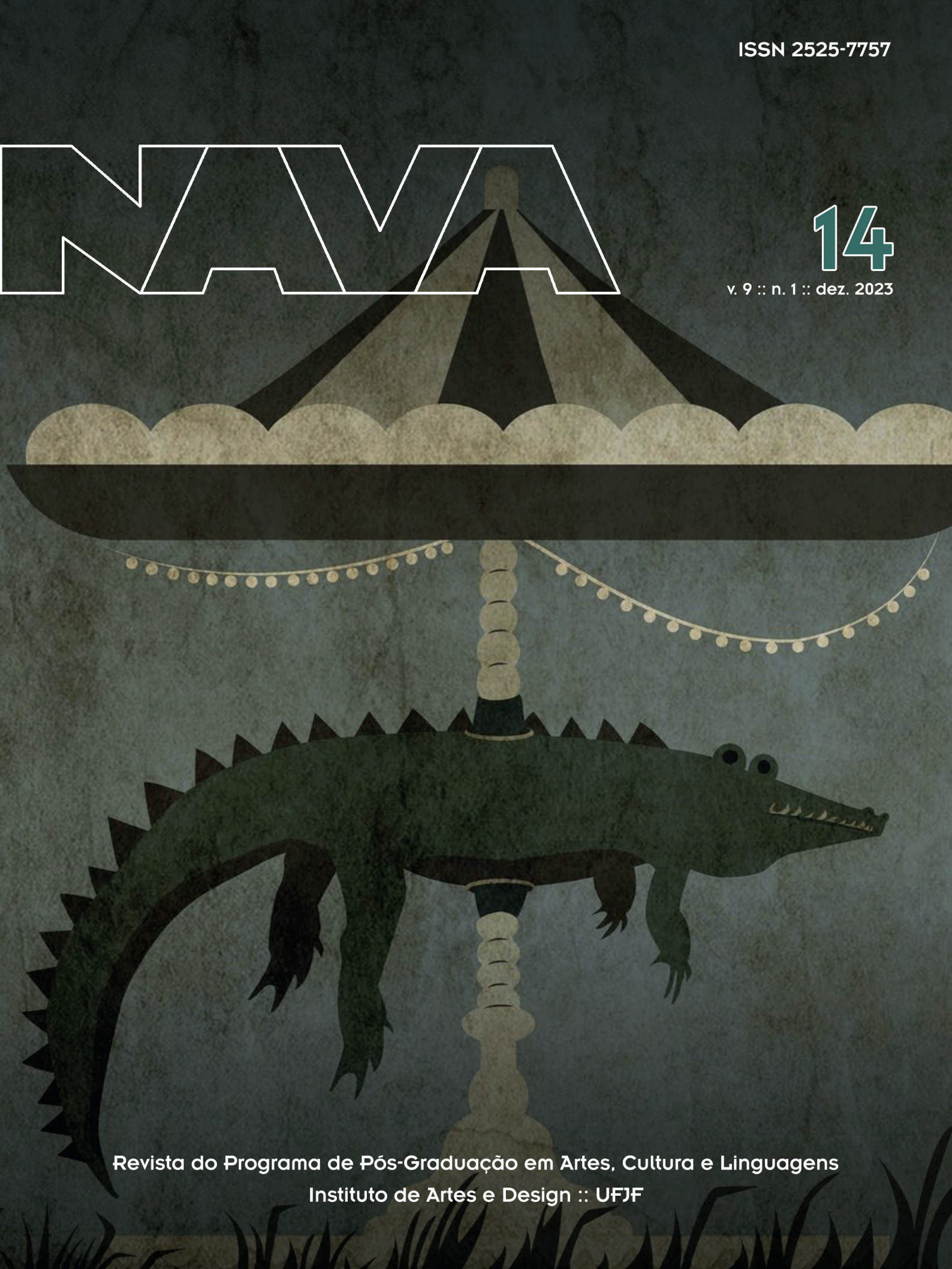


NAMA

14

v. 9 :: n. 1 :: dez. 2023





Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens
Instituto de Artes e Design :: UFJF

NAVA	Juiz de Fora	v. 9	n. 1	p. 1-116	dez.	2023
------	--------------	------	------	----------	------	------

Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens 2023
É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa do PPG- ACL UFJF.



Universidade Federal de Juiz de Fora



Instituto de Artes e Design - IAD / UFJF
Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

Campus Universitário da UFJF
CEP 36036-330 - Juiz de Fora/MG
Telefone: (32) 2102-3362
revista.nava@ufjf.edu.br
Online - <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava>

Projeto gráfico
Alexandre Amino Mauler

Diagramação:
Hamilton Ferpa

Imagem da capa:
Carmem Castañon
Título: Magic Moments Carousel
Ano: 2020
Suporte: Ilustração digital

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UFJF

Nava : Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagem / Universidade Federal de Juiz de Fora. --
v. 9, n. 1 (dez. 2023)- .-- Juiz de Fora :
Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design,
2023.

Semestral
ISSN 2525-7757

1. Artes.

CDU 7

Esta revista obedece às normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa,
promulgado pelo Decreto n. 6.583 de 29 de setembro de 2008.



Universidade Federal de Juiz de Fora

Reitor: Marcus Vinicius David

Vice-reitora: Girlene Alves da Silva



Instituto de Artes e Design

Diretor: Prof. Dr. Fabrício da Silva Teixeira Carvalho

Vice-diretora: Profa Dra. Eliane Bettocchi Godinho

Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

Coordenação: Profa. Dra. Renata Zago

Vice-Coordenação: Profa. Dra. Elisabeth Murilho

Comitê Editorial e Organização

Profa. Dra. Marta Castello Branco e Profa. Dra. Rosane Preciosa

Equipe Editorial

Hamilton Ferpa (diagramação)

Marcelle Lopes (corpo editorial)

Divulgação

Marina Aniram

Conselho Científico

Prof. Dr. Alexandre Bergamo Idargo (Universidade Federal de Santa Catarina)

Profa. Dra. Ana Claudia Suriani Silva (University College London)

Profa. Dra. Carole Gubernikov (Universidade Federal Estadual do Rio de Janeiro)

Profa. Dra. Cynthia Tompkins (Arizona State University)

Profa. Dra. Diana Crane (Pennsylvania University)

Prof. Dr. Fernão Pessoa Ramos (Universidade Estadual de Campinas)

Prof. Dr. João Luiz Vieira (Universidade Federal Fluminense)

Profa. Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Profa. Dra. María Isabel Baldassarre (Universidade de Buenos Aires)

Profa. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul)

Profa. Dra. Maraliz de Castro Viera Christo (Universidade Federal de Juiz de Fora)

Profa. Dra. Paula Guerra Tavares (Universidade do Porto)

Profa. Dra. Rita Moraes de Andrade (Universidade Federal de Goiás)

Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg (Universidade de São Paulo)

A Revista NAVA é um periódico do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). O nome da revista é uma homenagem ao memorialista Pedro Nava, nascido a 5 de junho de 1903, em Juiz de Fora. Além de filho ilustre da cidade, o caráter multifacetado de Pedro Nava tem um significado especial para a proposta de interdisciplinaridade de nossa revista.

Este número foi organizado pelas professoras: Rosane Preciosa e Marta Castello Branco.



