer, reproduzir e finalmente morrer” (p. 31-38, tradução nossa), e o conceito de tempo acompanha essa proposição, visto que ele é e está suscetível às transformações. Assim sendo, a reflexão aqui proposta não se trata de buscar aquilo que se configura como inalcançável, mas sim observar visões introspectivas das experiências ocorridas no passado - e no presente - visando compreender suas heterogeneidades e ensinamentos. Ailton Krenak discorre em seu livro “Futuro Ancestral” sobre essa prerrogativa, mas com foco no tempo ancestral:

Eu achei tão bonito que aqueles meninos ansiassem por alguma coisa que os seus antepassados haviam ensinando, e tão belo quanto que a valorizassem no instante presente. Esses meninos que vejo em minha memória não estão correndo atrás de uma ideia prospectiva do tempo nem de algo que está em algum outro canto, mas do que vai acontecer exatamente aqui, neste lugar ancestral que é seu território, dentro dos rios (Krenak, 2022, p. 2).

Lembrar de algo é recobrar a memória daquilo que já aconteceu. No trecho acima o autor reflete uma ação no qual os saberes ancestrais estavam sendo articulados e valorizados e aos quais, segundo Moreyra (2023), são configurados como memória histórica e coletiva. Observando isso, é imprescindível dizer que as vivências colaboram veementemente para a constituição dos valores de cada ser humano e podem ser acessadas pelas lembranças dessas experiências, e a memória individual compartilha dessas mesmas premissas.

Com isso, o tempo experienciado por cada pessoa é distinto, distinto até mesmo para ela própria em outra fase da vida. O que permite a estagnação momentânea de algum evento que já tenha acontecido é a memória,

ela é capaz de armazenar diversas situações e por isso, pode ser compreendida como correlata do tempo. Assim como a vida, ela é sujeita a efemeridade, o que pode causar uma confusão entre o que realmente aconteceu e o que foi imaginado, e uma época em que isso pode ser perceptível é a infância.

A infância é delimitada por diversas primeiras impressões sobre o mundo, o primeiro cheiro, o primeiro banho de chuva, o primeiro pôr-do-sol, entre outros. Todas essas novas experiências são impactantes e algumas adquirem um nível de importância ainda maior ao serem armazenadas. Ao longo dos anos, as memórias mais antigas podem sofrer alterações imaginárias que podem dificultar o acesso ao evento real. Sendo assim, é possível estabelecer e compreender que o tempo, a memória e a infância estão interligadas de forma cíclica.

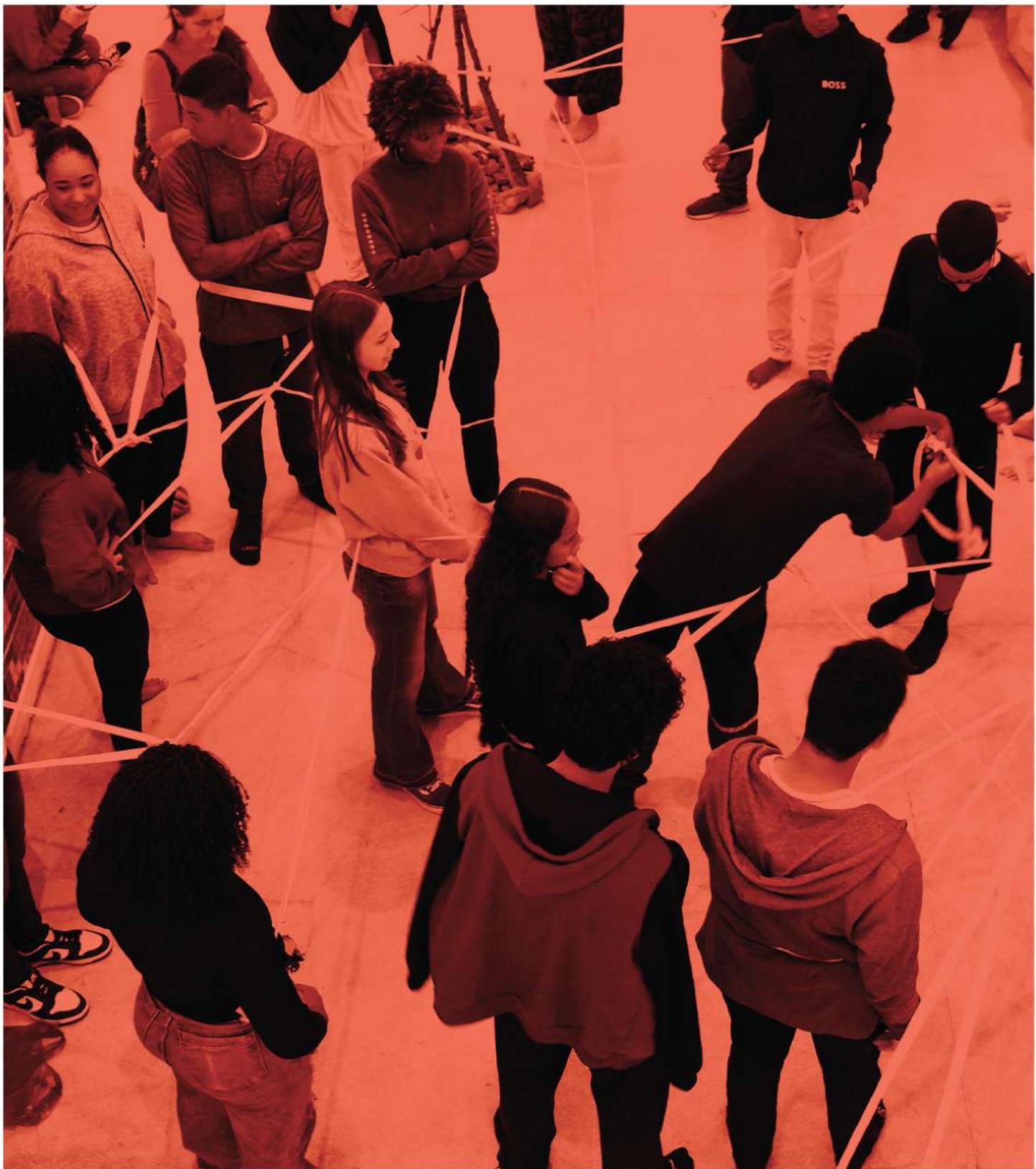
A relação entre esses três conceitos possibilitou a aproximação desses dois projetos e, portanto, um olhar mais profundo dos/as membros/as para essas experiências. Ambos os trabalhos foram realizados no mesmo período em 2024, mas também tiveram relações distintas com o tempo, tanto no planejamento de atividades quanto na construção das conexões interpessoais. O “Artificar” teve seu caminho trilhado com base na criação de memórias afetivas, no presente, e o incentivo à criatividade com o intuito de encorajar a vivência da infância. O “Passagens” teve o interesse na abordagem das infâncias lembradas, do passado, pelo resgate da memória em meio a correria da vida adulta e a materialização delas por meio de ilustrações no presente, promovendo reflexões e emoções únicas.

Considerações Finais

Os projetos aqui analisados tiveram resultados muito satisfatórios, do ponto de vista dos propositores de cada um, e cumpriram com o objetivo exposto na disciplina de PROINTER III. Mas para além, eles se eternizaram como primeiras experiências efetivas de troca de saberes e conexões. Apesar de terem sido realizados no mesmo período e turma, as relações empreendidas só foram percebidas neste semestre e, portanto, a revisita a estes projetos se configuraram como o acesso às memórias antigas e teve como objetivo o ato de relembrar e de construir uma produção artística-científica a partir delas. Assim sendo, o tempo e a memória estiveram presentes desde o início da construção dessa vinculação, assim como se fizeram presentes neste processo de análise, com a adição da infância no tempo e na memória. Ainda, é importante frisar que as conexões entre o “Artificar” e “Passagens” não retiram a relevância de cada um, apenas os aproximam. Dessa forma, é relevante dizer que foi muito gratificante, para os integrantes desse artigo, retomar desses projetos e perceber sentidos que antes não haviam sido pensados.

Referências

- Aspis, Renata Lima. **Fazer filosofia com o corpo na rua: experimentações em pesquisa.** Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021
- Brú, Luis. Materia viva y materia inerte. **Cuenta y Razón del Pensamiento Actual**, n. 50, p. 31-38, 1989.
- Dicionário Priberam.** 2025. Disponível em: https://dicionario.priberam.org/neologismo#google_vignette. Acesso em: 03 mar. 2025.
- Foucault, Michel, 1926-1984, **O corpo utópico: As heterotopias** / Michel Foucault; posfácio de Daniel Defert; [tradução Salma Tannus Muchail]. São Paulo: n-1 Edições, 2013.
- Geffe, Xavier et al. **Arte e Mercado.** São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2013. 366 p. Tradução de: Ana Goldberger. Disponível em: <https://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2014/05/ARTE-E-MERCADO-ITAU.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2025.
- [=~0 ´ pljKrenak, Ailton. **Futuro ancestral.** 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. Disponível em: <https://cdl-static.s3-sa-east-1.amazonaws.com/trechos/9786559211548.pdf>. Acesso em: 02 abr. 2025
- Moreyra, Tiago Elias. **Ars in Memoriae: memória, memórias, esquecimento e lembranças de infância no desenho.** 2023. Monografia (Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/37421>. Acesso em: 12 mar. 2025.
- Reis, Paulo Roberto de Oliveira. **Arte de Vanguarda no Brasil.** Online: Companhia das Letras, 2006. 85 p.
- SESC (Brasil) (comp.). **Arte Educação.** Disponível em: <<https://www.sesc.com.br/atuacoes/cultura/arte-educacao/#:~:text=A%20arte%20educa%C3%A7%C3%A3o%20busca%20o,de%20saberes%20e%20pr%C3%A1ticas%20culturais>>. Acesso em: 23 mar. 2025.
- Shapiro, Roberta. Que é artificação?. **Sociedade e estado**, v. 22, p. 135-151, 2007.



CARTOGRAFIAS SENSORIAIS: DIÁLOGOS, EXPERIMENTAÇÕES E SENTI- DOS ENTRE O CORPO E A CIDADE NO ENSINO DE ARTE

PALAVRAS-CHAVE: Artes Visuais. Cidade. Corpo.

Allan Rosário Martins
Ana Luísa Melgaço Guimarães

CARTOGRAFIAS SENSORIAIS: DIÁLOGOS, EXPERIMENTAÇÕES E SENTIDOS ENTRE O CORPO E A CIDADE NO ENSINO DE ARTE

Allan Rosário Martins
Ana Luísa Melgaço Guimarães

Resumo

O presente artigo tem como objetivo apresentar as experiências vividas durante o desenvolvimento da oficina intitulada “CARTOGRAFIAS SENSORIAIS: o corpo como mapa vivo”, no curso de graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), no componente curricular Estágio Supervisionado IV. Na oficina, foram explorados espaços urbanos a partir da percepção sensorial dos/as participantes, propondo atividades que contemplem os cinco sentidos (visão, olfato, paladar, audição e tato), para criar um mapa que exponha suas experiências, emoções e memórias associadas a diferentes lugares. Nesse sentido, o artigo aborda sobre o tema e os diálogos com trabalhos e textos de outros/as artistas e autores/as tais como Lygia Clark e Francesco Careri, que alimentaram a construção da oficina, além de expor imagens e relatos das práticas realizadas com os/as participantes.

Palavras-chave: Artes Visuais. Cidade. Corpo.

Proposta e Deslocamentos Iniciais

Nos currículos de licenciatura do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), os quatro Estágios Supervisionados compõem um conjunto de matérias voltadas para imersão em processos do contexto educativo e extensivo. Nesse sentido, o componente curricular Estágio Supervisionado IV, se constitui como uma fase conclusiva, onde são consideradas as experiências vivenciadas durante todo o curso para pensar sobre práticas educativas para além do ambiente da educação formal, da sala de aula. Assim, neste segundo semestre de 2024, experienciamos esse processo com orientação da professora Tamiris Vaz, que propôs reflexões a partir de textos, discussões sobre o papel do educador em artes visuais e a construção de um projeto de oficina.

Fomos introduzidos a diversas referências bibliográficas, entre elas o artigo “A Educação e a Maquinaria Escolar: produção de subjetividades, biopolítica e fugas”, publicado na Revista de Estudos Universitários (REU), onde Ana Maria Hoepers Preve e Guilherme Carlos Corrêa abordam a educação no Brasil com base na perspectiva foucaultiana de biopolítica, discutindo como a escola age como uma instituição disciplinar que molda subjetividades e regula a população. Os autores questionam a suposta positividade das práticas educacionais e apontam que, historicamente, a educação formal tem funcionado para imobilizar corpos e mentes, promovendo a conformidade em vez do pensamento crítico.

Como alternativa, o artigo propõe a prática das oficinas, que valorizam a autonomia e a exploração de interesses individuais em vez da mera reprodução de conteúdos curriculares. As oficinas são apresentadas como uma estratégia para desafiar as limitações da escolarização tradicional, favorecendo a criação de espaços educativos mais abertos e flexíveis que promovem a invenção e o questionamento. Sobre a prática de oficinas, a educadora Maria Oly Pey sugere:

[...] olhar por onde não se viu, trazer à luz pontos de vista considerados insignificantes, indesejáveis, tortos, pequenos, mesquinhos, perguntar aquilo para o qual não se tem resposta nem provisória, especular como as coisas chegam a ser como são e por quê (Pey, 2000, p. 72).

Partindo desse pensamento e de nossas próprias pesquisas e atravessamentos pessoais, escolhemos pensar em proposições para a oficina que estabelecem um diálogo entre o corpo e a cidade, considerando os acionamentos que um pode proporcionar ao outro. Para isso, escolhemos explorar espaços urbanos a partir da percepção sensorial dos/as participantes, propondo atividades que contemplem os cinco sentidos (visão, olfato, paladar, audição e tato), para criar um mapa que exponha suas experiências.

cias, emoções e memórias associadas a diferentes lugares.

A oficina foi realizada no Museu Universitário de Arte (MUnA), órgão complementar do Instituto de Artes da UFU, em conjunto com as praças Coronel Carneiro e Clarimundo Carneiro, que se localizam no entorno do museu, em quatro dias do mês de outubro de 2024. Nossa grupo foi composto também por Isabela Filgueira e José Arthur Denezine, colegas de sala que contribuíram para o desenvolvimento da proposta da oficina.

Tramas e Diálogos

Começamos a estruturar a oficina a partir de trabalhos de outros/as artistas que dialogam com a nossa ideia inicial. Entre eles, destacam-se as ações do coletivo de artistas “Poro” e as proposições de Francesco Careri e Lygia Clark.

Formado pela dupla de artistas mineiros Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada!, o coletivo Poro busca apontar sutilezas, criar imagens poéticas e trazer à tona aspectos da cidade que se tornam invisíveis. No livro “Intervalo, respiro, pequenos deslocamentos - ações poéticas do Poro” que documenta a produção artística do coletivo entre 2002 e 2010, incluindo intervenções e ações urbanas, os autores discutem a relação entre arte, cidade, memória e política, reconhecendo o espaço público com um lugar para comunicação, circulação e trocas simbólicas, através da articulação de proposições artísticas. No livro eles apresentam:

Queremos gerar espaços de encantamento, suspensão e desvio. Fazer com que o util, o efêmero, apareça em gotas na cidade acelerada, que é cada vez mais levada a uma verticalização árida, ao concreto e ao asfalto, em suas pistas duplicadas e sem árvores. (Coletivo Poro, 2011, p. 9)

No trabalho “Perca Tempo” (Figura 1), de 2010, os/as artistas distribuíram faixas e panfletos na cidade com frases como “10 maneiras incríveis de perder tempo”. Em uma alusão às campanhas publicitárias, nesta ação o grupo além de trazer um debate sobre o próprio conceito de tempo, propõe também uma reflexão sobre a maneira como o ocupamos e vivenciamos a cidade no cotidiano.



Figura 1. Coletivo Poro. *Perca tempo*, 2010, Centro e Pampulha - Belo Horizonte (MG). Fonte: Coletivo Poro. Disponível em: <[Disponível em: https://poro.redezero.org/intervencao/perca-tempo/](https://poro.redezero.org/intervencao/perca-tempo/)>. Acesso em 17 de outubro de 2024.

Em diálogo com as proposições do grupo, apresentamos também as reflexões de Francesco Careri, artista, arquiteto e acadêmico italiano conhecido por seu trabalho interdisciplinar que une arte, urbanismo e ativismo social. Em seu livro “*Walkscapes: O Caminhar como Prática Estética*”, de 2002, explora a deriva na cidade como uma forma de expressão artística e uma prática que transcende sua função utilitária, contribuindo para a configuração das paisagens urbanas e culturais. Ele propõe que o ato de caminhar pode ser entendido como uma ferramenta que possibilita um olhar mais atento para as sutilezas dos espaços urbanos, revelando novas camadas de sentidos e significados para esses lugares, à medida que também propõem outras maneiras de compreender interno e externo, dentro e fora. No texto ele aponta:

O caminhar, mesmo não sendo a construção física de um espaço, implica uma transformação do lugar e dos seus significados. A presença física do homem num espaço não mapeado - e o variar das percepções que dali ele recebe ao atravessá-lo é uma forma de transformação da paisagem que, embora não deixe sinais tangíveis, modifica culturalmente o significado do espaço e, consequentemente, o espaço em si, transformando-o em lugar (Caseri, 2013, p. 51).

Ainda no livro, Careri apresenta na introdução uma atividade composta por uma série de palavras, divididas em três colunas que, ao serem entre-

laçadas, podendo ser na ordem ou não em que são apresentadas, formam frases que funcionam como acionamentos para diferentes ações neste exercício da deriva (Figura 2).

atravessar	um território	caminhar
abrir	um sendeiro	
reconhecer	um lugar	
descobrir	vocações	
atribuir	valores estéticos	
compreender	valores simbólicos	
inventar	uma geografia	orientar-se
conceder	os topônimos	
descer	um barranco	
subir	uma montanha	
traçar	uma forma	
desenhar	um ponto	
pisotear	uma linha	perder-se
habitar	um círculo	
visitar	uma pedra	
relatar	uma cidade	
percorrer	um mapa	
perceber	os sons	
guiar	os odores	errar
observar	os espinhos	
escutar	os buracos	
celebrar	os perigos	
navegar	um deserto	
cheirar	uma floresta	
adentrar	um continente	imersão-se
encontrar	um arquipélago	
hospedar	uma aventura	
medir	um entulhamento	
captar	alhures	
povoar	sensações	
construir	relações	vagar
achar	objetos	
pegar	frases	
não pegar	corpos	
perseguir	pessoas	
assediar	animais	
entrar	num buraco	penetrar
interagir	um engradado	
escalar	um muro	
pesquisar	um recinto	
seguir	um instinto	
deixar	um trilho	
não deixar	rastos	ir adiante

Figura 2 - Francesco Careri, Digitalização da página do livro *Walkscapes: O Caminhar como Prática Estética*, 2002. Fonte: Patricia Osses.

Para pensar sobre as possibilidades sensoriais do corpo, utilizamos como principal referência as ações da artista mineira Lygia Clark, que produz uma série de obras onde propõe a interação entre o corpo e a arte, rompendo a barreira entre o objeto artístico e o/a espectador/a. A artista acre-

ditava que a arte deveria ser uma experiência viva, onde o corpo e os sentidos são estimulados ativamente, transformando o observador em um co-criador. Nesse sentido, ao contrário de obras tradicionais contempladas à distância, suas produções convidam o público a tocá-las, manipulá-las e, assim, completá-las através de suas próprias experiências sensoriais.

Em seu trabalho “Estruturas Vivas” (Figura 3), de 1966, Clark propõe uma interação com elásticos de borracha, onde os/as espectadores/as são convidados a produzir coletivamente uma estrutura encadeada e efêmera. Explorando os sentidos e as experiências dos/as participantes, que se conectam uns aos outros, a artista produz inúmeras possibilidades de construção da obra e novas maneiras de se relacionar e estabelecer afetos com outros corpos.



Figura 3 - Lygia Clark, *Estruturas Vivas*, 1966. Fonte: Acervo Lygia Clark. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/229/estruturas-vivas>. Acesso em 17 de outubro de 2024.

O Corpo Como Mapa Vivo

Considerando estes referenciais, iniciamos o desenvolvimento do projeto da oficina. Começamos com a escolha do local e, logo no início, pensamos que seria interessante propor a oficina no Museu Universitário de Arte (MUnA) por dois motivos. Primeiro, pela importância de se ocupar um espaço vinculado à universidade com ações artísticas e educativas que convidam a comunidade externa à reflexão e socialização no espaço do

museu. Segundo, em função da sua localização, que se encontra no bairro Fundinho, próximo a diversas praças e escolas da rede municipal, o que facilitaria o deslocamento de alunos/as para o museu e a saída para as atividades nos espaços externos.

Desse modo estruturamos nossa proposta. Em um contexto onde o ritmo acelerado da vida nas cidades frequentemente nos desconecta da percepção plena dos espaços e dos corpos. Nossa intenção é promover uma reconexão com o ambiente urbano, oferecendo uma oportunidade para repensar a cidade de maneira integral. Ao estimular os/as participantes a explorar o espaço público por meio de exercícios sensoriais, propomos na oficina uma imersão no cotidiano, fomentando um senso de pertencimento e apropriação desses lugares. Esse processo de sensibilização desperta novas possibilidades na relação com a cidade, criando camadas de significados e sentidos. E assim, nasce o título: “CARTOGRAFIAS SENSORIAIS: o corpo como mapa vivo”.

Então, a oficina foi dividida em dois dias. No primeiro dia, organizamos quatro atividades que trabalham o corpo como ferramenta, estimulando à percepção sensorial a partir dos cinco sentidos (visão, olfato, paladar, audição e tato), para desenvolver a capacidade dos/as participantes de explorarem o espaço urbano de uma maneira mais profunda. No segundo dia, voltado para a exploração do ambiente externo, os/as participantes são convidados a irem para as praças no entorno do museu captando elementos sensoriais, que vão dar origem a um mapa que conecte todas as experiências, produzindo novas possibilidades de experienciar esses lugares.

A oficina foi ministrada duas vezes, para dois grupos diferentes. Na primeira vez foi ofertada ao público aberto, com seis participantes de idades que variam de 12 a 42 anos, e na segunda vez com um grupo de 25 alunos do ensino médio da Escola Estadual de Uberlândia - Museu, com idades que variam de 15 a 17 anos.

No primeiro dia, que aconteceu na galeria do MUnA, a proposição inicial foi uma meditação guiada, prática que tem como referência o trabalho de Daniella de Aguiar, professora do curso de Dança da UFU. Nela, os/as participantes foram conduzidos por meio de comandos para o relaxamento corporal, controle de respiração, atenção às partes do corpo e visualização de objetos, para consciência corporal. Alguns exemplos desses comandos são: “na sua próxima inspiração, contraia todos os músculos do corpo, aperte e mantenha”, “quando um objeto for chamado, visualize-o aparecendo dentro das suas pálpebras e permita experimentar qualquer emoção, negativa ou positiva”, entre outros. A meditação foi acompanhada de aromas de incenso e melodias calmas que auxiliaram também na imersão da atividade. O exercício durou cerca de 20 minutos (Figuras 4 e 5).



Figura 4. Atividade de meditação guiada, Grupo 1: público livre, Galeria do MUnA, 2024. Fonte: Elaborado pelas/os autoras/es. Figura 5. Atividade de meditação guiada, Grupo 2: Escola Estadual de Uberlândia - Museu, Galeria do MUnA, 2024. Fonte: Elaborado pelas/os autoras/es.

Em sequência, propomos uma atividade de caminhada vendada para percepção do som no espaço. Os/as participantes foram organizados em duplas, onde um deles ficava vendado e o outro auxiliava na caminhada. Organizamos três melodias diferentes, com barulhos de três instrumentos musicais (triângulo, arpa e mamba). Cada dupla recebeu um número respectivo a um som, com o desafio de tentar identificar e seguir a sua melodia, que tocava simultaneamente as outras. As duplas se intercalaram para que ambas as pessoas tivessem a experiência de caminhar com a venda.

O exercício estimulou os/as participantes a reconhecerem o ambiente de uma maneira diferente, sem o auxílio da visão como principal orientadora do corpo, propondo uma nova conexão com o espaço. A ativação da percepção auditiva foi fundamental para as atividades do segundo dia no ambiente externo, onde os sons muitas vezes passam despercebidos em meio ao fluxo contínuo e acelerado do cotidiano. A colaboração em dupla propõe a construção de uma relação com o outro, estabelecendo um lugar de confiança e atenção, que foram importantes para a próxima atividade. O exercício durou cerca de 20 minutos (Figuras 6 e 7).



Figura 6. Atividade de caminhada vendada, Grupo 1: público livre, Galeria do MUnA, 2024.

Fonte: Camila Morais. Figura 7. Atividade de caminhada vendada. Grupo 2: Escola Estadual de Uberlândia - Museu, Galeria do MUnA, 2024. Fonte: Camila Morais.

Na terceira atividade, os/as participantes foram convidados a construir uma teia de elásticos coletiva, envolvendo seus corpos, com base nas proposições da artista Lygia Clark. O exercício começou em duplas e, gradualmente, foi se tornando coletivo. Orientados a caminhar pelo ambiente enquanto um único corpo, os/as participantes foram desafiados a se movimentarem tensionando os elásticos aos limites do que era possível, enquanto jogavam bolas entre si. A ação exigiu atenção aos sentidos de uma maneira geral, especialmente pensando no tato e na visão, estimulados através do desenvolvimento de ações simultâneas.

A atividade propõe que o grupo repense o espaço com seus corpos e sua mente, considerando que suas escolhas de ritmo e interação afetam uns aos outros. As movimentações dos corpos em conjunto provocam diferentes sensações e reações, criando uma experiência única, que também é percebida individualmente de diferentes formas. O exercício durou cerca de 20 minutos (Figura 8 e 9).



Figura 8. Atividade com elásticos e bolas, Grupo 1: público livre, Galeria do MUnA, 2024. Fonte: Elaborado pelas/os autoras/es. Figura 9. Atividade com elásticos e bolas, Grupo 2: Escola Estadual de Uberlândia - Museu, Galeria do MUnA, 2024. Fonte: Camila Moraes.

A atividade proposta ao final do primeiro dia de oficina foi motivada através do paladar, onde cada participante recebeu uma quantidade de mel, com o intuito de refletir sobre quais experiências, memórias, sensações e emoções o gosto doce provoca, sejam elas positivas ou negativas. Cada um foi convidado a produzir um texto ou um desenho a partir disso, individualmente, e compartilhá-los para o grupo. Além de resgatar lembranças, o gosto do mel também funciona como um acionamento que vai além da duração da oficina, podendo provocar outros pensamentos e experiências ao longo do restante do dia. O exercício durou cerca de 25 minutos (Figuras 10, 11, 12 e 13).



Figura 10. Atividade com mel, Grupo 1: público livre, Galeria do MUnA, 2024. Fonte: Camila Morais. Figura 11. Atividade com mel, Grupo 2: Escola Estadual de Uberlândia - Museu, Galeria do MUnA, 2024. Fonte: Camila Morais.



Figura 12. Resultados atividade com mel, Grupo 1: público livre, Galeria do MUnA, 2024. Fonte: Elaborado pelas/os autoras/es. Figura 13. Resultados atividade com mel, Grupo 2: Escola Estadual de Uberlândia - Museu, Galeria do MUnA, 2024. Fonte: Camila Morais.

Ao terem seus sentidos estimulados, os/as participantes estariam imersos e mais preparados para as atividades externas do segundo dia, que ocorreram logo no dia seguinte, para ambos os grupos. Neste dia, os/as participantes se reuniram na sala de oficina do MUnA para a primeira atividade, que envolveu a criação livre e individual de frases a partir das palavras que apresentamos ao grupo, com base nas proposições do artista Francesco Careri.

Além de funcionar como acionamento para o próximo exercício, que possibilita perceber a cidade de maneiras alternativas, a produção das frases também permitiu a construção de diálogos importantes para o desenvolvimento do mapa, posteriormente. Algumas das frases foram: “cheirar uma montanha errar”, “abrir os sons caminhar”, “achar errar sensações”,

entre outras. O exercício durou cerca de 15 minutos (Figuras 14 e 15).



Figura 14. Atividade das palavras, Grupo 1: público livre, Galeria do MUNA, 2024. Fonte: Elaborado pelas/os autoras/es. Figura 15. Atividade das palavras, Grupo 2: Escola Estadual de Uberlândia - Museu, Galeria do MUNA, 2024. Fonte: Camila Morais.

Em sequência, os/as participantes foram divididos em dois grupos para caminhar na cidade, onde cada um foi acompanhado por uma dupla de ministrantes da oficina para as duas praças ao redor do museu. No caso do primeiro grupo, devido à quantidade menor de participantes, foi possível fazer o trajeto entre as duas praças com todos juntos. Mesmo com o contratempo da chuva, o grupo optou pela deriva com determinação e envolvimento, equipados com capas e guarda-chuva. A experiência se tornou ainda mais única e simbólica com o envolvimento dos/as participantes, que criaram laços entre si.

Ao chegarem nas praças, a proposição era que cada um observasse e coletasse diferentes elementos sensoriais. Direcionamos os grupos com comandos sutis como: “quais são as texturas desse lugar?”, “esses sons e cheiros evocam alguma memória?”, entre outros. Cores, aromas, formas, sons, texturas, pessoas, animais, insetos, veículos e a arquitetura foram percebidos sobre um novo olhar mais atento às sutilezas do espaço urbano.

Explorando a relação entre os elementos da cidade e naturais, a interação com o local proporcionou novas possibilidades de ocupação desses lugares, diminuindo o distanciamento entre o corpo e as estruturas da cidade. Além disso, a experiência a partir dos cinco sentidos possibilita que os/as participantes possam repensar a cidade de uma maneira integral, atribuindo sentidos e significados para os lugares que vivenciam. O exercício durou cerca de 40 minutos (Figuras 16 e 17).



Figura 16 . Atividade de deriva nas praças, Grupo 1: público livre, Galeria do MUnA, 2024. Fonte: Elaborado pelas/os autoras/es. Figura 17. Atividade de deriva nas praças, Grupo 2: Escola Estadual de Uberlândia - Museu, Galeria do MUnA, 2024. Fonte: Camila Moraes.

Ao final da deriva, todos retornaram ao museu para a construção de um mapa sensorial coletivo que reunia as experiências vividas. Os/as participantes foram desafiados a conectar as suas percepções da caminhada com as dos outros de maneira livre, à medida que também estabeleciam relações com as frases produzidas anteriormente, que foram sorteadas ao grupo. Utilizando de diversos materiais que viabilizamos como os desenhos e textos da atividade do primeiro dia, colagens de revistas, linhas, post it, adesivos, lápis de cor, canetinhas, entre outros, cada participante contribuiu com os atravessamentos e reflexões obtidos durante o percurso, criando trajetos, tramas e visualidades diversificadas. A atividade trouxe uma nova perspectiva sobre a cidade através da arte, que atua como uma ferramenta importante de expressão, trazendo as experiências individuais para a dimensão coletiva. O exercício durou cerca de 30 minutos (Figura 18 e 19).

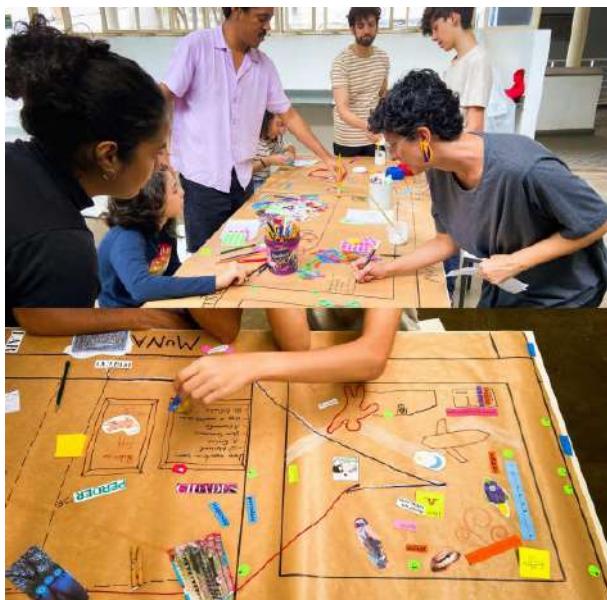


Figura 18. Atividade de construção do mapa, Grupo 1: público livre, Galeria do MUnA, 2024. Fonte: Elaborado pelas/os autoras/es. Figura 19. Atividade de construção do mapa, Grupo 2: Escola Estadual de Uberlândia - Museu, Galeria do MUnA, 2024. Fonte: Camila Morais.

No encerramento, os/as participantes foram convidados a apresentarem suas contribuições ao mapa. Foi interessante perceber como os acionamentos da cidade impactaram de maneiras diferentes em cada indivíduo, e principalmente como os conjuntos de atividades propostas no primeiro e segundo dia de oficina conectaram os/as participantes, que se sentiram muito mais seguros e acolhidos para compartilharem suas experiências. O exercício final durou cerca de 25 minutos (Figuras 20 e 21).



Figura 20. Apresentação final do mapa, Grupo 1: público livre, Galeria do MUnA, 2024. Fonte: Elaborado pelas/os autoras/es. Figura 21. Apresentação final do mapa, Grupo 2: Escola Estadual de Uberlândia - Museu, Galeria do MUnA, 2024. Fonte: Camila Morais.

Por fim, abrimos espaço para os grupos exporem também algumas reflexões sobre a oficina de maneira geral, pontuando os aspectos que acharam relevantes. “Fizemos coisas que nunca fazemos na escola, como ficar amarrado em elásticos ou meditação, ninguém nunca traz atividades assim na sala de aula”, diz Ana Luiza, de 16 anos. Thaynara, de 17 anos, também compartilhou seu relato: “a escola às vezes é um espaço tóxico e ir para fora da sala, para as praças, é algo tão diferente, é agradável”. A professora Silvia, de 42 anos, que acompanhou o grupo da escola, concluiu dizendo: “propor atividades fora da escola é algo que venho buscando a cada dia, o ensino não está só entre quatro paredes”.