Endereço para correspondência

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

Instituto de Artes e Design :: Campus Universitário

Bairro Martelos :: Juiz de Fora :: MG :: CEP 36036-330

Telefone: (32) 2102-3362

revista.nava@ufjf.edu.br

Sumário

[artigos]

Muito além dos jardins do cinema: imagens das ruínas do presente para cultivar novos futuros

07

Ali do Espírito Santo
Luís Artur Costa

Gambiarra também é Design? Uma abordagem sistêmica do Design acadêmico e o vernacular

23

Mariana Moreira Carvalho
Amalia Kusiak Martinez
Otto Guerra Netto
Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo
Milton Luiz Horn Vieira

A construção narrativa da moda como ferramenta social e objeto de posse no Programa Mulheres Mil, em São João dos Patos – MA

44

Márcio Soares Lima
Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo
Raquel Gomes Noronha

Desdobramentos Contemporâneos: processos híbridos entre Origami, Op Art e tecnologias

68

Emerson Massoli

87

Por uma confabulação amorosa do mundo

Jocy Menezes dos Santos Junior
Elidayana Alexandrino

101

Alice Neel: um panorama

Roberto Loureiro Zink

Muito além dos jardins do cinema através de Meeting The Man: James Baldwin in Paris e Bacurau

Much beyond cinema gardens through Meeting The Man: James Baldwin in Paris and Bacurau

Ali do Espírito Santo¹
Luis Artur Costa²

Resumo

O ensaio aproxima-se de duas situações filmicas do cinema contemporâneo. São elas o documentário Meeting The Man: James Baldwin in Paris de Terrence Dixon (1970/2020) e o longa-metragem Bacurau (2019) de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. O ensaio localiza a importância dessas obras em seu contexto de distribuição, streaming, enquanto dimensão positiva para elaboração de discursos e narrativas de dissenso na política das imagens. As duas obras adquirem relevância crítica pelas rupturas com o imaginário colonial do cinema e da política, sendo capaz de atualizar a paisagem libidinal performada pela colonização.

Palavras-chave: Zonas de indistinção; James Baldwin; Bacurau; Cinema.

Abstract

The essay approaches two filmic situations of contemporary cinema. They are the documentary Meeting The Man: James Baldwin in Paris by Terrence Dixon (1970/2020) and the movie Bacurau (2019) by Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles. The essay locates the importance of these works in their context of distribution, *streaming*, as a positive dimension for the elaboration of discourses and narratives of dissent in the politics of images. Both works acquire critical relevance due to their ruptures with the colonial imaginary of cinema and politics.

Keywords: Indistinctness; James Baldwin; Bacurau; Cinema.

1

Artista, professor e pesquisador. É mestre em Psicologia Social e Institucional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul na linha de pesquisa Redes Sociotécnicas, Cognição e Comunicação (PPGPSI-UFRGS). Mestrando em Poéticas Visuais no Programa de Pós graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul na linha de pesquisa Desdobramentos da imagem (PPGAV-UFRGS). Licenciatura em Artes Visuais pelo Instituto de Artes (UFRGS). Pesquisador na interseção entre artes, performance-art, geoperformance, tecnologias da imagem, educação, cultura e políticas contemporâneas.

2

Docente adjunto do Departamento de Psicologia Social e Institucional e do Programa de Pós-graduação em Psicologia Social e Institucional (PPGPSI) no Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutor (CAPES) pelo Programa de Doutorado Interdisciplinar do PPGIE-UFRGS. Realizou estágio de doutoramento sanduiche (CAPES) no departamento de Psicologia Social da Universitat Autònoma de Barcelona. Mestre (CAPES) pelo Departamento de Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Graduou-se em Psicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.



1. O cinema nas zonas de indistinção e a produção de imagens dissenso

O cinema dispersou pelo mundo o cultivo de um afeto de admiração pelas imagens dos jardins ao estilo europeu. Neste modo de organização colonizado das paisagens, o globo seria dividido entre, de um lado, os jardins e, do outro, as diversas selvas. Jardins de diferentes tipos pretensamente afirmam a civilidade eurocentrada: jardins franceses simétricos, jardins ingleses privativos e os novos jardins necropolíticos³ erigidos na América invadida: gigantescas plantações monoculturais. Jardins necropolíticos que sustentaram não apenas a negação da paisagem (tomada enquanto ausência de plantação ou rebanho), mas também a negação da humanidade de indígenas, africanos e seus descendentes. Das ruínas destes jardins eurocêntricos poderá emergir novas imagens.

Se, como nos demonstra Fanon (2008), as imagens já tinham alcançado grande relevância libidinal e política em nossos modos de organizar desejos, trabalho, sociedade, etc. A multiplicação de telas e meios de produção-circulação das imagens promoveram também sua capilarização nos cotidianos, emaranhado-se em nosso dia a dia com concreções bastante vascularizadas de relações (SIMONDON, 2007). O complexo de relações estabelecido pela crescente digitalização da imagem e circulação das mesmas pela *internet* é um ponto estratégico para nos sensibilizarmos às possibilidades políticas das imagens na contemporaneidade. Afinal, antes mesmo da obra de Guy Debord, Franz Fanon já nos chamava a atenção para a grande relevância da imagem na constituição do nosso “inconsciente coletivo” (FANON, 2008, p.159) sociogenético a partir da produção e circulação dos sentidos em suas diferentes modulações.

A disponibilização virtual, em partes significativas do acervo imagético da humanidade nos últimos anos através da *internet*, modificou definitivamente o modo como percebemos o mundo. Uma boa parte da memória do Ocidente implica-se nos dias de hoje em redes de informações que sustentam essa memória. A descrição de eventos, a proliferação de novas crenças, o compartilhamento da vida e da temporalidade, são apenas alguns exemplos de como nossos costumes estão sendo ampliados e dilatados, afirmando, negando e multiplicando diversos aspectos da cultura e da política desde o surgimento da *internet*.

3

O conceito de Necropolítica foi introduzido pelo historiador camaronês Achille Mbembe em seu livro “Necropolitics” em 2003. Ao fazer a junção das palavras “necro”, diretamente ligada a ideia de morte e “política”, Mbembe conceitualiza uma forma específica de poder destinada a controlar e gerir a morte. Ao contrário da gestão da vida, que demarca as práticas do Estado-nação moderno, a necropolítica administra a morte através de práticas genocidas, extermínios em massa, violência policial e militar. Ver: (MBEMBE, Achille, 2018).



Muito além dos jardins do cinema através de *Meeting The Man: James Baldwin in Paris e Bacurau*
Ali do Espírito Santo
Luis Artur Costa

O *YouTube* foi um dos primeiros *sites*⁴ a oferecer uma experiência de dilatação da memória. Tal forma de manejo do conhecimento foi uma situação radicalmente nova à sensibilidade cultural ocidental, pois a quantidade de dados que se traduzem em imagem é estratosférica. Não demorou muito, para que este modelo de transmissão contínua de fluxo de mídia ganhasse novos investimentos, tornando o *streaming* uma dimensão de extrema relevância não apenas para o que chamamos de cultura visual, mas também como produção contínua e amplificada do nosso inconsciente imaginativo. À vista disso, teria o cinema modificado suas condições de experiência coletiva? Como nos lembra Hans Belting, as salas de cinema são como lugares públicos da imagem, lugar onde os espectadores podem experimentar tanto a si mesmo como o lugar “físico” das imagens, pois “nossas próprias imagens, fluem no mesmo tom, de modo uníssono, com as imagens do filme” (BELTING, 2007, p. 94).