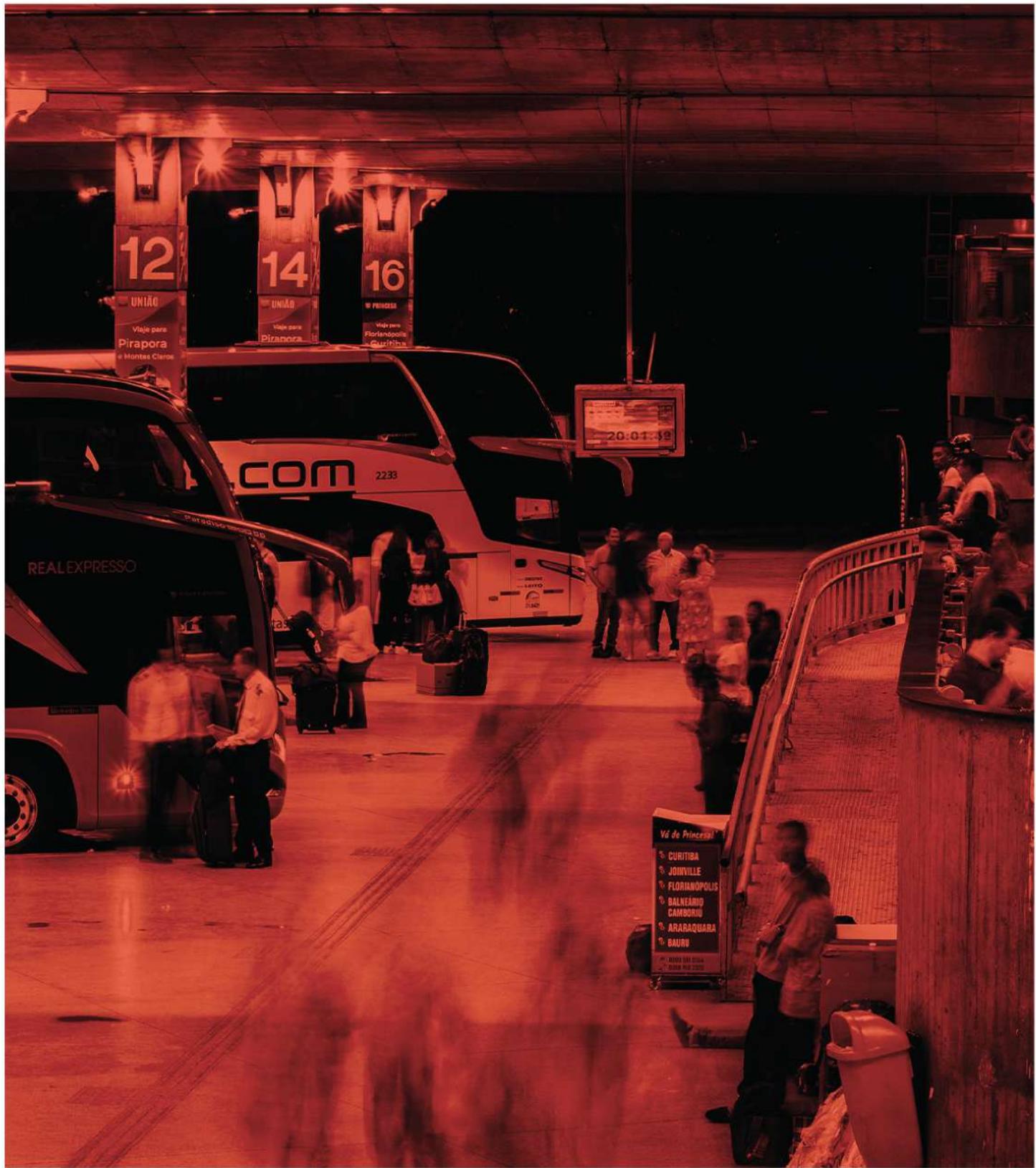
Considerações Finais

A oficina “CARTOGRAFIAS SENSORIAIS: o corpo como mapa vivo” buscou proporcionar uma experiência prática de interação entre corpo, arte e ambiente público. Explorar a cidade de uma maneira sensorial possibilitou a construção de novos significados para espaços urbanos, revelando a importância da arte como ferramenta que estimula a criatividade e a percepção, à medida que traz protagonismo para os/as participantes.

De modo geral, a experiência demonstrou a relevância das práticas educativas alternativas no ensino de arte, que possibilitam um espaço para a aprendizagem, valorização e contextualização do fazer artístico, gerando novas maneiras de se perceber a realidade e se relacionar com o mundo em que vivemos, a partir de um pensamento mais crítico e reflexivo. Os encontros foram muito positivos, tanto para os/as participantes, quanto para nós que idealizamos, elaboramos e ministramos a oficina, e acreditamos que essas vivências ainda podem reverberar em outras possibilidades futuras.

Referências

- Campbell, Brígida; TERÇA-NADA!, Marcelo. **Intervalo, respiro, pequenos deslocamentos - ações poéticas do Poro.** São Paulo: Radical Livros, 2011.
- Careri, Francesco. **Walkscapes: O Caminhar como Prática Estética.** Editora Gustavo Gili, 2013.
- Corrêa, Guilherme Carlos; Preve, Ana Maria Hoepers. **A educação e a maquinaria escolar: produção de subjetividades, biopolítica e fugas.** Revista de Estudos Universitários - REU, Sorocaba, SP, v. 37, n. 2, 2012. Disponível em: <https://periodicos.uniso.br/reu/article/view/652>. Acesso em: 16 out. 2024.
- Pey, Maria Oly (org.). **Pedagogia libertária: experiências hoje.** São Paulo: Ima- ginário, 2000.



CORPOS EM TRANSE, AFETOS EM TRÂNSITO

Alexandre Antônio Gomes
Elídio Chamorro
John Rhayllander Botelho

PALAVRAS-CHAVE: Corpo e espaço.
Mobilidade. Não-lugar.

CORPOS EM TRANSE, AFETOS EM TRÂNSITO

Alexandre Antônio Gomes

Elídio Chamorro

John Rhayllander Botêlho

Resumo

Este artigo propõe uma análise que explora a relação entre o corpo e o espaço, a arte e a mobilidade em contextos urbanos, realizada durante a disciplina PROINTER III do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), no ano de 2024. A experiência, chamada *Quem vai, quem fica?*, investigou o Terminal Rodoviário Presidente Castelo Branco como um espaço público, analisando como suas características físicas influenciam as dinâmicas sociais e as experiências dos indivíduos que o frequentam. Por meio de entrevistas semiestruturadas e mapas afetivos, o estudo identificou a impessoalidade e o desconforto do ambiente, propondo intervenções visuais que considerassem as particularidades de dois grupos principais: aqueles em trânsito e aqueles que utilizam o espaço como local de trabalho e moradia. Ambos os lugares destacam a experiência do “não lugar”, tendo o corpo como mediador entre o indivíduo e o ambiente que o circunda, especialmente em contextos de trânsito e mobilidade ressaltando como os corpos em trânsito e os corpos que permanecem coexistem e interagem de maneira desigual no espaço.

Palavras-chave: Corpo e espaço. Mobilidade. Não-lugar.

Introdução

Durante a disciplina PROINTER III, realizada no ano de 2024, no curso de Artes Visuais na Universidade Federal de Uberlândia, nos foi proposto pela Profa. Dra. Tamiris Vaz, responsável pela disciplina, a realização de um estudo de campo acerca da estética de ambientes, procurando entender as características físicas do local e o potencial que esses ambientes nos trazem através do transitar e habitar de tais locais. Com a proposta dada pela professora não foi difícil de pensar em possíveis locais que nos ajudariam a pensar em futuras intervenções. Escolheu-se um local de grande circulação de pessoas como o “Terminal Rodoviário de Uberlândia”.

Este artigo absorve a dualidade constituinte do corpo-espacó, fluxo não fluxo, eu-outro, analisando como as características físicas da Rodoviária influenciam as dinâmicas sociais e as experiências dos indivíduos que a frequentam, criando um diálogo entre os corpos em trânsito e a memória afetiva do local.

Entendemos que a mobilidade pode ser tanto libertadora quanto opressora, dependendo das condições urbanas e das dinâmicas sociais. Por estarmos todos ligados a esse fluxo das artérias desse corpo gigante autotáxico de Uberlândia, embarcamos, em momentos distintos, nessas temáticas.

Nesse cenário, os chamados “não lugares”, espaços de circulação e passagem (como terminais, avenidas e centros comerciais), expressam uma mobilidade funcional e codificada, onde o corpo transita sem enraizamento. Logo, nesses espaços, o movimento é regido por uma lógica utilitária, marcada por sinais, fluxos e comandos artificiais, que organizam a experiência de forma impessoal e acelerada (Augé, 1992).

Então, o deslocamento se dissocia da memória e da relação com o outro, favorecendo o anonimato e o isolamento subjetivo. Ao mesmo tempo em que sugerem liberdade, esses espaços impõem limites sutis, fazendo com que o corpo urbano se move entre a promessa de autonomia e as restrições de uma cidade moldada por rationalidades técnicas (Augé, 1992).

Essa dualidade entre ação e antecipação, transitar e estar à espera do trânsito, é só um trecho de toda a dinâmica social, afetiva e estética do transitar e habitar espaços de trânsito. O fluxo intenso de corpos se chocam com outros corpos e o indivíduo se choca com a cidade. O indivíduo não vai apenas de um ponto A até um ponto B; um deslocamento é também uma experiência que influencia nossa relação com o espaço e com os outros.

O espaço não possui significado em si mesmo; só adquire sentido na relação com os/as sujeitos/as que o vivem e o significam. É a partir das experiências cotidianas e dos vínculos sociais que ele se transforma em lugar, ou seja, território de memória, identidade e pertencimento. Nessa perspectiva, a cidade deixa de ser mera materialidade para tornar-se um tecido simbólico e afetivo, onde se entrelaçam lembranças, desejos, encontros, rup-

turas e contradições. Configura-se como palco de trocas, olhares, palavras, continuidades e descontinuidades, disfarces e fissuras. Portanto, pensar a cidade sob esse viés é afirmar sua dimensão humana e simbólica, em oposição à lógica técnica e utilitária que tende a esvaziá-la de sentido (Augé, 1992).

É na diferença do outro que nos constituímos pela via da alteridade, refletindo a complexidade do ser em espelhos plurais. Nesse fluxo instável, o indivíduo habita o espaço que o transforma e, ao mesmo tempo, é por ele transformado, estabelecendo relações simbólicas e afetivas entre o eu, o outro e o mundo. O corpo, como agente sensível e descobridor, não ocupa o espaço como um objeto, mas o habita de modo existencial. É por meio dele que o espaço se revela, adquire sentido e se torna horizonte da experiência vivida, sendo o corpo o meio pelo qual o/a sujeito/a se insere no mundo (Merleau-Ponty, 2018).

Torna-se assim indispensável não apenas estudar o espaço, mas os tipos possíveis de indivíduos que compartilham dele, agrupados a partir de semelhanças estruturais de suas dinâmicas, onde encontramos três grupos: O primeiro é composto por aqueles que estão em fluxo ou a espera do seu transporte. O segundo grupo composto por aqueles ficam, trabalham no local e passam a maior parte dos seus dias testemunhando aqueles que estão em fluxo. E o terceiro aqueles que 'orbitam' os espaços, pessoas que habitam as ruas e praças ao redor e usam a rodoviária ou o terminal para mendicância.

Rodoviária

Em um primeiro momento, fomos instruídos a montar um grupo e escolher um local além das dependências da Universidade para ser nosso objeto de estudo, visando integrar nossas atividades à população überlandense, de maneira que houvesse intercâmbio de experiências e informações entre ambas as partes envolvidas. Após um momento de deliberação coletiva, nosso grupo entendeu que a Rodoviária de Uberlândia poderia nos oferecer uma oportunidade de estarmos em contato com um grande número de pessoas com uma vasta gama de diferenças socioculturais e econômicas.

Após definido nosso objeto de estudo, realizamos um total de três visitas, para coletarmos impressões e informações essenciais para a realização de nosso objetivo posterior, de idealizar e produzir intervenções artísticas no local, de maneira que estas intervenções gerassem mudanças na dinâmica do ambiente e por consequência nos que ali transitam. A partir da primeira visita formou-se um método que seria repetido nas outras. A primeira etapa é a observação, análise do espaço, a segunda etapa é a proposta de intervenção, por último a etapa da avaliação dos resultados, que irá re-

definir a próxima etapa, a próxima visita. O registro, nesse método, acompanha todas as etapas até a conclusão.

A metodologia adotada neste estudo dialoga com os princípios da pesquisa-ação, conforme proposta por Thiollent (2011), caracterizada por um processo contínuo de diagnóstico, ação, avaliação e replanejamento. Nessa perspectiva, o fazer artístico e a escuta do espaço não são momentos isolados, mas dimensões interligadas de uma prática investigativa que busca compreender e intervir no real a partir da vivência situada.



Figura 1. Intervenção “Quem vai, quem fica?”. Elaborado pelos autores. 2023.

Em nossa primeira visita realizamos um minucioso levantamento das dimensões estéticas buscando compreender sua dinâmica e identificar potenciais elementos para futuras intervenções artísticas. O espaço da rodoviária revelou-se um ambiente de contrastes marcantes, onde a funcionalidade convive com aspectos visivelmente agressivos, criando uma atmosfera peculiar.

A arquitetura do local apresenta-se predominantemente funcional, com corredores e passarelas de concreto que direcionam o fluxo de pessoas de maneira linear e pouco acolhedora. Os espaços de permanência são escassos, limitados a bancos fixos e desconfortáveis, que reforçam a natureza transitória do local, desencorajando qualquer forma de apropriação mais demorada do espaço.

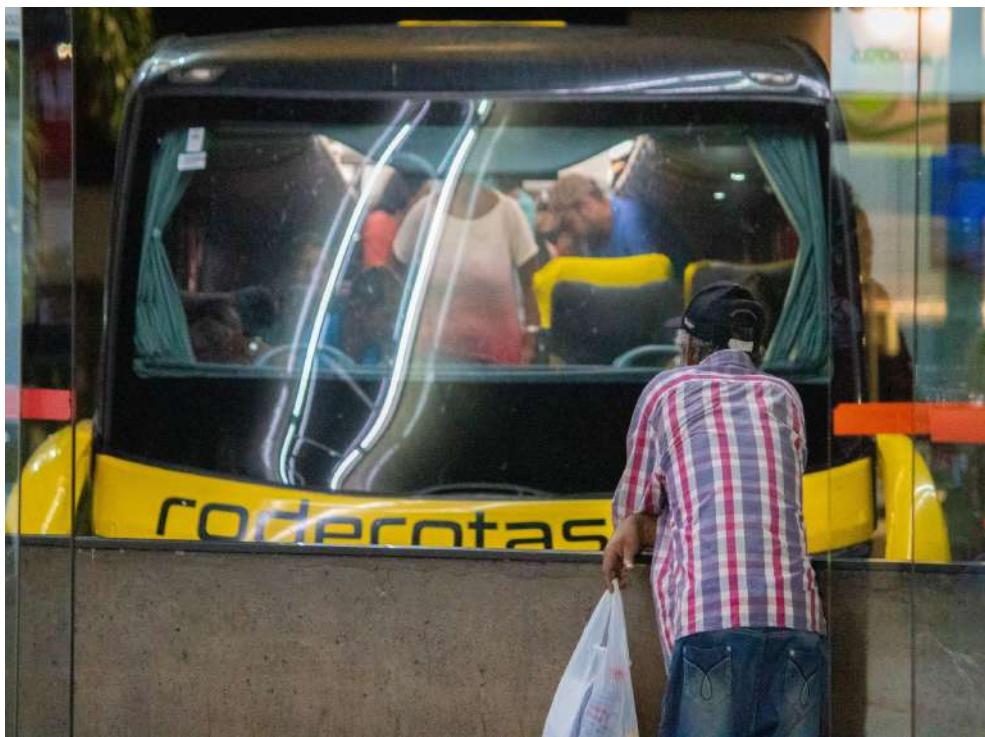


Figura 2. Intervenção “Quem vai, quem fica?”. Elaborado pelos autores. 2023.

A iluminação artificial, intensa em áreas comerciais, torna-se precária nas zonas de espera, e lúgubre aos arredores, criando bolsões de sombra que geram desconforto e sensação de insegurança. Os reflexos da luz em pisos encerados e superfícies metálicas contribuem para uma experiência visual cansativa, enquanto o predomínio de tons frios (cinza e azul metálico) combinados com materiais industriais como concreto e aço reforçam a impessoalidade do espaço. Este efeito é acentuado pelo estado de conservação precário de algumas áreas, com paredes descascadas e anúncios colados de forma desordenada, que transmitem uma sensação de abandono.

A dimensão sonora do ambiente mostrou-se particularmente impactante. O espaço é dominado por uma cacofonia constante composta por anúncios de alto-falantes, vozes sobrepostas de vendedores e o ruído metálico de rodas de malas contra o piso. Curiosamente, essa poluição sonora é interrompida abruptamente em áreas menos movimentadas, criando um contraste quase opressivo entre o barulho excessivo e o silêncio repentino.

Observamos também uma dinâmica comportamental peculiar: o movimento acelerado e individualista das pessoas, com pouca interação espontânea entre elas. A presença constante de seguranças e funcionários, muitas vezes em postura rígida, reforça a atmosfera de vigilância e controle. Situações de vulnerabilidade social, como pessoas em situação de rua dormindo em bancos ou pedindo ajuda, completam o cenário de um espaço que, apesar de público, parece inibir a permanência e a interação espontânea.

Esta análise inicial nos permitiu identificar que justamente essas características aparentemente negativas do Terminal Central - sua frieza arquitetônica, a poluição sensorial e a dinâmica comportamental impessoal - o tornam um campo particularmente fértil para intervenções artísticas. Tais intervenções poderiam questionar criticamente essas condições e, ao mesmo tempo, propor novas formas de experiência e ocupação do espaço público, transformando suas limitações em potenciais criativos.

Na segunda visita, nosso foco se voltou para as pessoas que ocupam o Terminal Central, buscando entender como elas se relacionam com aquele espaço hostil e impessoal que havíamos observado anteriormente. Entrevistamos oito pessoas, que revelaram três grupos distintos que coexistem na rodoviária: os que estão apenas de passagem, os que ali trabalham e os que tentam sobreviver em suas margens.

O primeiro grupo, “os que vão”, é formado por passageiros em trânsito, carregando malas, pressa e, muitas vezes, um olhar distante. Eles atravessam os corredores com passos rápidos, evitando interações. Em suas falas, descreviam o terminal como um “lugar de passagem”, “que expulsa” necessário, mas nunca um espaço de permanência ou acolhimento. Seus corpos cansados querem apenas chegar onde seus corações estão. “Todas as rodoviárias são iguais”, concluíam aceitando o castigo da espera.

O segundo grupo, “os que ficam”, é composto por trabalhadores, vendedores, seguranças e funcionários da limpeza, que, embora passem horas ali, também não se sentem verdadeiramente parte do lugar. Suas falas ecoavam a solidão que já havíamos percebido no relato do segurança na primeira visita: estavam sempre presentes, mas raramente vistos como indivíduos, apenas como parte da estrutura funcional do terminal. Era comum que estes fossem testemunhas de atos de violência acontecidos no terminal, assaltos, assassinato e até tentativas de estupro. Eles agradecem o policiamento. Alguns só querem se aposentar, outros esperam apenas para chegar em casa, tal qual “os que vão”.



Figura 3. Intervenção “Quem vai, quem fica?”. Elaborado pelos autores. 2023.

O terceiro grupo, “os que orbitam”, são os moradores de rua que tentam se abrigar nas áreas mais escuras e menos vigiadas, como a praça em frente à rodoviária ou os cantos do estacionamento. Suas tentativas de adentrar o espaço são constantemente reprimidas pela segurança, reforçando a exclusão que a própria arquitetura do local parece promover.

Foi essa divisão clara de grupos sociais que deu nome à nossa intervenção: “Quem vai, quem fica”. As entrevistas mostraram que, mesmo em um espaço projetado para ser impessoal, há um desejo latente de ser visto, de existir para além do fluxo acelerado. Essa percepção nos levou a questionar: como tornar visíveis essas presenças que a rodoviária insiste em apagar? Como transformar um não-lugar em um espaço de encontro, mesmo que momentâneo?

Nossas propostas artísticas buscavam não apenas criticar a hostilidade do espaço, mas criar brechas para novas formas de ocupação. Toda intervenção artística é um gesto político, pois desloca códigos estabelecidos e provoca novos modos de habitar (Cauquelin, 2005). Inspirados nisso, imaginamos uma amarelinha no piso cinza, ou seja, um gesto simples que, ao trazer ludicidade e cor, resistia à lógica funcional do terminal, transformando momentaneamente aquele não-lugar em espaço de encontro e brincadeira. Todavia desistimos dessa ideia por falta de autorização e também sugestão da professora da disciplina, pois poderia acarretar problemas legais.



Figura 4. Intervenção “Quem vai, quem fica?”. Elaborado pelos autores. 2023.

Decidimos então espalhar pelo local, falas coletadas nas entrevistas, impressas em pedaços de papel estrategicamente colocados em pontos de circulação. A ideia era criar conexões invisíveis entre pessoas que talvez nunca se cruzassem, fazendo com que suas impressões, ideias e sentimentos ecoassem pelo espaço de forma inesperada.



Figura 5. Intervenção “Quem vai, quem fica?”. Elaborado pelos autores. 2023.

Conforme Cauquelin (2005), a arte contemporânea opera fora dos suportes tradicionais, muitas vezes inscrevendo-se no cotidiano. Isto respalda o uso de “bilhetes” como ação artística crítica e simbólica. Então, ao inserir falas anônimas no espaço urbano, a intervenção não apenas veicula informações, mas as fabrica no ato de compartilhá-las, reconfigurando sentimentos e ativando novas possibilidades de vínculo coletivo.

Nessa perspectiva, o/a artista não é mero transmissor, mas habitante do presente, que transforma as circunstâncias da vida cotidiana, sejam elas sensíveis ou conceituais, em matéria durável de criação. Trata-se de agir como locatário da cultura, se apropriando do mundo em movimento, e buscando inscrever nele outras formas de ver, sentir e estar (Cauquelin, 2005).

Nossa intervenção materializa exatamente esse movimento: éramos locatários temporários daquele espaço, habitando suas contradições para transformá-lo, ainda que brevemente, num lugar de encontro e significados compartilhados. Por fim, realizamos o registro fotográfico dessa intervenção, que no dia seguinte já não existia mais.

Considerações finais

A experiência desenvolvida ao longo da disciplina permitiu-nos investigar, de maneira sensível e situada, as relações entre corpo, espaço e arte em um ambiente marcado pelo trânsito e pela transitoriedade. O Terminal Rodoviário de Uberlândia revelou-se exemplar da lógica dos “não-lugares” descrita por Augé (1992), nos quais a individualidade tende a se dissolver na funcionalidade e na ausência de vínculos simbólicos duradouros. Contudo, foi justamente nesse espaço de anonimato que buscamos instaurar zonas de escuta, afeto e visibilidade, por meio de práticas artísticas pensadas como formas de resistência simbólica.

As ações realizadas, notadamente as falas espalhadas pelo terminal, e extraídas das entrevistas, instauraram pequenas rupturas na lógica funcional do espaço. A circulação de palavras, afetos e memórias propiciou o surgimento de novas possibilidades de conexão entre sujeitos que, a princípio, não se cruzaram. A noção de que “passar a informação é também fabricá-la”, como aponta Cauquelin (2005), sustentou nossa compreensão do gesto artístico como provocador de outras formas de coletividade. A arte, nesse contexto, não se limita a representar o mundo, mas o intervém e o reinventa a partir das circunstâncias presentes.

Nesse processo, o corpo assumiu papel central, não apenas como agente que transita, mas como meio perceptivo por excelência. Baseados em Merleau-Ponty (2018), compreendemos o corpo como aquele que habita o espaço de forma existencial, que descobre e dá sentido ao mundo a partir de sua inserção nele. Foi por meio dessa corporeidade que os/as sujeitos/as puderam se apropriar, ainda que momentaneamente, do espaço urbano, reconfigurando sua experiência e ampliando sua presença.

Já a metodologia, inspirada na pesquisa-ação (Thiolent, 2011), mostrou-se pertinente, justamente por integrar observação, intervenção e reflexão de forma contínua. Cada visita gerou aprendizados que redirecionaram as etapas seguintes, em um processo aberto às contingências e aos sentidos

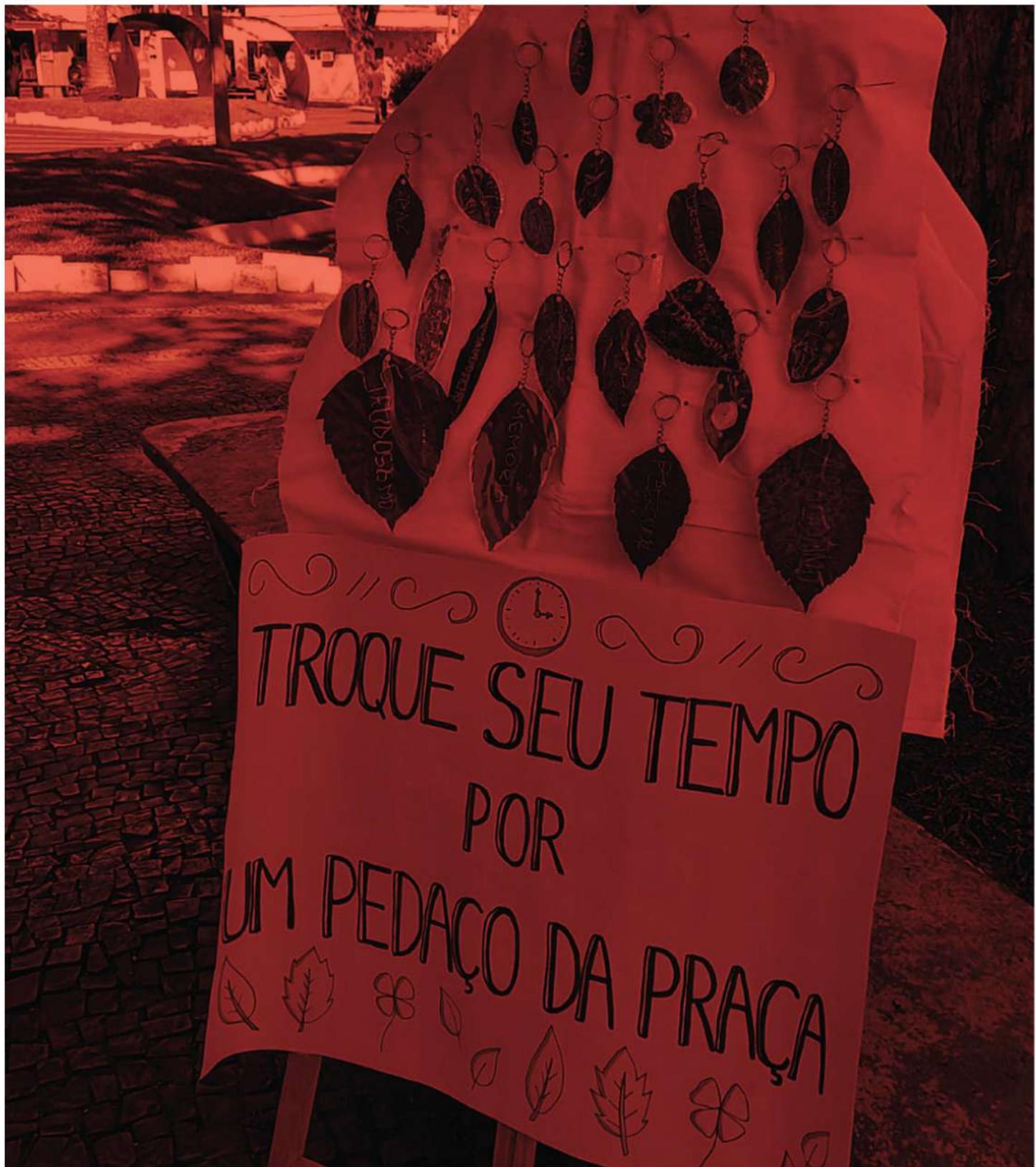
produzidos em campo. As dificuldades enfrentadas, como as limitações impostas pela segurança do local, não impediram a ação. Ao contrário, evidenciaram os próprios dispositivos de controle que moldam a experiência dos corpos naquele espaço.

As intervenções, ainda que efêmeras, deixaram rastros simbólicos que se inscreveram na memória dos/as participantes e na materialidade dos registros visuais e escritos. Esses rastros constituem fragmentos de uma política do sensível, que se afirma nos pequenos gestos e nas brechas abertas no cotidiano. Em um espaço tipicamente atravessado pela lógica da pressa e da funcionalidade, a arte operou como instância de desaceleração, escuta e reconstrução simbólica.

Assim, reafirmamos a potência das práticas artísticas no espaço urbano como caminhos de reapropriação crítica dos territórios e de valorização das subjetividades. Em especial nos “não-lugares”, onde o humano parece esvaziado, a presença sensível do corpo, a palavra compartilhada e o gesto artístico revelam sua força de ressignificação. Ao habitar o presente com atenção e inventividade, o/a artista cria fissuras que tornam o mundo mais habitável.

Referências

- Augé, M. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade.** Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1992.
- Cauquelin, A. **Arte contemporânea: uma introdução.** Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- Merleau-Ponty, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018. 662 p.
- Thiollent, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação.** 18. ed. São Paulo: Cortez, 2011.



ARTE COLABORATIVA: O PÚBLICO CONTADOR DE HISTÓRIAS E O ARTISTA IDEALIZADOR/REALIZADOR

PALAVRAS-CHAVE: Artes Visuais.
Arte Colaborativa. Espaço público.

Ana Julia Oliveira Lourenço
Jackson Leandro Alves Salustiano
Natália Martins Tavares
Nathalia Justiniano Bonizio

ARTE COLABORATIVA: O PÚBLICO CONTADOR DE HISTÓRIAS E O ARTISTA IDEALIZADOR/ REALIZADOR

Ana Julia Oliveira Lourenço
Jackson Leandro Alves Salustiano
Natália Martins Tavares
Nathalia Justiniano Bonizio

Resumo

Neste artigo, são desenvolvidas reflexões sobre processos artísticos a partir de vivências da disciplina de Projeto Interdisciplinar III, ministrada pela Prof^a Dr^a Tamiris Vaz em 2022. Utilizando referências como Ludmila Britto (2016), Julio Plaza (2019), e o Grupo Poro para a sustentação de atividades artísticas coletivas, o grupo assume uma postura investigativa por meio de visitas à cidade, entrevistas e observações, com o objetivo de preparar-se como licenciandos atentos à diversidade cultural e às metodologias do ensino de arte fora do espaço formal. Partindo da análise de Britto (2016) sobre como intervenções urbanas promovem mudanças positivas ao desafiar rotinas automatizadas, o estudo focou-se na praça Adolfo Fonseca em Uberlândia, escolhida por ser apontada pelos frequentadores como subutilizada, apesar de sua relevância histórico-cultural. Deste modo, motivou-se a criação de um projeto artístico colaborativo que incentivasse sua ocupação com experiências

inclusivas. Apoiados por Plaza (2019), e inspirados pela obra “Troco sonhos” de Ana Teixeira, objetos decorativos com palavras bordadas extraídas de entrevistas foram trocados por um tempo de pausa. Com resultados que destacam a arte como ferramenta educativa e transformadora do espaço público, visa-se então a escrita para a manutenção do registro, valorizando novamente o tempo presente em toda a atividade.

Palavras-chave: Artes Visuais. Arte Colaborativa. Espaço público.

Introdução

Este artigo tem como objetivo apresentar os resultados do projeto final do componente curricular Projeto Interdisciplinar III (PROINTER III) do curso de Artes Visuais, cursado pelos autores no ano de 2022. Esses mesmos resultados foram expostos no Seminário Institucional de Licenciaturas (SEI-LIC) do ano de 2023, e explorou, a partir do desenvolvimento de atividades artísticas colaborativas em público, o objeto das manifestações culturais existentes na cidade de Uberlândia. Também é abordado o tema do ensino da arte em ambientes informais, em conjunto com a participação ativa do público na construção da iniciativa.

Investigando o cotidiano dos indivíduos inseridos no contexto urbano, num molde capitalista em que há escassez de recursos e tempo, é nítido o desinteresse de boa parte das pessoas pela valorização de expressões artísticas. Nesse contexto, tentam-se estratégias para instigar a participação de transeuntes em atividades culturais e educativas, tanto em nível passivo como ativo, a partir da observação e intervenção nos exercícios, respectivamente.

Com isso, naturalmente surgem algumas questões relacionadas ao ensino da arte na sociedade moderna, mas principalmente: Como incluir esse tópico em um cenário no qual a atenção humana é algo cada vez mais valioso? Para estruturar a abordagem a esse assunto, traz-se referências como Julio Plaza (2019), Ludmila Britto (2016) e o Grupo Poro, que investigam formas práticas de intervenções em espaços públicos, a fim de promover de modo eficiente a troca de experiências entre artista e espectador/a.

A arte colaborativa e as heterotopias de Foucault

Segundo a linha de pensamento foucaultiana, nossas vidas se desenvolvem em um espaço contemporâneo heterogêneo, que funcionaria como mecanismo modelador de condutas e gestos de indivíduos sociais. Estes, portanto, teriam suas subjetividades capturadas, levando ao controle e condicionamento dos corpos, expressos em práticas automatizadas e aceleradas que, no cotidiano das cidades, transformam locais de parada e de desafogo da rotina em meros pontos de passagem e impermanência.

Há, entretanto, alguns posicionamentos que invertem a lógica desses espaços usuais. Quando seu uso comum é desviado, por exemplo, levando à instauração de tensões e à modificação da experiência do público, estariam indo de encontro com Foucault (2013) acerca das utopias, lugares irreais, imaginários, e as heterotopias, que, por outro lado, seriam efetivos e concretos.

Embora algumas heterotopias ainda correspondam ao mecanismo mo-

delador citado, Ludmila Britto (2016) defende que certos processos artísticos coletivos atuariam contra a tentativa de captura e controle das subjetividades, na “produção de novos sujeitos, no despertar e no deflagrar de diferentes possibilidades criativas” (p.35), subvertendo práticas homogeneizadoras e automatizadas.

A exemplo disto, a autora traz o Grupo Poro, que ao criar Jardins de flores de papel celofane vermelho em canteiros abandonados nas cidades de Belo Horizonte (MG) e Santo Amaro (SP), promove um pequeno deslocamento do olhar, que encontra entre a paisagem cinza da cidade, um “olhar poético insurgente”, levantando uma crítica à construção de macroestruturas que suprimem este aspecto da arte na medida em que assume um potencial heterotópico, de isolamento do fluxo urbano acelerado.



Figura 1. Grupo Poro, Jardim, 2002, Belo Horizonte - MG. Fonte: <https://poro.redezero.org/intervencao/jardim/>

Nesse sentido, a grade curricular de um curso de Licenciatura em Artes Visuais busca sempre preparar um indivíduo educador que rompa com características de disciplina não apenas no espaço formal de ensino, mas além dele, contribuindo para a construção de uma educação contemporânea que respeite as diversidades de características e comportamentos individuais e heterogêneos, também possibilitando, como diz Britto (2016), o despertar e o surgimento de novas estéticas.