No entanto, o novo contexto inaugurado pelo *streaming* foi capaz de ressignificar também nossa compreensão e percepção subjetiva sobre o cinema, ou seja, ele amplifica a onipresença da imagem, não apenas aquelas de exclusividade desta linguagem, mas toda uma nova aglomeração de imagens produzidas por esses grandes conglomerados de distribuição. Podemos dizer que a antiga democracia das salas de cinema, como um espaço que efetuava a indistinção entre o que percebemos sobre nós mesmos e as imagens da ficção técnica conceitualizada por Belting, é ressignificado no contexto dos *streamings*. Chamaremos essa nova condição de *zonas de indistinção da imagem*, indicando assim, que o cinema como o conhecíamos, está sujeito no ciberespaço em constante expansão à singulares abordagens que levem em consideração as atuais configurações de partilha da imagem.

Pensar o fluxo contínuo das imagens frente a experiência coletiva, equivale a dizer que a distribuição destas, também assume um carácter de continuidade infinita, onde a disponibilização material do que chamamos todavia de “cinema” ou de “imagem”, opera como um imenso arquivo disponível a qualquer momento ou hora do dia. Tal estado de transmissão contínua é também um manejo do grande arquivo de imagens da produção humana, assim como no passado, porém, não dependemos mais de um alguém que acione a transmissão de um seriado, de um filme ou de

4

Podemos ressaltar que o *YouTube*, não se configura apenas como um simples site, mas insere-se contemporaneamente nas lógicas da plataforma da internet, configurando-se muito mais como um Hub de conteúdo do que um simples local de armazenamento de informação em formato de vídeo. Hubs, no ciberespaço atual, são territórios que buscam agregar o maior número de dados possíveis, centralizando as informações, ao mesmo tempo que realiza a mediação da distribuição dos conteúdos.



qualquer história. Ao contrário da televisão, do museu e do teatro, o *streaming* suspende através do seu regime de visibilidade, a figura daquele que possibilita e coordena o que será demonstrado na hora exata, dia, mês ou ano em que lhe convém. Literalmente, acessamos, de qualquer espaço geográfico, íntimo, público ou privado, através da *internet*, esse fluxo contínuo e portanto a princípio relacional, que as novas condições de partilha edificaram nas sociedades tecnológicas.

Nesse sentido, as zonas de indistinção da imaginação fílmica contemporânea, podem reinscrever nossa relação com as imagens, na medida que dilatam nossa experiência com as mesmas, permanentemente. Esse processo de ampliação, ou seja, de democratização concreta do acesso às narrativas da imagem em movimento é uma questão política: não apenas uma política da imagem em seus modos de organizar a produção-circulação dos arquivos, mas também enquanto imagens políticas que estão a contaminar e modular campos de afetação.

Entretanto, tal democratização das imagens pode não ser tão democrática, levando em conta que acesso é recortado pelas condições de distribuição de renda e acesso à tecnologia, ou ainda, pelos efeitos dessa descentralização total em uma fragmentação improdutiva, que tenta nos últimos anos, varrer também do mapa, instituições diversas, eclipsando a agência de coletivos de artistas, instituições regulamentadoras (estatais ou não), etc.

Este processo ambíguo, não deixa de participar também do espectro do “fim da história” (FUKUYAMA, 1992) ou do “realismo capitalista” (FISHER, 2021) quando intensifica a aceleração e a obsolescência das antigas formas de percepção, geográfica e especialmente localizadas, ou sentimentalmente familiares à subjetividade. A partilha desenfreada nem sempre equivale a discernimentos necessários. Segundo Hal Foster, a superabundância de informação que compromete o conhecimento real, sobrecarrega-nos de dados, pois “ao mesmo tempo que nos desqualifica para interpretá-los, nos conecta e simultaneamente nos desconecta” (FOSTER, 2021, p. 44, 45). Entretanto, por outro lado, a reinscrição das imagens nas zonas de indistinção do *streaming*, apesar de seu alinhamento com as quebras e até mesmo com a impossibilidade de elaboração de metanarrativas, visto que



esse é um espaço fragmentado e errante, abre-se para a distribuição de *imagens dissenso* que podem auxiliar a reverter as imagens hegemônicas.

A construção de narrativas alterocidas (MBEMBE, 2018) enredadas em tramas de políticas de inimizade são parte importante da construção de um inconsciente coletivo que naturaliza a violência necropolítica (MBEMBE, 2017). Mas como toda intervenção clínico-política sobre traumas que marcam um inconsciente coletivo (FANON, 2008), não basta um processo de racionalização acerca do vivido ou do que se quer viver, precisamos de uma intervenção discursivo-imagética que provoque uma ruptura no código e permita a emergência da violência reprimida em elaborações de novos códigos (im)possíveis para dar corpo a novas vidas ainda não vividas. É nesse sentido que podemos pensar que a reinscrição da imagem no contexto desterritorializado do cinema, abre os caminhos, para que possamos atermo-nos à obras, discursos e histórias, que fazem um desvio estratégico das imagens hegemônicas, inclusive daquelas atadas numa frágil imagem de emancipação. Ao invés do apelo complacente com o cenário de desistência com as produções que recriam novos imaginários de existência, podemos explorar nas zonas de indistinção e suas respectivas ausências de localização ou unidade um tráfego para aproximarmos-nos do dissenso, das rupturas em germe e dos discursos que traçam novas possibilidades para a práxis da imaginação através da imagem.

2. A produção de imagens dissenso

Quando falamos em uma imagem dissenso, o pensamento filosófico-político de Jacques Rancière pode nos ajudar a formular melhor o que desejamos dizer com isso. Segundo Rancière, a “política da arte” é marcada por uma confusão, pois tanto artistas como críticos, ao apontar as necessidades de atualização da arte nos problemas de seu tempo, seja ele o capitalismo tardio, o pós fordismo, a globalização, etc, permanecem ainda validando obsoletos modelos de eficácia da arte (RANCIÈRE, 2012, p. 52, 53):

(...) já não acreditamos na correção dos costumes pelo teatro. Mas ainda gostamos de acreditar que a representação de resina deste ou daquele ídolo



Muito além dos jardins do cinema através de *Meeting The Man: James Baldwin in Paris e Bacurau*
Ali do Espírito Santo
Luis Artur Costa

publicitário nos erguerá contra o império midiático do espetáculo ou que uma série fotográfica sobre a representação dos colonizados pelo colonizador nos ajudará a escapar hoje das ciladas da representação dominante das identidades (RANCIÈRE, 2012, p. 53, 54).