Foi por essa via, então, que a proposta da disciplina de PROINTER III seguiu. O grupo assumiu uma postura investigativa coletiva em uma tentativa de analisar a diversidade de manifestações artísticas e culturais em um

local específico da cidade de Uberlândia, que muitas vezes não chega à academia. O local foi tomado, ainda, como uma possibilidade para desdobramentos práticos, pensando na inserção dos/as alunos de Artes no contexto de ensino informal e no contato deste com diferentes públicos, que transitam livremente pelo espaço.

Ademais, apropriando-se da coletividade como ponto central no desenvolvimento das atividades, que permeia todo o processo, de sua concepção à finalização, a proposição foi elaborada por uma reflexão que partiu de Plaza (2019) para o entendimento da relação autor-obra-recepção em um campo tomado pela interatividade, da qual produziu resultados apoiados no constante diálogo entre o grupo, enquanto artistas, e o público contador de histórias, que assumiu uma responsabilidade e capacidade de fazer crescer a intenção inicial de idealização.

Reflexões sobre Arte e Interatividade

Plaza (2019), em seu texto Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção, investigou o advento da arte interativa ao traçar, primeiramente, o trajeto percorrido pela produção artística.

É necessário fazer um levantamento conceitual das interfaces, tendências e dispositivos que se situam na linha de raciocínio da inclusão do espectador na obra de arte, que - ao que tudo indica - segue esta linha de percurso: participação passiva (contemplação, percepção, imaginação, evocação, etc.), participação ativa (exploração, manipulação do objeto artístico, intervenção, modificação da obra pelo espectador), participação perceptiva (arte cinética) e interatividade, como relação recíproca entre o usuário e um sistema inteligente (Plaza, 2019, p. 10).

Assim, o autor conseguiu colocá-la no contexto das Novas Tecnologias da Comunicação, métodos surgidos na Terceira Revolução Industrial, caracterizado pela facilitação da distribuição de informações em uma tendência que “procura a participação do espectador para a elaboração da obra de arte, modificando, assim, o estatuto desta e do autor” (ibidem, p. 11). Tal movimento trabalharia na desconstrução do processo criativo e permitiria que os/as artistas percebessem os três momentos da comunicação artística: a emissão, transmissão e recepção da mensagem.

Plaza, ainda, destaca que a ruptura causada pela arte interativa produz no meio artístico uma grande confusão conceitual caracterizada pela mistura e hibridação de gêneros, poéticas e atitudes artísticas. Ele procura, então,

teorizar três graus de abertura para a organização dos sentidos. No entanto, toma-se para esse artigo apenas as aberturas de primeiro e segundo grau.

Na abertura de primeiro grau, o autor declara através da teoria de “obra aberta” de Umberto Eco (1965, p. 11), que a arte funciona como “uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados em um só significante”, que surge, para Mikhail Bakhtin (1979, p. 10), “de um consenso entre indivíduos socialmente organizados no decorrer de um processo de interação (...) que não deve ser dissociado da sua realidade material, das formas concretas da comunicação social”. Ou seja, o/a artista prevê uma abertura dialógica da obra, que se dá por inacabada na condição de intertextualidade, recebendo influências para sua finalização com as diversas interpretações por parte do público.

A abertura de segundo grau, por outra via, prevê o ambiente artístico como mecanismo para a desmaterialização da obra, como meio de confrontação dramática do ambiente com o espectador, que faz frente ativa na inscrição de seu corpo no objeto, em detrimento de seu olhar. Aqui, o princípio da criação coletiva cristaliza uma tendência onde a transferência da responsabilidade criativa para o público se acentua (ibidem, 1979, p. 14), gerando uma aproximação entre a relação entre o/a artista idealizador/a e o público.

Como estes conceitos estão conectados, portanto, à atividade realizada pelo grupo na proposta da investigação de manifestações artísticas e culturais da cidade de Uberlândia, que culminaria em uma produção pelo direito do acesso ao ensino e à própria arte em espaços informais, no caso, na praça Adolfo Fonseca, no bairro Fundinho?

Antes de qualquer coisa, é somente com o diálogo interno e com o outro, que as decisões e caminhos podem ser tomados. Apenas com a comunicação é possível entender a intencionalidade da Professora Doutora Tamiris Vaz ao fazer seus/suas alunos/as saírem de sala, dentro da Universidade Federal de Uberlândia, para o espaço urbano. É unicamente com a conversa que se pode definir a praça como opção de exploração, e somente com ela que se entende o local (ou não) da Arte fora do contexto da academia, assim como a necessidade dos transeuntes para com ela visto o cenário contemporâneo de controle e disciplina, anteriormente citado. Será então com e a partir do público que será feita uma arte colaborativa, em uma relação íntima e completamente interdependente para sua existência, de sua concepção à finalização.

Escolha do espaço

Na busca por redefinir a interação das pessoas com o espaço urbano, os integrantes se inspiram na visão de Plaza (2019) sobre a relação do/a artista

com o ambiente circundante. Ele explora como a arte pode interagir e se fundir com o ambiente físico e social, desafiando as fronteiras tradicionais entre arte e espectador, transcendendo meras motivações de escolha de local.

A atenção se volta para a Praça Adolfo Fonseca, um espaço aparentemente desprovido de atrativos duradouros, mas estrategicamente selecionado por seu potencial dinâmico e localização estratégica. Ao empreender uma ação artística e social neste cenário, busca-se não só despertar a curiosidade e atenção das pessoas, mas também oferecer uma oportunidade para uma breve pausa na rotina diária, proporcionando uma ruptura bem-vinda na monotonia da vida urbana, oferecendo uma oportunidade para uma pausa contemplativa e participativa. Essa abordagem implica uma análise detalhada do fluxo de pessoas na área, bem como uma cuidadosa elaboração de ideias e planos para a execução da intervenção artística, sendo os primeiros passos para transformar essa visão em realidade.

A essência do projeto reside não apenas em estimular a apreciação da arte, mas também em torná-la mais acessível e integrada ao contexto urbano. Documentar todo o processo é fundamental não apenas para fins de registro, mas também para criar uma narrativa envolvente e impactante que possa ser compartilhada com a comunidade e além dela. Este registro serviu como uma apresentação final que não apenas documenta a transformação física do espaço, mas também captura a essência da interação entre a arte, as pessoas e o ambiente urbano.



Figura 2. Praça Adolfo Fonseca, 2023, Uberlândia – MG. Fonte: Elaborado pelo/a/e(s) autor/a/e(s).

Relação artista-público na primeira intervenção: Café e Histórias

Motivados pelo retorno que tivemos sobre a questão da falta de cultura ou desconexão do público com a arte local da Praça Adolfo Fonseca, o grupo desenvolveu três estratégias a serem realizadas na tentativa de mudar a situação. A primeira seria a intervenção “Um café por uma história”, muito semelhante aos trabalhos de Ana Teixeira, mais especificamente o projeto “Trocas: A Arte na Rua e A Rua na Arte” composto por ações como “Escuto Histórias de Amor”, “Troco Sonhos” e “ESCUTE!”

Na produção da artista, é deixado claro o privilégio que sua arte possui ao poder se comunicar com as pessoas através de seus trabalhos, em se conectar tão bem ao tempo e a comunidade atual. No projeto citado, Teixeira, ao transitar por vários países, incluindo o Brasil, registrava com uma câmera as trocas que realizava com os transeuntes. Ao dispor de cadeira ou mesas em espaço público, ela esperava poder ouvir a fala de quem quisesse compartilhá-la com uma desconhecida, no caso de “Escuto Histórias de Amor”, e conhecer sonhos, na medida em que os trocava pelo doce de mesmo nome, no caso de “Troco Sonhos”, indo de encontro à polissemia de sentidos analisada por Plaza (2019) na abertura de primeiro grau.



Figura 3. Ana Teixeira, Troco Sonhos, 1998-2000. Fonte: <<https://www.anateixeira.com/trabalhos/troco-sonhos/>>.

Inspirados, portanto, pela produção da artista, a primeira intervenção buscava oferecer, além de uma ruptura na vida cotidiana regida pela monotonía e, ao mesmo tempo, freneticidade determinada pela sociedade capitalista, uma oportunidade para uma pausa contemplativa e participativa. Logo, na intervenção denominada “Um café por uma história”, que con-

sistia em uma mesa montada estrategicamente no centro da praça, com um cartaz contendo o nome da proposta, sendo servido café e biscoitos em troca do depoimento das pessoas que passavam ou frequentavam o local e estavam dispostas a doar um pouco do seu tempo. Foi obtida uma recepção ótima, talvez pelo horário (8h00 da manhã), o café tenha sido tão bem-vindo, ou talvez o público estivesse carente de ouvintes



Figura 4: Um café por uma história, 2023, Praça Adolfo Fonseca, Uberlândia – MG. Fonte:Elaborado pelo/a/e(s) autor/a/e(s).

Foram alcançados cerca de dezesseis entrevistados em distintas faixas etárias e situações sócio-econômicas, como Moisés, em situação de rua, Tião Lobo, ex-marceneiro e atualmente artista, e os próprios trabalhadores da praça responsáveis pela limpeza, Érica e Saulo. A pergunta que guiava o início das entrevistas era “se você fosse definir a praça em uma palavra, qual seria?” Dessa questão, saíram as palavras para a segunda abordagem, que era bordá-las em folhas recolhidas da própria praça, para serem transformadas em chaveiros.



Figura 5: As integrantes Natália Martins, Mariana Tutumi e Nathalia Bonizio bordando em folhas, 2023, Praça Adolfo Fonseca, Uberlândia – MG. Fonte: Elaborado pelo/a/e(s) autor/a/e(s).

Alguns diálogos foram muito marcantes, como a de Tião Lobo, que perdeu seu braço trabalhando:

Eu estava fazendo o trabalho na empresa, a peça soltou e arrancou o braço. Mas tranquilo, hoje em dia é tranquilo. Foi isso que possibilitou uma grande mudança na minha vida. Você dá uma guinada que deixa para trás um monte de coisa que não faz mais sentido [...] São maneiras de contribuição para elevação da gente [...] a vida falava, a lei falava, “Zé” e eu “Hm”, “Zé” e eu “Hm”, até que ela deu o puxão pra mim, aí conveniente e arrancou meu braço. Meu nome é José Eustáquio e Tião Lobo é o apelido (Lobo, 2023).

A terceira abordagem rendeu menos resultados. Colocadas as mesmas perguntas feitas nas entrevistas em papéis A4 e instaladas em pontos de ônibus, nos pedestais vazios presentes na praça e também no busto de Adolfo Fonseca, surgiu somente uma resposta, por vezes não relacionada às perguntas: “Arte?”.

Relação artista-obra

Julio Plaza (2019), citado anteriormente, diz muito a respeito da relação entre o/a artista e sua obra como fundamental na arte. Ele sustenta que essa relação pode ser observada por meio da própria prática artística, assim como colaboração entre arte e tecnologia. O autor indica que a arte interativa só se faz efetiva quando há participação ativa do público, ou seja,

houve uma evolução da simples observação passiva para uma participação mais ativa e perceptiva, em que o público contribui na elaboração da narrativa da obra. Foi nesta ideia na qual a atividade dos chaveiros se estruturou, buscando um maior contato com o espectador: a “moeda de troca” pela atenção e seu tempo seriam os próprios chaveiros doados, ou seja, eles apenas seriam entregues caso o público aceitasse fazer uma ruptura em sua rotina, permanecendo na praça por um tempo determinado.

Isto posto, a confecção dos chaveiros teve início com a coleta de objetos da própria praça, principalmente folhas por serem efêmeras e mutáveis. Foram bordadas palavras citadas pelos entrevistados na pergunta que guiou a proposta anterior, “Um café por uma história”, sobre como definir o local em uma única palavra. De posse do chaveiro, o público tem a possibilidade, então, de acompanhar o ciclo de vida da folha, atrelando a experiência à passagem do tempo experimentado ao longo de todo o projeto, desde a análise da aceleração da vida cotidiana até a tentativa de garantia de atenção com a oferta do café.



Figura 6: Chaveiros com bordados em folhas, 2023, Uberlândia – MG. Fonte: Elaborado pelo/a/e(s) autor/a/e(s).

Seguindo para a etapa final, foi realizada a construção de um site¹, que contém todo o conteúdo das entrevistas e intervenções, incluindo fotos, áudios transcritos e todas as informações detalhadas sobre o projeto, tal qual a história da praça, contada pelas pessoas que transitam no local. O principal objetivo foi deixar a ação registrada, uma vez que esta aconteceu na efemeride de três visitas, e compartilhar as experiências do público,

¹ Registro Coletivo com mais informações do projeto disponível em: <<https://registrocoletivo.wixsite.com/regis>>.

além de elucidar quais foram os impactos positivos e negativos que as intervenções levaram para os transeuntes da praça. Em paralelo, os efeitos da arte desenvolvida como agente transformador daquele espaço urbano também foram registrados.

Conclusão

Como considerações finais, o projeto desenvolvido no âmbito da disciplina de PROINTER III do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia revelou-se uma experiência enriquecedora e profundamente conectada com as teorias contemporâneas sobre arte, espaço urbano e interatividade.

Wideias de Ludmila Britto e Julio Plaza, o grupo buscou criar uma experiência que transcende a mera contemplação da arte, envolvendo ativamente o público na construção do significado e na transformação do espaço. Por meio de intervenções como “Um café por uma história” e a criação de chaveiros com palavras-chave definidas pelos frequentadores da Adolfo Fonseca, procurou-se não apenas estimular a reflexão e a conexão emocional, mas também criar um registro tangível das experiências compartilhadas.

Através do registro detalhado de todo o processo no site elaborado pelos integrantes, foi esperado não apenas documentar as transformações sociais ocorridas na praça, mas também criar uma plataforma para o diálogo contínuo com a comunidade e para a reflexão sobre o papel da arte na construção de espaços urbanos mais inclusivos e significativos. Este projeto não apenas exemplifica a importância do ensino de arte em espaços informais, mas também demonstra o poder transformador da colaboração e da interatividade na prática artística contemporânea.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofias da Linguagem**. São Paulo, Hucitec, 1979.

BRITTO, Ludmila. **Arte Colaborativa e a criação de heterotopias**. In Revista-Valise, Porto Alegre, v. 6, n. 12, ano 6, dezembro de 2016. pp. 36-47. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/download/70179/39589>>. Acesso em janeiro de 2024.

ECO, Umberto. **Obra Abierta**. Barcelona, Seix Barral, 1965.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos III**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

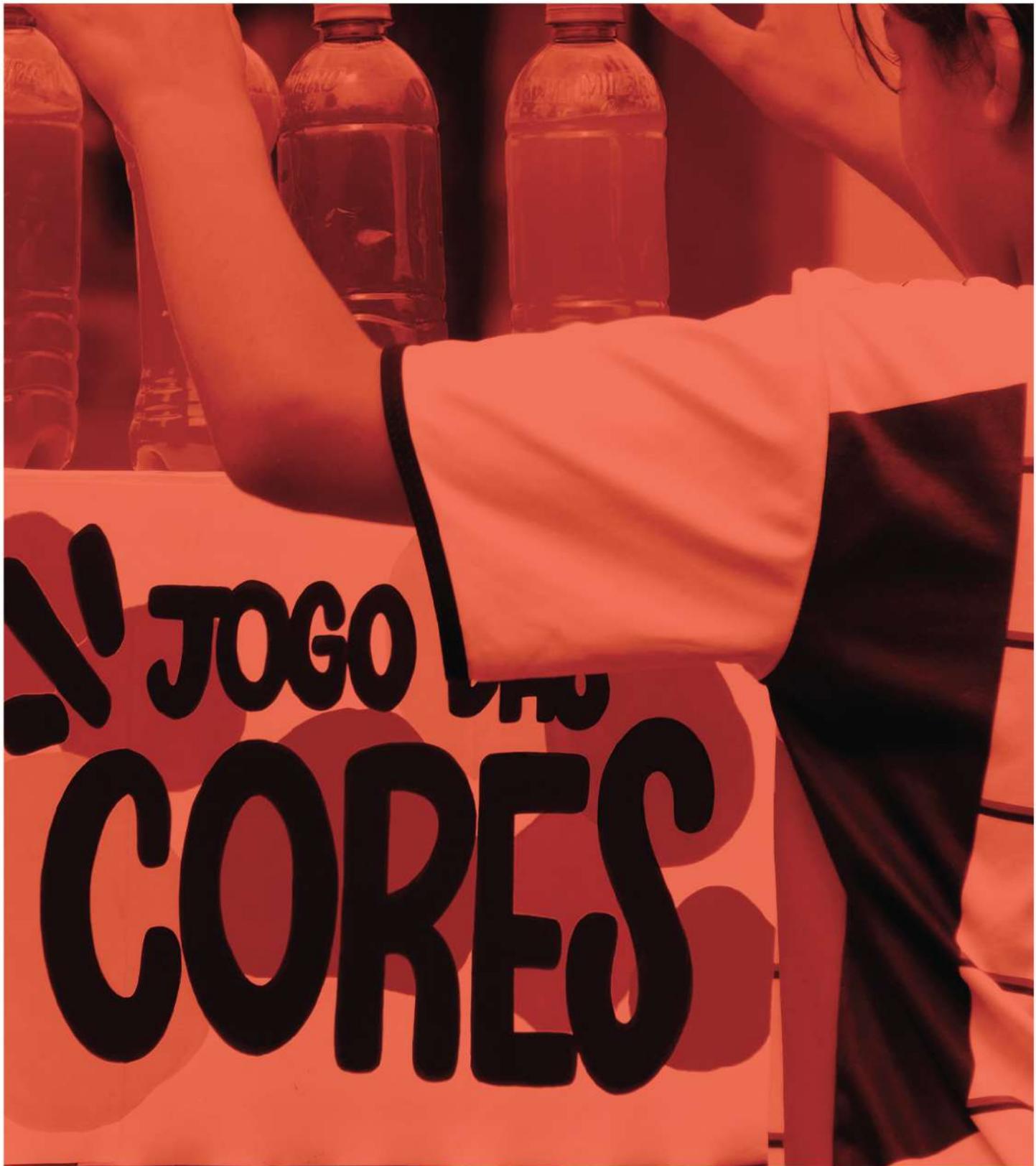
Grupo Poro. **Intervenções urbanas e ações efêmeras**. Disponível em: <<https://poro.redezero.org/>>. Acesso em março de 2024.