O que esperar de tais representações: “revolta contra o seus carrascos? Simpatia sem consequência pelos que sofrem? Cólera contra os fotógrafos que fazem da aflição de populações uma oportunidade estética?” (RANCIÈRE, 2012, p. 54). Segundo o filósofo, o problema reside numa suposição problemática, o “continuum sensível entre a produção de imagens, gestos ou palavras e a percepção de uma situação que empenhe pensamentos e ações dos espectadores” (IDEM). Nesse sentido, há uma crise das imagens e precisamos nos dispor a compreendê-la, não necessariamente propor uma solução definitiva, mas trazer à superfície a complexidade desta crise de representação. Por exemplo, entre as nossas convicções, que modelos de eficácia estética, as expectativas que alimentamos correspondem quando a questão é a política da arte? Mesmo que não existam modelos de representação corretos, o poder das imagens em ordenar narrativas, afetos, conduzir poéticas e interpelar o inconsciente libidinal é legítimo e eficaz. Então, que radicais formas de vida, territórios flutuantes, espaços e tempos estranhos, deixam de compor a cena da emancipação, tão almejada pelo espectro cultural, quando as imagens disponíveis remontam a um mundo codificado pelas relações de mercado?

Rancière cria um ruído crítico sobre a incumbência da estética à política, pois “se a estética toca a política, é porque também se define como dissenso, oposta a adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais.” (RANCIÈRE, 2012, p. 60). O dissenso, além de poder, nessas condições reconfigurar a experiência sensível comum, pode criar um desvio estratégico à paisagem (imaginação) estratificada. Segundo o autor, a disjunção é uma tarefa da ficção, a qual “não se define como criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de enunciação” (RANCIÈRE, 2012, p. 64).



3. Zonas de indistinção e a emergência do trauma: James Baldwin in Paris e Bacurau

Nos parágrafos seguintes abordaremos duas situações de *streaming* nas quais as zonas de indistinção da imagem atual, reivindicam imaginários improváveis à primeira vista, mas que podem construir desvios ásperos e significativos para a luta anticolonial no presente. A primeira aproximação é com o média-metragem documentário *Meeting The Man: James Baldwin in Paris* de Terrence Dixon de 1970, recuperado em 2020 por Mark Rance. A segunda, com o longa-metragem *Bacurau*, filme brasileiro de 2019, dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles.

Meeting the Man: James Baldwin in Paris (1970) não é um simples média-metragem documentário que mostra a personalidade sensível de uma figura pública e intelectual como foi James Baldwin através de um conflito sem solução com o seu diretor, branco, Terrence Dixon, mas um testemunho discursivo que alçava em seu tempo, o nosso tempo presente. Dixon tinha uma ideia em mente: filmar Baldwin em Paris, cidade a qual Baldwin escolheu como um refúgio contingente fora dos Estados Unidos (Nova Iorque) há 22 anos, uma alternativa ao cenário de perseguição e morte contra a comunidade negra dos EUA. Entretanto, Dixon, tinha um esquema de filmagem a priori definido para o documentário, o qual não incluía apenas as coordenadas da paisagem ou a fotografia das cenas, mas um roteiro que congelava Baldwin na figura de um escritor. No entanto, Baldwin, nunca foi apenas um escritor: “Não sou tanto um escritor, mas um cidadão e tenho que testemunhar algo que sei, ser negro em pleno século, o argelino na França é o negro na América” (BALDWIN, 1970).

O documentário inicia com Baldwin caminhando nas bordas do Sena, mas tem uma quebra abrupta quando o mesmo decide, junto a Carl, integrante do grupo de jovens negros ativistas norte americanos que acompanha Baldwin durante as filmagens, em ir até a Praça da Bastilha, precisamente, em frente ao monumento *A coluna de Julho*. Desde então, nada saiu como Dixon esperava. A quebra do esquema de filmagem de Dixon, revela que a narrativa planejada por este, era insuficiente pois encarnava o testemunho de um fracasso da civilização a qual o mesmo



Muito além dos jardins do cinema através de Meeting The Man:
James Baldwin in Paris e Bacurau
Ali do Espírito Santo
Luís Artur Costa

pertencia. Com uma força de oratória surpreendente, quando indagado pelo motivo de ter escolhido este lugar, Baldwin dirá:

Sim, as pessoas vieram daquelas ruas, não faz muito tempo, para derrubar essa prisão. E o meu ponto de vista é que a prisão ainda está aqui. Nós a construímos o tempo todo. [...] Eu represento neste momento, muitos prisioneiros políticos na América. É por isso que quis vir aqui hoje. Estou totalmente disposto, mas não sei como você conseguiria. Você entende? (BALDWIN, 1970)

Dixon, ao perder o controle, tendo sua compreensão da totalidade ameaçada, reage da pior forma possível quando Baldwin diz que “poderia ser Bobby Seale, poderia ser Angela Davis, poderia ser Medgar Evers” (BALDWIN, 1970). Nesse momento de tensão, a arrogância do diretor tenta colocar mais uma vez Baldwin na imagem de um escritor. “Você não foi porque você é um escritor”. (DIXON, 1970). Este, além da insensatez diante do pedido de Baldwin, ofende verbalmente Carl, que havia pedido ao diretor que questionasse a Baldwin sobre os motivos de ter escolhido a Bastilha. Essa reconfiguração do espaço, interfere não apenas no roteiro anteriormente definido, mas atualiza através de um conflito imediato, as distintas noções de emancipação política em jogo na cena. É nítido que para Baldwin, escolher um espaço da geografia imaginativa tão significativa ao Humanismo Europeu, não seria para saudá-lo, fazendo, diante das câmeras, uma extensão de sua condição enquanto um homem gay, negro e fugitivo, nos anos 1970 até a figura universal de humanidade livre, emanada pelo status quo do evento, Revolução Francesa. A frase “a prisão ainda está aqui”, indica que essa revolução falhou, no momento em que os projetos de igualdade e liberdade, estão restritos (ainda) aos descendentes dos primeiros condutores da revolução: “Estou totalmente disposto, mas não sei como você conseguiria. Você entende?” Sem metáforas, Baldwin assume uma espécie de parresia pessimista durante a cena.



Muito além dos jardins do cinema através de Meeting The Man:
James Baldwin in Paris e Bacurau
Ali do Espírito Santo
Luís Artur Costa



Fig 01. Frame de Meeting The Man: James Baldwin in Paris (1970/2020). Momento em que Baldwin discursa sobre seus pontos de vista.

Lembremos por exemplo, da situação histórica vivida pelos negros escravizados durante o levante Farroupilha contra o governo imperial do Brasil, que prometeu alforria aos que lutassem em nome dos ideais da revolução contra o Império, mas que com a perda iminente da guerra, foram entregues e mortos pelas tropas imperiais. Ou, da situação de injustiça prisional no Brasil, a qual encarcera em sua maioria as comunidades pobres e racializadas. É sobre aspectos semelhantes que as falas de Baldwin criam planos de descontinuidade abismais entre as visões de liberdade na situação do Ocidente como se ele conseguisse aglutinar num só discurso-imagem um dissenso às contradições alarmantes dos projetos de liberdade, que se concretizaram, mas apenas para alguns. Por isso, não importa para Baldwin manter-se nos limites da identidade “escritor negro” atada à boa consciência de Dixon:

Eu não estou interessado na Paris de James Baldwin, certo? Sou o menos interessado nos meus 22 anos nesta cidade. Não tem importância nenhuma. O que importa é que sou sobrevivente de algo e testemunha de algo. Isso é o que importa. E é só isso que importa [...] Sou um homem negro no meio deste século. E falo por isso a todos vocês. Aos ingleses, franceses, irlandeses, a todos vocês. Por que nenhum de vocês sabe ainda quem é este negro desconhecido. Nenhum de vocês sabe. E a batalha é sobre isso. Não sou nada do que você pensa que sou. Eu sou muito diferente disso. (BALDWIN, 1970)