Lobo, Tião. **Entrevista com transeuntes**. [06 abr. 2023]. Entrevistadores/as: Ana Julia Oliveira Lourenço, Jackson Leandro Alves Salustiano, Mariana Suemi Tutumi, Natália Martins Tavares e Nathalia Justiniano Bonizio. Uberlândia, 2023. 1 arquivo .mp3 (15 min. 42 s.).

Registro Coletivo. Disponível em: <<https://registrocoletivo.wixsite.com/registro-coletivo>>.

PLAZA, Julio. **Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção**. Revista Concinnitas, 1(4), 6-34, 2019. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/42746>>. Acesso em janeiro de 2024.

TEIXEIRA, Ana. Ana Teixeira. Disponível em: <<https://www.anateixeira.com>>. Acesso em março de 2024.



JOGO CORES

TEMPO DE BRINCAR: MEMÓRIAS DA INFÂNCIA

Abraão Ferreira Santos
Emillene Cristine Bento de Miranda
Isabelle dos Santos de Oliveira

PALAVRAS-CHAVE: Infância. Brincadeiras. Memória.

TEMPO DE BRINCAR: MEMÓRIAS DA INFÂNCIA

Abraão Ferreira Santos
Emillene Cristine Bento de Miranda
Isabelle dos Santos de Oliveira

Resumo

Este artigo investiga o resgate e a ressignificação das brincadeiras populares na infância, destacando sua importância na preservação da memória social e cultural. O projeto Tempo de Brincar foi desenvolvido no contexto da disciplina PROINTER III do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e realizado no Parque do Sabiá, em Uberlândia (MG). A iniciativa buscou proporcionar um espaço de interação onde crianças e adultos/as pudessem revisitar brincadeiras, fortalecendo laços afetivos e valorizando as experiências intergeracionais. Durante o desenvolvimento do projeto, visitas técnicas foram realizadas para compreender o espaço e o público frequentador do parque, resultando na escolha do Espaço do Mundo das Crianças como local de atuação. A partir dessa imersão, foram promovidas atividades lúdicas que resgataram memórias e criaram novas experiências para os/as participantes. O projeto evidenciou o papel das brincadeiras na valorização das memórias afetivas, onde adultos/as e crianças compartilharam recordações e construíram novas em um ambiente acolhedor e colaborativo. Esse resgate mostrou-se relevante para o desenvolvimento cognitivo, social e emocional das crianças, reafirmando a importância de manter vivas as memórias afetivas por meio do brincar, contribuindo para um desenvolvimento mais saudável e equilibrado.

Palavras-chave: Infância. Brincadeiras. Memória.

Introdução

As brincadeiras populares fazem parte da infância de muitas gerações e desempenham um papel fundamental no desenvolvimento cognitivo, social e emocional das crianças. Além de promoverem habilidades motoras e intelectuais, as brincadeiras tradicionais ajudam a preservar a memória cultural e social de uma comunidade, transmitindo saberes e experiências entre diferentes gerações.

Neste contexto, o projeto “Tempo de Brincar” foi desenvolvido na disciplina Projeto Interdisciplinar III (PROINTER III) do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), com o objetivo de proporcionar um espaço de interação onde crianças e adultos/as pudessem revisitá-las, fortalecer laços afetivos e experiências intergeracionais.

O PROINTER teve como principal propósito estabelecer um diálogo entre a prática artística e a coletividade, promovendo a integração entre a arte e as necessidades da comunidade. No PROINTER III, esse objetivo foi ampliado ao direcionar a prática artística especificamente para a comunidade, buscando envolver os indivíduos em atividades que não só estimulam a expressão artística, mas também criassem um vínculo de participação e colaboração, tornando a arte acessível e significativa no contexto social.

Durante a elaboração do projeto, foram realizadas pesquisas com o objetivo de orientar nosso trabalho, buscando referências entre artistas e educadores. Nesse processo, ao analisar as obras de Ivan Cruz, cujo tema central são as brincadeiras, é possível relacionar a ideia de que a criança é um ser singular e precisa vivenciar diferentes experiências para potencializar seu desenvolvimento integral. Essa perspectiva busca também alcançar crianças que, na atualidade, encontram-se restritas ao uso de dispositivos eletrônicos como única forma de diversão (Assis 2020).

A escolha do Parque do Sabiá, em Uberlândia (MG), como local para a realização do projeto, foi motivada por sua ampla infraestrutura de lazer e recreação, sendo um ambiente frequentado por diversas faixas etárias. No parque, o espaço denominado Mundo das Crianças foi selecionado como o local de atuação devido à sua proposta voltada especificamente para o público infantil.

A partir dessa experiência, o artigo busca discutir a importância do brincar para a preservação da memória cultural e afetiva, destacando os impactos da interação intergeracional na valorização das brincadeiras populares.

Da Observação à Escolha: O “Mundo da Criança” como Cenário do Projeto

O ponto de partida do projeto foi a busca por um espaço público em Uber-

lândia (MG) que pudesse acolher uma intervenção artística e educativa com foco na comunidade. O complexo do Parque do Sabiá surgiu como opção inicial por ser um local reconhecidamente amplo, acessível e central para a vida social e de lazer da cidade.

Nossa primeira visita exploratória ao parque teve como objetivo principal realizar uma observação abrangente do complexo, visando tanto identificar o local mais adequado para a futura intervenção quanto compreender os diferentes tipos de públicos que frequentavam o vasto complexo e suas dinâmicas de uso.

Ao nos depararmos com a grande extensão do parque e sua diversificada infraestrutura, encontramos um público bastante heterogêneo: pessoas que estavam ali para praticar atividades físicas, famílias em momentos de lazer, crianças utilizando os parquinhos, grupos de amigos em passeio, entre frequentadores com as mais diversas motivações. Essa observação inicial confirmou o intenso fluxo e a vocação do parque como um ponto de encontro e forte interação social.

Ao final dessa primeira visita, considerando o fluxo intenso de pessoas, especialmente famílias com crianças, observado na área denominada “Mundo da Criança” durante os fins de semana, já havíamos decidido que essa seria a parte do parque mais promissora para a realização do nosso projeto.

A segunda visita teve como foco principal a interação com os/as frequentadores/as do Mundo da Criança, realizando entrevistas para começar a compreender suas percepções sobre o brincar e suas memórias da infância. Foram entrevistadas pessoas que frequentavam o local, com prioridade para adultos/as que estavam acompanhados de crianças e grupos de jovens que estavam presentes. As perguntas abordaram temas como brincadeiras de infância, brinquedos favoritos, memórias afetivas e quais locais mais sentiam falta desse período.



Figura 1. Entrevistas. Fonte: Cardoso, 2024.



Figura 2. Entrevistas. Fonte: Cardoso, 2024.

A maioria dos entrevistados mencionou brinquedos simples como aqueles que costumavam passar mais tempo, mencionando bastante bonecos como suas principais fontes de diversão quando estavam sozinhos. Já nas brincadeiras coletivas, atividades de bastante movimento, como pega-pega, futebol e queimada, foram as mais citadas.

Além disso, um padrão comum nas respostas foi a forte ligação emocional com lugares da infância, sendo a casa de parentes próximos, como avós e tios, o local que mais despertava lembranças e afetos.

A terceira visita teve como foco a concepção da intervenção visual. Inicialmente planejada para a execução da intervenção, a visita transformou-se em um momento de imersão do grupo no espaço. Diante da necessidade de ideias concretas, realizamos um *brainstorming* no local, buscando inspiração nas características do ambiente e nas observações das visitas anteriores.



Figura 3. Terceira visita. Fonte: Elaborado pelas/os autoras/es, 2024.

Essa imersão permitiu definir os elementos visuais que complementariam as futuras atividades lúdicas, como a confecção manual de bandeirinhas coloridas contendo perguntas reflexivas, que visavam instigar a curiosidade, estimular a interação e evocar memórias do brincar no público.

Paralelamente à definição visual, iniciou-se a seleção das atividades interativas, considerando a estrutura do local e a possibilidade de utilizar materiais acessíveis e, em alguns casos, recicláveis, como na brincadeira do boliche. Entre as brincadeiras selecionadas estavam o boliche, jogo da velha, amarelinha e jogo das cores.

Durante a quarta visita, realizada no sábado, dia anterior à intervenção interativa, fizemos a experimentação de algumas atividades e testamos a disposição das bandeirinhas, que, além de seu caráter estético, foram pen-

sadas como provocações visuais. Elas continham perguntas, como: “Quem te ensinou a brincar? “ e “Qual foi sua última brincadeira?“.

Escolhemos um local com uma concentração um pouco menor de pessoas, priorizando espaços onde houvessem famílias com crianças, a fim de analisar se interagiriam com as brincadeiras de forma voluntária. Para atrair a atenção dos visitantes, posicionamos as bandeirinhas que havíamos confeccionado em pontos estratégicos, garantindo que fossem bem visíveis para os/as passantes. Neste dia, foi possível observar tanto a curiosidade das crianças em relação às brincadeiras quanto o interesse dos responsáveis pelo projeto como um todo.

A visita foi fundamental para identificar possíveis problemas e melhorias a serem feitas. Percebemos, por exemplo, que a disposição das bandeirinhas poderia ser melhor planejada, pois mesmo que a escolha de bandeirinhas remetesse a brincadeira pega-bandeira, não contávamos com o imprevisto de que uma criança que passava pelo local demonstrou grande interesse por elas e começou a pegá-las uma por uma. Assim, o que inicialmente tinha como intuito ser uma provação visual, acabou se transformando em uma nova brincadeira, um pega-bandeira improvisado, e a criança levou consigo o máximo de bandeirinhas que conseguiu encontrar.

Além disso, foi importante notar que a bola utilizada no jogo de boliche precisava de um revestimento mais resistente, pois, após algumas jogadas, começou a apresentar danos, o que poderia comprometer a diversão de quem escolhesse jogar. Essas observações foram essenciais para ajustes futuros, garantindo que as atividades fossem mais duráveis e eficazes para a proposta de engajamento do público no dia seguinte.

O ambiente permitiu que, mesmo antes da intervenção interativa, as brincadeiras já começassem a atrair visitantes interessados pelos “brinquedos” recém-introduzidos no parquinho, essa participação espontânea validou a proposta interativa.



Figura 4. "Com quantos anos você se sente mentalmente?". Fonte: Cardoso, 2024.



Figura 5. "Bora Brincar de Boliche?". Fonte: Cardoso, 2024.



Figura 6. Imprevisto: criança pegando todas as bandeirinhas. Fonte: Cardoso, 2024.

Intervenção

A quinta e última visita ocorreu na manhã do domingo, para a realização da intervenção interativa. Antes mesmo de iniciarmos a montagem das brincadeiras, já havia crianças e adultos/as interagindo no ambiente e nos abordando com perguntas. Isso pode ser explicado pelo fato de que, próximo ao local onde o projeto seria instalado, acontecia uma festa de aniversário, o que certamente contribuiu para a participação de uma grande quantidade de crianças nas atividades.

A fim de proporcionar um ambiente lúdico acessível e sustentável, os brinquedos foram confeccionados com materiais recicláveis e de fácil acesso, promovendo tanto a criatividade quanto a conscientização ambiental.

Para a bola de Boliche, foram utilizados papéis compactados em camadas, fixadas com cola e fita adesiva para garantir a estrutura. Já os pinos foram confeccionados a partir de pequenas garrafas PET preenchidas com água e corante alimentício colorido, criando uma experiência mais dinâmica e sensorial para as crianças participantes.



Figura 7. Boliche. Fonte: Cardoso, 2024.

A Amarelinha, jogo tradicional que consiste em saltar sobre quadrados numerados no chão, evitando pisar na casa onde está uma pedra, foi produzida com tiras de papelão e papel colorido, tendo apenas o contorno de cada quadrado em que as crianças iriam saltar.

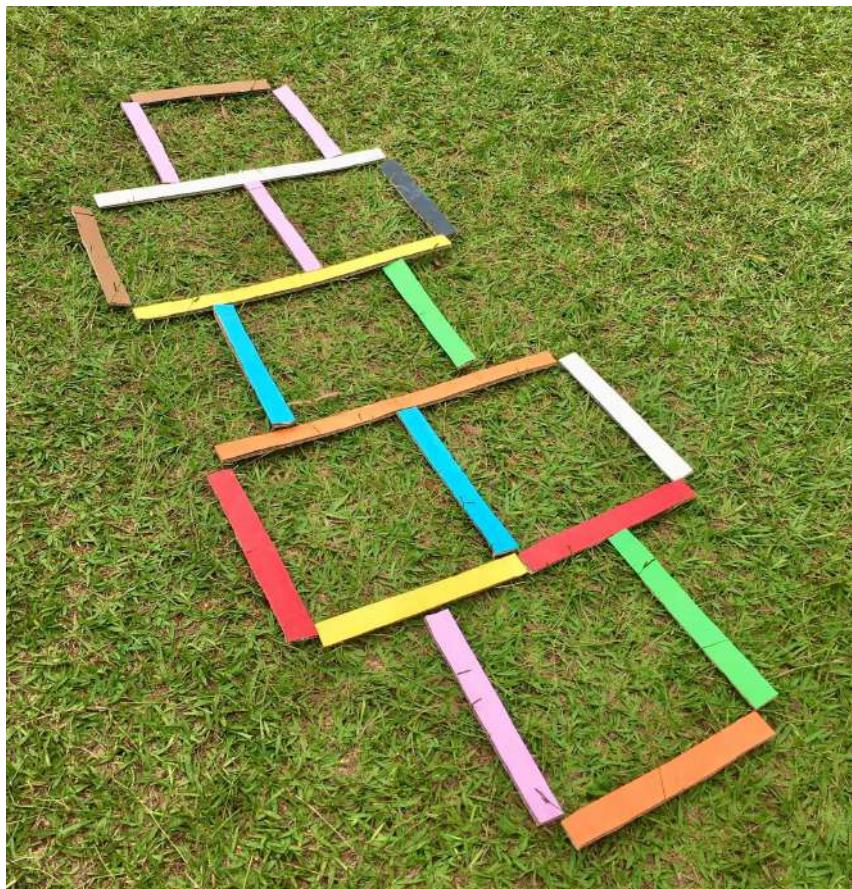


Figura 8. Amarelinha. Elaborado pelas/os autoras/es, 2024.

Outra atividade implementada foi o Jogo da Velha, produzido com papelão revestido por papéis coloridos, agregando um aspecto visual mais atra-

tivo e estimulante. Essa brincadeira favoreceu a interação entre crianças, adultos/as e até idosos/as, uma vez que exige a participação de, no mínimo, dois jogadores.

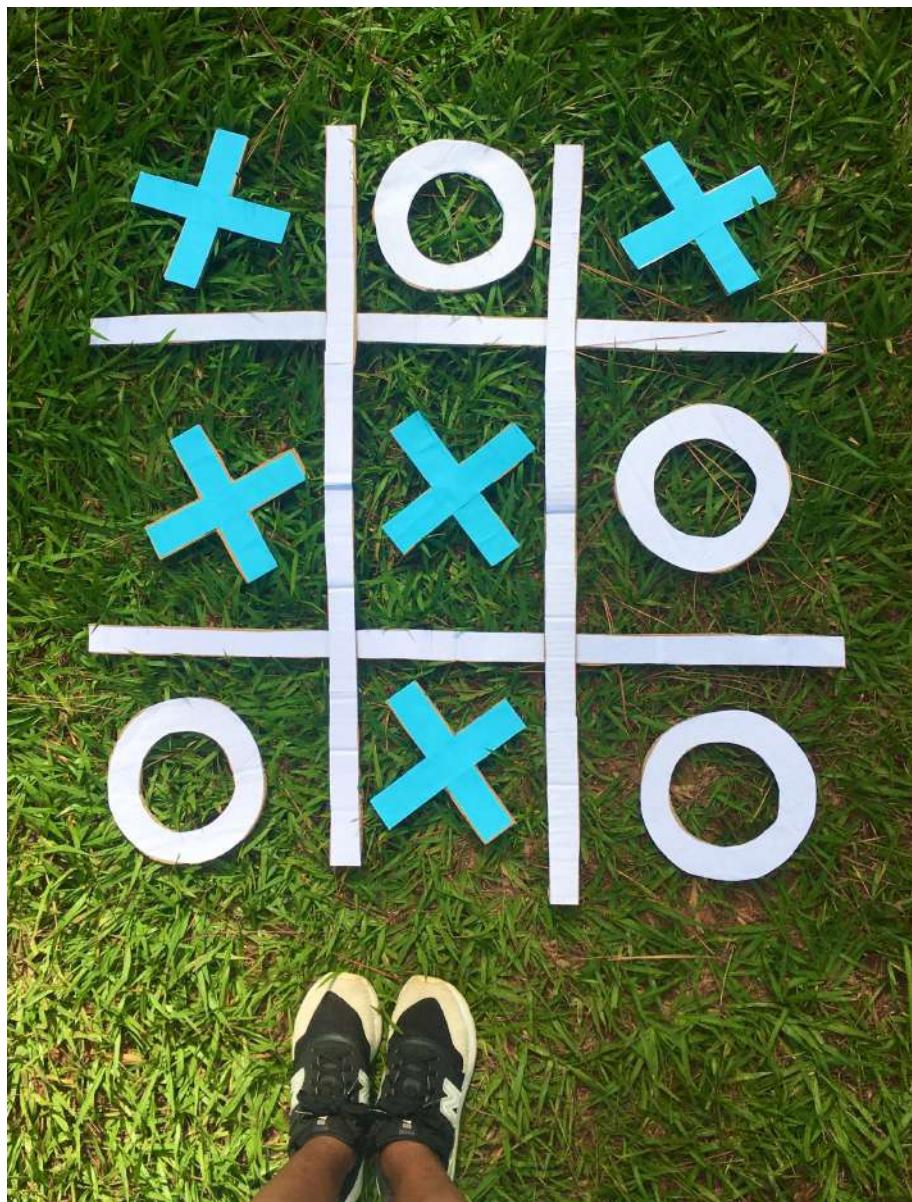


Figura 9. Jogo da Velha. Elaborado pelas/os autoras/es, 2024.