Muito além dos jardins do cinema através de Meeting The Man:
James Baldwin in Paris e Bacurau
Ali do Espírito Santo
Luís Artur Costa

Assumir um lugar de desidentificação dentro da história universal da própria lógica progressista, parece ser para Baldwin, apontar uma descontinuidade da política nas dimensões da vida negra, trazida a tona não através da simples denúncia ou da necessidade de reivindicar um lugar na composição de imagem já estabelecida, mas uma reflexão profunda sobre o processo político de alterização do estranho. O fato de Dixon, ser desacreditado sobre o que ele sabe a respeito do outro (Baldwin) leva a afirmação: “Eu acho que vocês pensam que eu sou um sobrevivente exótico” (BALDWIN, 1970). Nesse instante há uma segunda tensão significativa no documentário. Dixon havia discutido com Carl, o que faz com que Baldwin alerte Dixon sobre a condição “de Carl”:

(...)por ele ter a aparência que tem, e por nenhum outro, ele pode estar morto amanhã. Isso não acontece a nenhum de vocês. E acontece com ele. Esse é o significado da sua civilização e isso é o que vocês não querem descobrir [...] Conheci garotos assim durante toda a minha vida. Metade deles estão mortos. Porque são negros [...] Ele tem a vida a perder, você não. (BALDWIN, 1970).

Nesse momento, há, acreditamos, uma “segunda queda da Bastilha” operada pela transposição do espaço geográfico criado por Baldwin: novas projeções de futuro podem irromper desta edificação apenas quando a Bastilha se faz ruína. A ruína emerge quando Baldwin sustenta o tensionamento do que aquele filme seria capaz de dizer até o ponto de ruptura com tudo que havia sido projetado originalmente pelo diretor, dando corpo à emergência do trauma da colonialidade e do racismo que insistem denegados pelos jardins monumentais. Pois mesmo que haja um consenso dos poderes institucionais sobre o quão o racismo é prejudicial, o seu fantasma continua a impregnar o mundo, no entanto, é na ausência de uma percepção radical sobre este, que a sociedade perpetua cinicamente sua separação real entre *Os Brancos* e os *Outros*. Essa separação, explicitada por Baldwin, é verídica, mas não apenas nas falhas das leis de igualdade, mas na *pulsão de morte* que essas mesmas leis de igualdade, permitem sem questionamentos efetivos, tentacularizar a vida dos jovens negros: uma pulsão de morte que não visa retornar a um pretense estado inorgânico



Muito além dos jardins do cinema através de Meeting The Man:
James Baldwin in Paris e Bacurau
Ali do Espírito Santo
Luis Artur Costa

imaginariamente original na filo e/ou ontogenia, mas sim uma pulsão de morte sociogênica que circunscreve um ato de negação necropolítico que pretende retornar a um imaginário ponto zero da colonialidade pura como mito de origem da civilização. Apesar de Baldwin defender uma analogia entre aquele que escreve (escritor) e aqueles que atuam politicamente (militantes), seu discurso ergue um certo horizonte, no qual a conciliação racial não é temporalizada, ou seja, não há um futuro melhor à vista, não ao menos, enquanto o colonialismo continuar a organizar a paisagem do mundo.

O colonialismo funda a diferenciação de raças, ou melhor, a colonização inventa o conceito de raça inscrito em um sistema de dominação nunca antes visto no globo terrestre em sua amplitude e intensidade: a hierarquização racial e a objetificação alterocida das populações dos continentes americano e africano serão a base da exploração guiada por uma sanha sanguinária de enriquecimento imediato (MEMMI, 2007). Será através da certeza das raças performada linguisticamente pela Europa no século 16, que a separação entre "civilizados" e "selvagens", justifica o sistema colonial de exploração real. Para Achille Mbembe, um conjunto específico de saberes é colocado em circulação a partir dos processos de colonização, os quais forjam epistemes específicas à tal configuração de mundo, são estas que tornam possível a indagação existencial sobre os Negros e os Indígenas: "Quem é ele? Como o reconhecemos? O que os diferencia de nós?, Poderá ele tornar-se nosso semelhante? Como governá-lo e para que fins?"(MBEMBE, 2014, p. 58).

Usando os termos de Mbembe, tal consciência ocidental do Negro, não implica em uma desmaterialização dos efeitos racistas do conceito de raça, mesmo que ele tenha sido fruto de uma construção sócio-histórica, mas na inauguração de uma existência que busca por uma identidade que se correlaciona diretamente com a imagem criada nesse contexto. Se um *Outro* afirma "minha diferença", isso autoriza um *Eu* que também faça a pergunta: "Serei eu, em boa verdade, quem dizem que eu sou? Será verdade que não sou nada a não ser isto - a minha aparência, aquilo que se diz e se quer de mim?"(MBEMBE, 2014, p. 59).



O colonialismo revela, além da destruição material, a fundação de um círculo de dependência que ultrapassa a dominação estrutural, adentrando na produção do inconsciente em acordo com as regras de divisão de uma parcela da história moderna. A Europa, ao inventar a raça, implementa um imaginário de diferenciação, ou, se preferirmos, a ideia em si de alteridade. Pois ao autoproduzir-se como Branca, portanto superior e Humana, apreende os “selvagens” enquanto a imagem de um Outro, inferior, contrário aos seus parâmetros de moralidade e organização social. Sendo assim, para Mbembe, “ao longo desse período, a escrita da história tem uma dimensão performativa. A estrutura de tal performance é de ordem teológica” (MBEMBE 2014, p. 60). É justamente esse jogo correlacional entre o que se espera do colonizado, e o que pode o colonizador sobre este, que o filme *Bacurau*, a segunda obra analisada neste ensaio, é capaz de intervir, e até mesmo implodir. *Bacurau* quebra o continuum histórico que sustenta a imaginação colonial.

Como Fanon nos evidencia em *Peles Negras, Máscaras Brancas* (2008), as imagens presentes em filmes e histórias em quadrinhos que circularam na trama de semioses do mercado imagético da colonialidade eram carregadas de pretensos “heróis conquistadores” europeus aparentemente a se defenderem do que é apresentado enquanto uma injusta agressão dos “selvagens”. Tal política narrativa levaria a construção de um inconsciente coletivo que provoca a identificação de jovens (sul/ centro/ norte) americanos negros e/ou indígenas com os personagens brancos, jamais percebendo-se próximos daqueles representados enquanto “inimigos selvagens”. Inscreve-se neste inconsciente coletivo uma concepção de naturalização da violência colonial tomada enquanto “legítima defesa” ao apagar das narrativas a agressão original da exploração, invasão, escravatura, genocídio, etc.

Assim, por exemplo, ações policiais desastrosas que findam em massacres inaceitáveis passam a ser naturalizadas como se fossem tristes efeitos colaterais pela busca de ordem em defesa das “pessoas de bem”. Um duplo trauma é inscrito nestas tramas semióticas e suas delimitações de personagens com seus enredos possíveis: por um lado, ao eventualmente identificar-se com o agressor, o jovem americano negro e/ou indígena (do norte, do centro e do sul) poderá libidinizar um conjunto de ideais de eu



Muito além dos jardins do cinema através de *Meeting The Man: James Baldwin in Paris e Bacurau*
Ali do Espírito Santo
Luis Artur Costa

nos quais ele jamais está presente por completo, erigindo uma cisão de *si* em um gesto de recusa parcial de quem se é em prol de um herói que subjetivamente lhe assassina cotidianamente; por outro lado, este mesmo jovem verá constantemente a violência necropolítica da colonialidade ser negada e invisibilizada enquanto parte da paisagem ou, ainda pior, enquanto pretensa legítima defesa da ordem. Ambos os elementos (identificação/ideal de eu coloniais e a invisibilização/ naturalização da violência) são políticas narrativas constituintes deste inconsciente coletivo que dificultarão em muito, a tomada de uma posição de recusa e revolta diante de tantas injustiças, reiterando cada vez mais o trauma da colonialidade com mais violência e concreção libidinal. No entanto, o filme *Bacurau*, subverte tal modo de narrar tradicional e nos permite experimentar uma operação de dissenso na imaginação, ou seja, uma ruptura com o código que estruturava um inconsciente coletivo colonizado.

O que torna as vidas de *Bacurau* passíveis do mais cruel do sadismo branco *white trash*, é justamente sua localização cósmica num espaço-tempo marcado pela história da colonização e seus atos brutais de opressão contra aqueles que os Brancos acreditavam não possuir alma, drama, emoção, ou qualquer esfera da ficção humana. É assim que os *gringos* apagam do mapa geográfico (oficial) a cidade de *Bacurau*, a fim de praticar seu sadismo sem limites. No processo colonial do passado, o poder do Branco soava como um destino (MBEMBE, 2017, p. 47). Entretanto, a narrativa de *Bacurau*, construída numa situação "pós-colonial", consegue lançar aos futuros por vir, mas em direta analogia com o presente, que a estratégia colonial de destruição do Outro continuará existindo, mesmo quando a social-democracia pretende impor uma totalidade de justiça. É como se a condição pós-colonial produzida através do enredo, à primeira vista, fosse arrastada em *Bacurau*, até ao passado, onde esse, retorna sobrepondo o tempo indicado pelo filme.

Mas o que a virtualidade Branca não compreende é que o(s) mundo(s) fora de sua bolha, nem sempre corresponderá a sua vontade de dominação, extermínio e carnificina, pois *Bacurau* não está fundada sobre um *Vazio* (MBEMBE, 2017, p. 49) como pretendiam as metrópoles coloniais no passado, um lugar onde "é só chegar e começar a matar." Ao contrário, é



povoada por uma ancestralidade *estranha* que não cede ao esquecimento, e que pode remodelar o presente. Lá, o que se passou, não se torna história remota, esquecida num canto qualquer, mas algo que perdura nas entranhas de uma comunicação subterrânea e que se faz presente quando necessária. Esse é o papel simbólico-mítico do Museu em Bacurau. Recorre-se às relíquias do cangaço no momento mais importante para as vidas da cidade, ou seja, quando essas estão conscientes de que a morte está à espreita. A política então apela para a uma *contra-informação*, não necessariamente metafísica, mas que é ativada quando os moradores de Bacurau decidem recorrer às imagens ou objetos do museu.

O que desmonta a imagem de *corpo-pronto-para-morrer* criada pelos *gringos* sobre a comunidade de Bacurau, oriunda obviamente das certezas históricas da localização Branca no mundo, e da herança virtual que esses encarnam, é o fato de haver uma quebra na imagem previsível de vítimas frágeis que os Brancos criaram para si sobre o que poderia ser uma comunidade de “selvagens” no interior do Brasil, bastando sumir com a mesma do mapa para destruí-la, passando por cima de qualquer limite legal. Bacurau, ao manter múltiplas ancestralidades presentes (mas não visíveis) implode a cena roteirizada pelos Brancos *apriori* na imaginação destes, e não corresponde a nenhuma de suas demandas de representação, que no caso, seria a de aceitar em silêncio o desejo de carnificina do espectro colonial.

Tal ingerência do Ocidente capitalista sobre o resto do mundo (FOSTER, 2014 p. 196.197) no caso de Bacurau, é importante lembrar, extrapola qualquer condição de “exploração turística” ou “vontade pelo folclórico”, ela é, inclusive, muito pior que a dissonância histórica apontada por Baldwin a Dixon no jardim da Bastilha. Trata-se da instauração de um parque de diversões no qual os brinquedos são seres humanos, mas não “qualquer humano”, e sim, latinos, pessoas de cor, pessoas pretas, corpos que ocupam um espaço muito específico do planeta, onde a imagem destes, refletida, produz para os “gringos” a concreta busca por um descarte absoluto destas vidas.



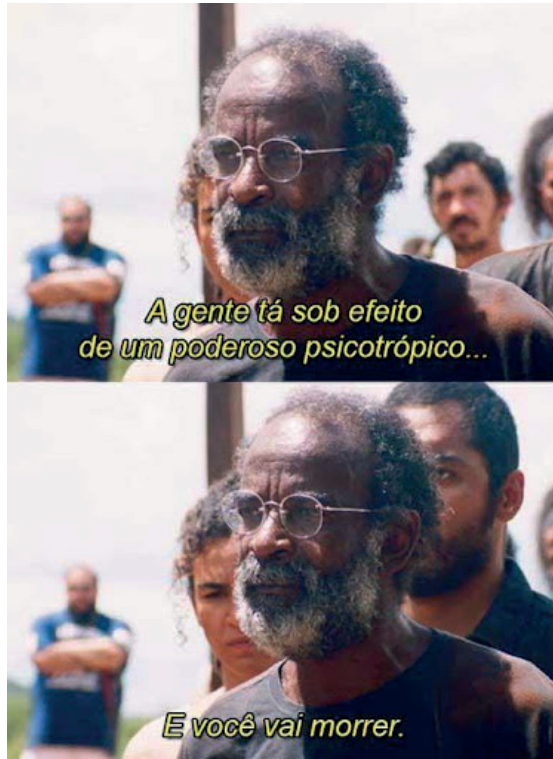


Fig 02. Frame de *Bacurau* (2019).

4. Conclusões, ou, quando as ancestralidades disruptivas das imagens operam como imagens de dissenso

Certamente, tanto no discurso de Baldwin como no enredo de *Bacurau* existem analogias possíveis. Como nos lembra Fanon, o inconsciente colonial é uma estratificação, um território definido sempre à priori, no qual, “não fui eu quem criou um sentido para mim, este sentido já estava lá, preexistente, esperando-me” (FANON, 2008, p. 121). O dissenso das imagens nesses dois exemplos do cinema é sutil, mas ao mesmo tempo parresíatico. Em *Meeting The Man*, Baldwin recusa as carcaças dos jardins da Revolução Francesa pois a Bastilha não alcança o trauma persistente do colonialismo, *ela* o é. Em *Bacurau* os gringos trazem na mochila tecnologias de morte, mas o enredo revida com tecnologias tanatológicas superiores. O ancestral, configurado como o *Cangaço*, retorna no corpo dos personagens como num ritual de bruxaria coletiva, através do uso substâncias que

alteram a realidade, a ponto de ser possível reverter não apenas o plano de extermínio da cidade pelos gringos, como criar uma situação de imprevisibilidade por “dentro” da vontade de extermínio do Outro (Branços armados, jogadores de um *real game*) sobre a cidade.