No entanto, a brincadeira que despertou maior interesse do público foi o Jogo das Cores, um desafio de lógica baseado no reconhecimento e na correspondência de tonalidades. Nele, garrafas PET coloridas eram dispostas sobre uma mesa, e abaixo desta havia uma garrafa correspondente. O objetivo do jogador era identificar e organizar corretamente a sequência de cores das garrafas dentro da caixa, com o auxílio de outra pessoa, promovendo o raciocínio lógico de maneira lúdica e interativa.



Figura 10. Jogo das Cores. Fonte: Cardoso, 2024.



Figura 11. Jogo das Cores. Elaborado pelas/os autoras/es, 2024.

Além das atividades, a ambientação do espaço foi um elemento fundamental para captar a atenção do público e sinalizar, de maneira intuitiva, que o local estava aberto à participação. Para isso, foram utilizadas bandeirinhas coloridas remanescentes da quarta visita, contendo perguntas reflexivas voltadas para um público mais velho. Questões como “Quem te ensinou a brincar?”, “Qual foi sua última brincadeira?” e “O que podemos aprender com as crianças?” incentivaram a interação entre visitantes e organizadores, promovendo um envolvimento mais amplo e intergeracional com o projeto. Ademais, as bandeirinhas foram incorporadas de maneira criativa nas brincadeiras das crianças, transformando-se em partes dos castelos de areia que elas construíam, ampliando ainda mais a participação e o engajamento no ambiente.



Figura 12. Bandeirinhas. Elaborado pelas/os autoras/es, 2024.

Provocar um/a adulto/a a brincar é, muitas vezes, um desafio, pois o brincar é socialmente associado à infância e considerado impróprio ao universo adulto, o que gera resistência. No entanto, quando esse convite é feito de forma coletiva, a aceitação se torna mais fácil. Isso se deve ao fato de que o grupo evoca memórias afetivas ligadas à infância, despertando no/a adulto/a lembranças e sensações de pertencimento, de modo que o brincar coletivo mobiliza afetos e vínculos, criando um espaço simbólico onde o/a adulto/a se sente mais à vontade (Matos, 2015).

Durante a execução do projeto, observamos uma resposta positiva do público. As crianças interagiram com entusiasmo e os/as adultos/as participaram ativamente, relembrando brincadeiras de sua infância. Esse momento de ressignificação aconteceu a partir do momento em que criamos o ambiente lúdico, permitindo que tanto crianças quanto adultos/as revivessem experiências e memórias afetivas. Muitos perguntaram se voltaríamos, demonstrando o impacto significativo da intervenção e o desejo de continuidade do projeto.

Considerações Finais

O projeto “Tempo de Brincar” mostrou-se fundamental para o resgate da memória social e cultural, através da valorização das brincadeiras que marcaram gerações. A experiência demonstrou que a reintrodução das brincadeiras tradicionais é uma ferramenta eficaz para fortalecer laços afetivos e criar um ambiente de aprendizado mais dinâmico e colaborativo.

O projeto também destacou a importância da interação intergeracional, promovendo um ambiente onde diferentes faixas etárias puderam compartilhar experiências. Essa troca não apenas fortaleceu os laços comunitários, mas também ampliou o entendimento mútuo entre crianças e adultos/as, enriquecendo as relações sociais e afetivas.

Além disso, é fundamental ressaltar o papel do brincar no desenvolvimento infantil. As brincadeiras são essenciais para o aprendizado, a expressão emocional e a construção de memórias afetivas duradouras. O “Tempo de Brincar” ofereceu às crianças a oportunidade de se conectar com o universo lúdico de forma plena, ao mesmo tempo em que reafirmou a importância do brincar como ferramenta de crescimento.

Dessa forma, o projeto consolidou-se como uma iniciativa que não só resgatou a importância do brincar, mas também demonstrou a viabilidade de propostas acessíveis e sustentáveis em espaços públicos, estimulando a criatividade, a interação e o pensamento reflexivo entre diferentes faixas etárias.

Referências

Matos, Elísia Santos de. **Memórias coletivas de brinquedos e brincadeiras**. Acer-
vo
digital Universidade Federal do Paraná, [S. I.], p.1-14, 2015. Disponível em:
<<https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/bitstream/handle/1884/42540/R%20-%20E%20-%20ELISIA%20SANTOS%20DE%20MATOS.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em:
02 junho 2025.

Assis, Gizele Fátima Brugger de. **A pintura como expressividade das artes visuais: interação com as obras de Ivan Cruz**. Monografia (Pós-graduação em Artes, Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas) - Universidade Federal de Minas Gerais, [S. I.], 2020. Disponível em:
<https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/34259/2/A%20pintura%20como%20expressividade%20das%20Artes%20Visuais_intera%C3%A7%C3%A3o%20com%20as%20obras%20de%20Ivan%20Cruz.pdf>. Acesso em: 02 junho 2025

ENTREVISTA

Resumo

É com sincero entusiasmo que apresentamos esta entrevista com a Professora Dra. Priscila Rampin, docente do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Em sua trajetória plural como artista, educadora, pesquisadora e curadora, Priscila constrói pontes entre a reflexão acadêmica, a criação artística e o engajamento político, com investigações profundas sobre espaço urbano e memória.

Nesta entrevista, conduzida com a delicadeza de quem reconhece a potência das pequenas desordens do cotidiano, surge este diálogo que transita entre gravuras, bombas atômicas, copinhos plásticos esquecidos em grades e a beleza dos encontros acadêmicos. Em suas próprias palavras, Priscila nos avisa: “existimos na medida em que nos encontramos com os corpos dos outros”. Seu trabalho, atravessado por Georges Perec, Jacques Rancière e pelas fissuras urbanas, revela como o banal pode ser revolucionário e como a arte é, acima de tudo, um ato de resistência sensível. Acompanhamos os insights de uma educadora que enxerga na curadoria e na docência ferramentas para “partilhar o sensível”, cuja prática nos convida a olhar para as tragédias (históricas ou cotidianas) com perguntas que incendeiam o pensamento.

Vale ainda informar algumas minúcias, esta entrevista foi conduzida por meio escrito, o que nos presenteou com tempo (de confecção e de resposta). Revelando nuances importantes de seu pensamento acadêmico, filosófico e artístico. Boa leitura, e que esta entrevista seja, como suas intervenções urbanas, uma pequena desordem criativa em sua rotina.

Roteiro: Alexandre Antonio Gomes, Allan Rosário Martins e John Rhayllander Botelho

Entrevistador: John Rhayllander Botelho

Revisão e edição: Hanelle Machado Tavares de Camargo e Ronaldo Macedo Brandão

Equipe 1i: Priscila, sua primeira formação é em Administração, gostaríamos de saber, como foi feita essa escolha de graduação e sua experiência nela?

Priscila: Sou filha e neta de comerciantes. Quando criança, uma das minhas diversões era passar o tempo na loja da família, entre os móveis ou brinquedos à venda. Minha avó criou uma família com três filhos a partir da renda de um comércio de armarinhos. Foi nessa loja que tive meu primeiro emprego — trabalhava meio período para conciliar com os estudos. A escolha pelo curso de Administração foi natural. Durante a faculdade, também me profissionalizei na área de corretagem de imóveis. Após a graduação, atuei no ramo de prestação de serviços e lecionei disciplinas de marketing em uma faculdade particular.

Equipe 1i: E o que te levou a ir para o campo da Arte? E por que a UFU?

Priscila: O que me levou à Arte foi o desejo de questionar certezas e ampliar o olhar sobre o mundo. E por que a UFU? Meu companheiro veio transferido para Uberlândia. Já havíamos residido na cidade em outro momento e eu conhecia a Universidade.

Equipe 1i: Sua formação em Administração de Empresas influencia de alguma forma seu fazer artístico? E quanto a sua visão sobre o mercado de arte?

Priscila: Acho que sim. Nossas formações e experiências profissionais passam a fazer parte de quem somos e de como olhamos para o mundo. Quanto à sua pergunta sobre o mercado de arte: mercados são arranjos sociais. O mercado de arte não difere de outros ramos — sua configuração depende dos valores que escolhemos cultivar como sociedade. O debate que precisa ser colocado é: até que ponto nossas vidas estão a serviço do mercado? E como podemos resistir ou reverter a lógica da dominação e da desigualdade? É possível praticar relações mercadológicas como instrumento de liberdade? Quais são as fronteiras morais do que pode — e de como pode — ser comercializado?

Equipe 1i: Antes de entrar no curso de artes, você já tinha uma prática artística? Quais linguagens chamaram sua atenção logo de cara?

Priscila: Sim, ao longo do tempo, o desenho e a pintura estiveram presentes em diferentes intensidades. Durante a graduação, fui capturada pela gravura, ministrada de forma tão serena pelo professor Marcel! Ao longo da formação, além das linguagens artísticas, entramos em contato com modos de pensar a arte — ou seja, paradigmas críticos e estéticos que nos

levam a refletir sobre as formas contemporâneas de produção e recepção artística. Cito, por exemplo, os teóricos Paul Ardenne e Jacques Rancière, com os quais tive contato durante a iniciação científica orientada pela professora Beatriz Rauscher, além de outros autores apresentados pelo professor Luiz Sérgio de Oliveira (UFF), em suas disciplinas no mestrado. Essas referências influenciaram fortemente minha prática, especialmente nas proposições urbanas e nas performances para a câmera. Para Ardenne, trabalhos de intervenção urbana, arte política e performances em espaços públicos são construídos em função de um contexto específico — social, político, histórico ou ambiental. Já Rancière desenvolve o conceito de “partilha do sensível”, defendendo que a arte cria aberturas de sentido e rupturas nas formas de organização do comum, propiciando novas maneiras de ver, sentir e estar no mundo.

Equipe 1i: Durante sua graduação você participou dos projetos de iniciação científica Poéticas urbanas contemporâneas - imagem, ação e contexto (2010-2011) e Arte fora dos eixos(2011-2012). Como esses projetos surgiram?

Priscila: Arte Fora dos Eixos foi uma pesquisa desenvolvida em atendimento ao projeto do professor Marco Andrade, com o objetivo de mapear artistas da região de Uberlândia. Tratou-se de uma pesquisa de extensão bastante enriquecedora, pois identificamos centenas de artistas — com ou sem formação acadêmica — e elaboramos um banco de dados sobre suas práticas. Já o projeto Poéticas Urbanas, da professora Beatriz Rauscher, proporcionou-me uma abertura significativa na percepção da potência sensível das proposições artísticas em espaços públicos. As questões investigadas neste projeto reverberaram profundamente nas reflexões desenvolvidas tanto no mestrado quanto no doutorado.

Equipe 1i: E como isso impactou sua carreira como pesquisadora?

Priscila: Quando ingressei na graduação em Artes, já trazia uma experiência prévia com a carreira acadêmica e com a docência. A pesquisa, a escrita e o hábito de questionar já faziam parte do meu universo de interesses. Por isso, considerei (e ainda considero) a iniciação científica uma etapa significativa da formação. Afinal, só compreendemos o que é ser pesquisador(a) ao vivenciar a iniciação científica: é ela que nos permite perceber se há afinidade com a vida acadêmica e se desejamos seguir o caminho da pós-graduação.

Equipe 1i: Como foram os dois anos de transição do fim da graduação para o início da pós-graduação?

Priscila: Foi um prazo importante para a compreensão dos meus interesses e intenções. Nesse período produzi sem o compromisso com a universidade, pesquisei programas de pós, visitei algumas instituições e atendi a alguns cursos e disciplinas na USP, como aluna especial e frequentei algumas aulas do prof. Hugo Fortes, sobre arte e natureza.

Equipe 1i: Como surgiu seu projeto de pesquisa do mestrado?

Priscila: Ele foi desenvolvido a partir de questões da Iniciação Científica Cartão Postal: paisagens do lixo e do esgoto, do Trabalho de Conclusão de Curso e dos estudos direcionados à linha Poéticas Urbanas, do Grupo de Pesquisa Poéticas da Imagem. Na Iniciação Científica, eu já refletia sobre o uso da cidade e as tensões entre o público e o privado, o desamparo dos serviços públicos e a relação do indivíduo com o ambiente natural. Deparei-me com um portal instalado pela prefeitura, com a inscrição Bosque das Águas, em um terreno mal cuidado. A placa parecia indicar um parque, mas a aparência do local era péssima. Descobri que se tratava de um projeto municipal inacabado de preservação dos córregos da cidade. Esse estranhamento me levou a mapear terrenos baldios, próximos a cursos d'água, utilizados como locais de descarte inadequado de lixo. As imagens desses descartes foram transformadas em cartões-postais — Paisagens do Lixo — e, depois, distribuídas. Com as localizações dos terrenos, elaborei mapas em gravura em metal, inspirados nos antigos mapas cartográficos, que eram, em sua maioria, gravuras, especialmente até o surgimento da imprensa e da cartografia moderna. Na pesquisa de mestrado, Pequenas Desordens: usos físicos e simbólicos da cidade, busquei notabilizar as manifestações corriqueiras, criativas e instauradoras de uma dinâmica relacional entre as pessoas no espaço público. As pequenas desordens são as sobras das práticas cotidianas que atribuem sentido ao lugar público: afixação de cartazes, lambe-lambes, faixas ou stickers; descartes variados (de elementos que serviram ao uso próprio — sofás, camas, colchões, roupas, livros — e de lixo comum — copinhos plásticos, bitucas de cigarro, restos de alimento, sacolas, etc.); usos subversivos, indevidos ou irregulares do espaço público ou do espaço de terceiros: veículos estacionados em locais proibidos, uso de equipamentos públicos para fins distintos do previsto, apropriação de terrenos alheios; e, por fim, as desordens causadas pelos próprios responsáveis pelos serviços municipais: calçadas e bancos quebrados, placas e lixeiras inutilizadas, fechamentos de acessos, entre outros. O que a pesquisa apontou é que, mesmo frente às adversidades impostas pela dinâmica da vida contemporânea — a fragmentação da cidade, a despersonalização, o individualismo e a espetacularização —, os rituais da vida pública acontecem justamente nesse cenário e nesse contexto. Se a Iniciação Científica e o TCC revelavam uma postura mais crítica quanto ao uso do espaço público, a pesquisa de mestrado passou a evidenciar os arranjos sociais criativos que emergem apesar (ou por causa) dessas adver-

sidades.

Equipe 1i: Como foi seu percurso no Mestrado?

Priscila: Fiz o mestrado em Niterói, em um programa que, à época, era recente e que tinha (e ainda tem) um objetivo claro (entre outros): tratar das relações entre arte e política. Havia grande convergência entre meus interesses investigativos e artísticos e os do meu orientador, Luciano Vinhosa. Foram um deleite as aulas ministradas pelo professor Luiz Sérgio de Oliveira que colocavam em debate o papel da arte voltada ao espaço público. Atuei como editora voluntária da Revista Gambiarra, um periódico produzido pelos(as) discentes da pós-graduação, e também como professora de graduação, no estágio docência, nas disciplinas de Expressão e Invenção Gráfica. Durante minha passagem por Niterói, frequentei o ateliê de gravura do Museu do Ingá, fundado em 1977 pela artista Anna Letycia — a quem tive a honra de conhecer — e coordenado pelo artista Ricardo Queiroz.

Equipe 1i: Na sua dissertação PEQUENAS DESORDENS: usos físicos e simbólicos da cidade (2016) você fala de como seu olhar sobre a cidade foi direcionado, através da leitura de Georges Perec, você saiu em busca de minúcias com uma lente de aumento sobre a realidade das vidas, das rotinas. Qual a potência do cotidiano?