Em Fanon, a ideia de imprevisibilidade (FANON, 2008, p. 122) é capaz de desmontar a imagem contida na produção do inconsciente, ela é a arma que produz planos de fugitividade, mesmo que temporários, das armadilhas postas na *cena* da colonização. O imprevisível, é evocado em ambas as produções, como uma espécie de ruído, pois, em ambos os casos, quebram-se as expectativas sobre os modos de resistência frente às interpelações do racismo; em Baldwin, o ruído como discurso parresíasta e em Bacurau, como destruição do jogo previsível elaborado pelo sadismo colonial. Como definiu Rancière, a política é uma atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis por onde definimos os objetos comuns (RANCIÈRE, 2012, p.59), ou seja, ela é uma atividade exclusiva do dissenso e que, pensada desde a dimensão da imagem, nos contextos de distribuição apresentados, afirma-se como ancestralidade disruptiva, provocando rupturas com as definições pré-estabelecidas.

Referências bibliográficas

Livros:

FUKUYAMA, Francis. O fim da história e o último homem. Tradução de Aulyde S. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

BELTING, Hans. Antropología de la imagen. Tradução Gonzalo Maria Velez Espinosa. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

FISHER, Mark. 2021. Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo? São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FOSTER, Hal. O que vem depois da farsa. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2021.



Gambiarra também é Design? Uma abordagem sistêmica do Design acadêmico e o vernacular

Is Gambiarra also Design? A Systemic Approach to Academic Design and the Vernacular

Mariana Moreira Carvalho¹

Amalia Kusiak Martinez²

Otto Guerra Netto³

Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo⁴

Milton Luiz Horn Vieira⁵

Resumo

O Design acadêmico é compreendido como aquele estudado em universidades, e envolve os pilares de ensino, pesquisa e extensão, já o Design vernacular, neste trabalho também encontrado como gambiarra, engloba a elaboração do Design por meio do conhecimento cultural adquirido nas vivências da população. Desta forma, por meio de uma visão holística, ou seja, uma abordagem sistêmica incluindo os termos Design acadêmico e Design vernacular, os quais são apontados como opostos, pretende-se identificar as principais congruências entre eles. A metodologia utilizada foi a pesquisa bibliográfica, na qual foram analisadas 16 publicações. E como resultado foi possível compreender que o Design acadêmico e o Design vernacular estão intrinsecamente conectados, principalmente por meio das áreas de inovação social e sustentabilidade.

Palavras-chave: design vernacular; design acadêmico; gambiarra; abordagem sistêmica.

Abstract

Academic Design is understood as that studied in universities, and involves the pillars of teaching, research and extension, while vernacular Design, in this work also found as gambiarra, elaboration through the cultural knowledge acquired in the experiences of the population. Thus, through a holistic view, that is, a systemic approach including the terms academic design and vernacular design, which are pointed out as opposites, it is intended to identify the main congruences between them. The methodology used was the bibliographical research, in which 16 publications were analyzed. And as a result it was possible to understand that academic design and vernacular design are intrinsically connected, mainly through the areas of social innovation and sustainability.

Keywords: vernacular design; academic design; gambiarra; systemic approach.

1

É doutoranda em Design na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É mestranda em Design de Vestuário e Moda (2021) pela Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC). Graduada em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN, 2016). Atualmente, é pesquisadora do Programa de Excelência Acadêmica (Proex) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4716148298606671>

2

É doutoranda em Design na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É mestranda em Design (2021) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É graduada em Moda (2016) pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Atualmente, é pesquisadora do Programa de Excelência Acadêmica (Proex) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9683190355812738>

3

É mestrando em Design na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É graduado em Multimídia Digital pela Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL, 2013). Diretor da Otto Desenhos Animados, produtora criada em 1978, considerada uma das principais empresas na área de produção de conteúdo de animação no Brasil. Em 2020 foi nomeado membro da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4348708790483250>

4

É doutor em Engenharia de Produção (2000) pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É mestre em Engenharia Civil (1995) pela UFSC. É graduado em Engenharia Sanitária (1988) pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Atualmente, é professor efetivo do quadro docente da UFSC, onde coordena o Núcleo de Abordagem Sistêmica do Design (NAS-Design). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5673108770491112>

5

É doutor em Engenharia de Produção pela UFSC (1999) pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É mestre em Engenharia Mecânica pela UFSC (1991). Graduação em Engenharia Mecânica pela UFSC (1984). Atualmente, é professor efetivo do quadro docente da UFSC, onde é líder do Grupo de pesquisa TECMIDIA. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0546958669177908>



Gambiarra também é Design? Uma abordagem sistêmica do Design acadêmico e o vernacular

Mariana Moreira Carvalho

Amalia Kusiak Martinez

Otto Guerra Netto

Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo

Milton Luiz Horn Vieira

1. Introdução

Com o passar dos anos, o Design tem sido reconhecido não apenas como um estudo isolado, mas como um estudo que engloba diversos outros assuntos ao transitar por diferentes áreas, tais como: o Design de interiores, o Design de moda, o Design gráfico, o Design de produto, o Design estratégico, entre outros. Conforme Cardoso (2008, p. 16), o termo Design refere-se a “uma atividade que gera projetos, no sentido objetivo de planos, esboços ou modelos”, e requer processos inspiracionais para que, da idealização, se possa resultar na materialização de projetos ou modelos, de artefatos ou sistemas, por exemplo. Portanto, o Design “é uma ideia, um projeto ou um plano para a solução de um problema determinado” (Lobach, 2001, p. 16).

Para além das especialidades mencionadas, diferentes termos podem ser utilizados para representar formas e meios de aplicação do Design, como o Design vernacular, o qual é comumente empregado para se referir ao conhecimento e às práticas cotidianas e culturais de diferentes grupos sociais. De acordo com Finizola (2010, p. 34), “o design com influência do vernacular é aquele que provém diretamente das tradições culturais de cada povo, que são passadas adiante, de geração em geração, de maneira informal”.

Neste íterim, os conhecimentos formais e informais se combinam, de modo que os profissionais formados no ambiente acadêmico possam aprender com os “não-designers” nas ruas, até mesmo sobre como resolver problemas, de maneiras inovadoras, e pensar estratégias sustentáveis, com base em seus três pilares: ambiental, sociocultural e econômico. Assim, os usos apropriados da vida cotidiana viram, também, uma forma de fazer Design.

Entende-se que o Design vernacular acabou por ampliar e popularizar o entendimento do Design, tornando-o mais acessível a todos, tendo em vista que o Design acadêmico se restringe a uma pequena parcela da população que tem acesso ao ensino superior, e exclui os leigos que, mesmo sem saber, se utilizam informalmente de soluções improvisadas para resolver tarefas do cotidiano - as chamadas “gambiarra”.