Priscila: Perec foi uma das minhas influências. No livro *Espèces d'espaces*, ele propõe uma atividade prática: observar atentamente todos os espaços cotidianos — os de uma página, de um apartamento, do quarto, da cama, da rua. Esse hiperfoco nas minúcias moldou minha prática de caminhar pela cidade e notar o mínimo aparente: elementos colocados na cena urbana que, muitas vezes, passam despercebidos pela maioria das pessoas. Nesse dia, ao sair do MASP, vi uma profissional da estética aplicando cílios postiços em clientes, deitada(o)s numa maca instalada no meio da calçada, em meio ao fluxo urbano. Quantas pessoas realmente veem essas situações, essas ocupações, essas práticas citadinas desempenhadas por cidadãs e cidadãos? Perec me deu uma lupa: passei a observar e documentar copinhos plásticos deixados nas grades dos portões, ofertas de serviços místicos afixadas em postes de energia, manicures atuando em parques públicos — entre muitas outras situações que revelam as cidades sensíveis e invisibilizadas do cotidiano. A potência do cotidiano está justamente no que ele tem de banal e, ao mesmo tempo, revelador. São essas práticas mínimas, repetidas e invisibilizadas — como colocar cílios na rua — que expõem a vitalidade, a criatividade e as estratégias de sobrevivência nas brechas da cidade planejada. O cotidiano guarda uma força política silenciosa: ele reconfigura o uso dos espaços, desafia normas e inven-

ta outras formas de estar no mundo. Ao olhar para essas microdesordens, percebo que o cotidiano é um lugar onde a cidade real se manifesta, onde o improviso desloca o previsto e revela a cidade como um organismo vivo, em constante disputa e negociação. Ele é potência porque resiste à homogeneização, porque fala de corpos presentes e desejos em ação.

John: Como a cidade pode afetar e inspirar também artistas cuja poética não é a própria cidade? Como manter os sentidos atentos?

Priscila: A cidade é um campo de afetação. O corpo atravessa a cidade e é atravessado por seus sons, cheiros, temperaturas, encontros, dinâmicas imprevisíveis. Isso é material latente para a criação. A cidade é imprevisível, tem boa parcela de desorganização. Um(a) artista que escreve sobre memórias familiares, por exemplo, pode ser afetado por um muro descascado, uma conversa ouvida no ônibus, uma vitrine vazia. O urbano, nesse sentido, não precisa ser o tema para ser matéria. Manter os sentidos atentos exige prática e escuta. Especialmente durante a iniciação científica, o TCC e o mestrado isso passava por abrir brechas na rotina, caminhar sem direção utilitária, demorar o olhar, ouvir sem julgar. É preciso se permitir ser tocado(a) pelo mínimo, pela fissura, pelo ruído. A arte muitas vezes nasce do que desvia, não do que está evidente.

Equipe 1i: Numa das ações artísticas de seu mestrado, você criou o Instituto de pequenas desordens, a instalação de um instituto fictício entre os comércios do Centro de Uberlândia. Qual a relação entre o local da instalação, o público e as obras?

Priscila: A primeira instalação física e temporária do Instituto de Pequenas Desordens ocorreu em novembro de 2014, adotando a verossimilhança com o formato empresarial. Aluguei um pequeno comércio no centro da cidade de Uberlândia. Essa estratégia de intervenção na cidade também cumpria a função de mostrar o trabalho sem depender da institucionalização no sistema da arte. A ideia de criar um instituto — que era, paradoxalmente, real e ficcional — abarcava uma série de procedimentos artísticos: desde a performance de uma fiscal de pequenas desordens que andava pelas ruas uniformizada, o registro fotográfico das práticas banais, o preenchimento de formulários, sua divulgação, dentre outras ações. O instituto permaneceu aberto ao longo de um mês e recebia, em sua maioria, pessoas não atentas à função artística da intervenção, que demonstravam apenas curiosidade acerca da ação daquele “negócio”. Essa condição interessava muito à pesquisa. Bom, veja, você que me perguntou anteriormente sobre a influência da administração de empresas em meu trabalho atual: certamente, o Instituto emulou muito essa formação.



FIGURA 1: Instituto de Pequenas Desordens, Uberlândia, 2014

Equipe 1i: O que houve de diferente dessa relação tríptica, a segunda montagem, em Buenos Aires no ano de 2015?

Priscila: Realizei uma residência artística na La Paternal Espacio Proyecto, cujo objetivo principal é promover práticas artísticas com forte envolvimento social. Submeti meu projeto a esse espaço e ele foi selecionado. Repeti os mesmos procedimentos: perambular como uma fiscal, coletar dados e imagens, e instalar o Instituto nas dependências da La Paternal. As reações das pessoas foram similares as do Brasil: algumas demonstravam curiosidade, outras, irritação — como quando fotografei carros estacionados sobre a calçada. Em razão das diferenças culturais, tudo me parecia mais intenso, mais exaustivo. Eu saía para “fiscalizar” nos horários comerciais habituais, cumprindo uma jornada de oito horas diárias. Foi uma performance de longa duração.



FIGURA 2: Instituto de Pequenas Desordens, Buenos Aires, 2015

Equipe 1i: Na sua tese Arquivos Nucleares você relata uma sensação de deslocamento entre o passado e o presente em Hiroshima. Aquela sensação é presente hoje no Brasil? Você ainda tem os curtos-circuitos?

Priscila: ARQUIVOS NUCLEARES – narrativas artísticas baseadas em fatos instáveis é o título da tese de doutorado desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UnB. A pesquisa teve origem após minha viagem a Hiroshima, em 2016, e o contato com documentos e relatos sobre a tragédia nuclear — uma experiência indescritível e profundamente marcante. Relato, na tese, muito do que vivi e de como tudo me impactou. Considerei que pensar Hiroshima e elaborar sobre a vivência era um ato político. Na tese, a noção de “curto-circuito perceptivo” refere-se a situações corriqueiras que, após a visita ao Museu da Paz e o encontro com um Hibakusha — palavra japonesa que significa “pessoa afetada pela explosão”, usada para designar os sobreviventes dos bombardeios atômicos de Hiroshima e Nagasaki, em 6 e 9 de agosto de 1945 —, me faziam rememorar aquela experiência e sentir um receio quase irracional de um novo ataque. Quando elaborei sobre o meu processo criativo, constatei que esses instantes de suspensão da lógica, da racionalidade, permeiam minha prática.



FIGURA 3: Vista e detalhes da Exposição para a Bienal de Asunción, Paraguay, 2020.



FIGURA 4: Curadoria: Dannys de Oca (Cuba), Omar Estrada (Cuba), Betina Brizuela (Paraguay).

Equipe 1i: Você poderia falar mais da estética da incógnita que você desenvolveu?

Priscila: No cerne da Poética da Incógnita está uma discussão sobre o sentido da realidade sumária e, por consequência, a instabilidade dos fatos. Parto da premissa de que todos os fatos são instáveis — tanto os relacionados a eventos extremos quanto os pormenores cotidianos, que perfuram nossas certezas e mexem com nossa sensibilidade. Especulo sobre a intromissão dos fatos e dos discursos deterministas — oriundos de certos sistemas sociais ou da memória, coletiva ou individual —, contrapondo-os a elementos da dúvida e da instabilidade. Ou, em sentido inverso, reflito sobre como a instabilidade pode se articular com aquilo que se apresenta como ‘fato real.’” Por exemplo, durante a década de 1950, o Exército e as autoridades máximas dos Estados Unidos moldaram a percepção visual da bomba atômica. As publicações e veiculações de sua imagem a associavam a um grande e radiante cogumelo. As cenas registradas nunca mostravam o entorno, muito menos a devastação causada pelas explosões. Essa construção imagética — que tornou a forma da bomba algo quase espiritual — dependia das instruções sobre como fotografar a explosão; os fotógrafos das bombas eram, em sua maioria, militares. Então, o que é real nessa situação? Para a pesquisa, estive também na região da base operacional de Mercury, onde os EUA realizaram centenas de testes atômicos após Hiroshima, principalmente durante a Guerra Fria. Pisei nas terras desérticas com a mesma sensação de perigo iminente que havia me acometido no Japão, potencializada pelos sobrevoos de treinamento dos caças da Força Aérea que aconteciam nos céus da região. Aqui, nesse exemplo, a memória parece atuar como uma fazedora do presente.

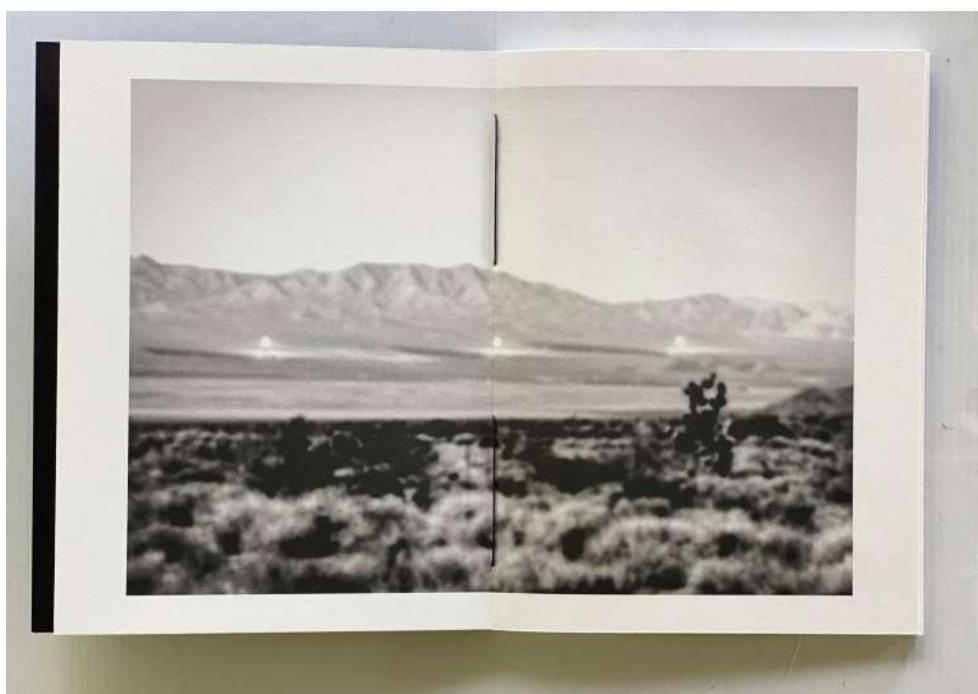


FIGURA 5: Fatos Instáveis, 2021



FIGURA 6 *Fatos Instáveis*, 2021

Equipe 1i: O que você acha que o Brasil pode aprender com as suas tragédias? E como a curadoria pode nos ajudar nisso?

Priscila: Ao que me parece, não temos aprendido muito com as tragédias. Vou me valer do pensamento de Rancière: a arte não deve ser panfletária, direta ou didática. Ele enfatiza que o poder da arte está justamente em sua capacidade de abrir espaços para o dissenso e a reflexão, sem impor uma mensagem clara ou uma moral explícita.

Equipe 1i: Você foi professora na Universidade do Oeste da Bahia (UFOB) entre 2017 e 2018, depois disso foi professora na Unir, em Porto Velho, de 2022 a 2023, e está na UFU desde então?

Priscila: Fui professora efetiva na UFOB e na UNIR e, antes disso, celetista em uma faculdade no interior do Paraná. Foram experiências únicas. Ao longo desse trajeto, conheci realidades muito distintas, culturas diversas e pessoas maravilhosas.

Equipe 1i: Como foi retornar a UFU?

Priscila: Tenho muito carinho pela UFU. Quase consigo identificar marcas das minhas velhas goivas nas mesas do LAIMP... (risos). Durante a graduação em Artes, decidi que queria seguir a carreira docente em uma universidade pública. Foi um projeto profissional ao qual me dediquei por muitos anos.

Equipe 1i: Você vê a UFU como uma espécie de destino ou já tem algum outro lugar em mente?

Priscila: (Risos) Destino é uma daquelas palavras cujo significado depende muito do ponto de vista. Agora, estou neste porto.

Equipe 1i: Quando você se viu professora? Em que ponto da sua vida acadêmica você parou e pensou “é isso!”?

Priscila: Desde minha primeira experiência como professora universitária, que foi em 2005, em uma faculdade privada com atuação no estado do Paraná, percebi que gostava da energia e da dinâmica da sala de aula.

Equipe 1i: Você organizou a exposição coletiva Mundo meio meu (2025), onde promoveu um encontro com 3 universidades distintas onde trabalhou, UNIR, UFOB e UFU. Como foi realizar tal experiência? Como foi ver tantos grupos distintos reunidos?

Priscila: Realmente, foi um encontro bonito e intenso com pessoas com as quais convivi em diferentes fases, ao longo desses 15 anos desde que passei a me dedicar à arte. Algumas foram colegas de graduação, de grupo de pesquisa, de mestrado, e outras foram minhas alunas. A exposição reuniu trabalhos dessas oito artistas cujas estruturas temáticas remetem à ideia de coexistência: existimos e somos quem somos na medida em que nos encontramos com — e nos — corpos dos outros, em nossos e em outros meios, em nossas e em outras histórias.

Equipe 1i: Priscila, você é professora, artista, curadora, pesquisadora, e muitas outras coisas que não cabem no Lattes. Como essas áreas e habilidades coexistem dentro da sua mente?

Priscila: Acredito que essas áreas não estão compartimentadas em mim — elas apenas coexistem. Cada função alimenta a outra.

Equipe 1i: Agora fazendo o movimento oposto, individualizando essas áreas. Qual seu conselho de professora para profissionais em formação recém-chegados no ensino superior e/ou no mercado?

Priscila: Não sei se consigo compartimentar essas funções. Tudo o que decidimos nos dedicar a fazer exige empenho, foco, disciplina, tempo, mergulho, capacidade de lidar com a frustração, resiliência, respeito, ética, coragem, amor, determinação, planejamento, espera, paciência — e até a

sabedoria de saber parar. Nossa profissão é tão exigente quanto qualquer outra.

Equipe 1i: Quais mudanças você nota no meio universitário na forma como arte é ensinada e produzida ao longo dos anos?

Priscila: Percebo mais espaço para a experimentação e para práticas interdisciplinares. Há maior abertura para práticas situadas, políticas e afetivas. Os trajetos por Rondônia e Bahia apresentaram-me uma bem-vinda e necessária perspectiva periférica. Por outro lado, os desafios parecem aumentados: precarização das universidades, desvalorização da docência e uma pressão produtivista que sufoca o fazer artístico e a reflexão crítica.

Equipe 1i: No seu entendimento, como as exposições contribuem para ampliar o acesso à arte e ao conhecimento na formação dos alunos da academia?

Priscila: Isso é fundamental: as exposições conectam teoria e prática, provocam deslocamentos, incentivam a pesquisa, trazem conhecimento, ampliam repertório.



Vista da Exposição *Afeiçooar-se*, Centro Cultural Correios, Rio de Janeiro / RJ, 2024.

Equipe 1i: Como podemos trabalhar com arte sem necessariamente produzir arte? (Quais outros meios de facilitar ou promover cultura na nossa realidade?)

Priscila: Trabalhar com arte vai além da produção de trabalhos artísticos. É possível promover cultura por meio da mediação cultural, da escrita crítica, da documentação, da pesquisa, da educação, da organização de eventos e encontros, de trabalhos com acervos, da criação de espaços alternativos

e independentes para a produção, promoção e circulação de ideais. Ações coletivas, atuação nos espaços administrativos decisórios de políticas culturais, registro de memórias locais, mapeamentos. Um ponto importante, no entanto, é o financiamento. A participação em editais de fomento é essencial, pois, sem recursos, os projetos deixam de acontecer.

Equipe 1i: Quais fatores você acredita que ajudam alunos e artistas a compreenderem melhor o universo das artes e a encontrar seu papel dentro dele?

Priscila: A pesquisa e a troca constante com outros artistas, docentes e coletivos. Acessar referências. Envolver-se com o campo de atuação, tentar a participação em exposições, oficinas, grupos de estudo e projetos ajudam a perceber os vários caminhos. Cada trajetória é construída aos poucos, a partir de inquietações e descobertas. Se se ficar quieto(a) em um canto, a possibilidade de nada acontecer é grande... (risos).

Equipe 1i: Hoje você é professora de Processos Gráficos e derivados, quando sua relação com essa linguagem teve início?

Priscila: Na graduação, no primeiro dia de aula da disciplina de xilogravura (assim chamada no momento)! Lembro da sensação de ter descoberto um mundo.

Depois, fui somando conhecimento e experiência participando de residências artísticas, frequentando ateliês coletivos e visitando artistas. Conheci muita gente bacana. Quem faz gravura é bacana (risos). Agradeço à equipe editorial pela entrevista.



Vista da exposição Outros Nós, Muna 2024.

Referências

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** Tradução de Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009

Conselho editorial

Alexandre Antônio Gomes

Allan Rosário Martins

Ana Júlia Magossi Silva do Amaral Gomes

Assíria Leite Coelho

Hanelle Machado Tavares de Camargo

John Rhayllander Botelho Pires

Maria Eduarda Archanjo

Micaela Cavalcante e Souza

Vinícius de Oliveira Lima

Comitê Editorial

Hanelle Machado Tavares de Camargo

Paulo Mattos Angerami

Ronaldo Macedo Brandão

Diagramação

João Lucas Almeida Luz

Editora chefe

Hanelle Machado Tavares de Camargo

Comunicação

João Lucas Almeida Luz

Maria Eduarda Archanjo

Revisão de texto

Assíria Leite Coelho

John Rhayllander Botelho Pires

Edição do site

Vinícius de Oliveira Lima

Reitor da UFU
Carlos Henrique de Carvalho

Diretor do IARTE
Jarbas Siqueira Ramos

**Coordenadora do Curso de
Graduação em Artes Visuais**
Roberta Maira de Melo