Gambiarra também é Design? Uma abordagem sistêmica do Design acadêmico e o vernacular

Mariana Moreira Carvalho
Amalia Kusiak Martinez
Otto Guerra Netto
Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo
Milton Luiz Horn Vieira

Desta maneira, este artigo tem como objetivo identificar as principais congruências entre Design vernacular e o Design acadêmico⁶. O Design acadêmico tem referência ao estudo do Design dentro da academia - que inclui, dentro de cursos de nível superior, diversas disciplinas, teorias e autores que pesquisam sobre o tema. Já o Design vernacular tem como origem o povo e seu modo de conseguir utilizar o Design por meio de ferramentas e saberes populares. Por meio de uma visão abrangente, ou seja, uma abordagem sistêmica envolvendo ambos os termos, justamente por serem considerados termos opostos, pretende-se apresentar as semelhanças entre eles.

Utilizou-se da pesquisa bibliográfica como método para este estudo. A base de dados do Google Acadêmico foi estipulada como local de busca das palavras-chave: Design, Design acadêmico, Design vernacular e gambiarra. Desta forma, chegou-se ao resultado de 83 publicações, das quais 16 foram estabelecidas para análise.

2. Referencial Teórico

De modo a compreender o Design de maneira abrangente, o qual implica um conjunto de ferramentas, técnicas e processos que, juntos, contribuem para a resolução de problemas (Bersen, 1995), seja dos mais simples aos mais complexos da vida e do mundo real, entende-se que o Design é “um amplo campo que envolve e para o qual convergem diferentes disciplinas. [...] Ele pode ser visto como uma atividade, como um processo ou entendido em termos dos seus resultados tangíveis [...] ou ainda como um fenômeno cultural” (Fontoura, 2002, p. 68).

Na língua portuguesa, o termo não possui tradução literal, então, geralmente, é empregado em sua forma apropriada da língua inglesa: Design. Todavia, nem sempre a clareza desta palavra é identificada pelos falantes do português, e podem ser encontradas traduções no sentido de “projeto” ou “desenho”, em conformidade com a etimologia latina de sua origem: “*designare*” (Cardoso, 2008). Em suma, pode-se dizer que sua função é cumprir o propósito de solucionar problemas: tornando ideias ou metas em um modelo concreto, palpável (Papanek, 2014; Burdek, 2007). Lobach (2001, p. 16) afirma que:

6

O presente artigo é fruto da disciplina de Abordagem Sistêmica do Design, do Programa de Pós Graduação em Design da Universidade Federal de Santa Catarina, e uma versão resumida deste foi apresentada no 11º Congresso Internacional de Design da Informação - CIDI 23.



Gambiarra também é Design? Uma abordagem sistêmica do Design acadêmico e o vernacular

Mariana Moreira Carvalho

Amalia Kusiak Martinez

Otto Guerra Netto

Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo

Milton Luiz Horn Vieira

O design consistiria então na corporificação desta idéia para, com a ajuda dos meios correspondentes, permitir a sua transmissão aos outros. Já que nossa linguagem não é suficiente para tal, a confecção de croquis, projetos, amostras, modelos constitui o meio de tornar visualmente perceptível a solução de um problema (Lobach, 2001, p. 16).

São muitas as definições e os conceitos explorados por autores da área para descrever o Design, porém, Fontoura (2002, p. 70) esclarece que “as várias interpretações dadas a ele, não são necessariamente excludentes entre si. Ao bem da verdade, elas são visões parciais de um complexo conjunto de atividades relacionadas umas com as outras”, e que juntas, se complementam formando uma visão sistêmica que contribui para encontrar as soluções mais ideais ou adequadas para determinado cenário.

Nesse sentido, é válido lembrar que o fazer manual e os processos artesanais começam a existir em concomitante com o surgimento de máquinas, caracterizadas pelo processo produtivo intenso, seriado e apresentando volumes de produção cada vez mais elevados. A diferença entre o artesão e o designer é que o papel deste segundo é, justamente, o de projetar um artefato que será fabricado por outro sujeito ou mecanismo, e se distancia do processo do artesão - feito por uma única pessoa do início ao fim (Cardoso, 2008).

Em meio a esta transição em separar as atividades de projetar e executar, evidencia-se a abrangência e envolvimento do Design com diferentes áreas do conhecimento. A estas atividades mais especializadas são atribuídas outras nomenclaturas, conforme o autor Hsuan-An (2018) menciona a seguir.

Design de artefatos, design de objetos, design gráfico, design industrial, entre outros ainda mais específicos. A história da arte, da arquitetura e da moda também são intimamente ligadas à do design. Essas áreas afins ou relacionadas tiveram e têm geralmente ocorrências comuns ou influências recíprocas em pensamentos e práticas ao longo dos tempos. Um dos fatores importantes dessas ligações cruzadas entre



Gambiarra também é Design? Uma abordagem sistêmica do Design acadêmico e o vernacular

Mariana Moreira Carvalho

Amalia Kusiak Martinez

Otto Guerra Netto

Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo

Milton Luiz Horn Vieira

diversas áreas criativas é a prática do pensar e do fazer desenvolvida pelos profissionais e estudiosos que transitam nessas áreas (Hsuan-An, 2018, p. 35).

Portanto, no período caracterizado como pós-Revolução Industrial, o Design se “institucionaliza”, mas, não deixa de ser uma atividade profissional responsável pelo processo criativo de desenvolvimento de significados para os objetos que visam atender desejos e necessidades das pessoas (Hsuan-An, 2018). Além disso, “ele permite que artefatos se constituam em série, seguindo um padrão, e recebendo sempre as mesmas características: composição, forma e significados. Aqui, visa-se não só produzir, mas reproduzir um artefato, ou seja, propõe-se a repetição deste” (Bouffleur, 2006, p. 123).

Contraopondo ao Design industrializado, identifica-se, a partir de soluções com materiais facilmente encontrados no cotidiano, o adjetivo “vernacular” somado ao Design. Design vernacular, cuja expressão é utilizada, também, para denotar formas não acadêmicas de Design, assim como produtos desenvolvidos desde hábitos culturais, é empregado “para definir aqueles artefatos autênticos da cultura de determinado local, geralmente produzidos à margem do design oficial” (Finizola, 2010, p. 34). Nessa mesma linha de pensamento, se consolida um cenário propício ao diálogo entre diferentes fontes de conhecimentos, antes considerados opostos.

Nesse cenário, cresce dentro da academia o interesse pelo universo do design vernacular e, com isso, crescem também as trocas de experiências entre conhecimento acadêmico e conhecimento popular. Os designers passaram a se apropriar do conteúdo imagético popular como forma de retornar às suas origens culturais e criar uma identificação com determinados segmentos da população, além de reconhecer a importância histórica e cultural que esse elemento central da identidade brasileira tem a oferecer (Pereira; Amorim, 2016, p. 10).

A partir do momento em que passou a ter seu processo produtivo institucionalizado, os próprios profissionais do Design entenderam a importância de retomar as antigas referências da manualidade e do



Gambiarra também é Design? Uma abordagem sistêmica do Design acadêmico e o vernacular

Mariana Moreira Carvalho

Amalia Kusiak Martinez

Otto Guerra Netto

Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo

Milton Luiz Horn Vieira

artesanato. A influência do vernacular ao Design contribui para a manutenção das tradições culturais de uma sociedade, marcadas pelas características estéticas originais de cada localidade, e garante que sejam passadas de uma geração a outra por meio de métodos informais (Finizola, 2010).

O valor dos saberes e conhecimentos populares deu lugar ao termo vernacular, mas este também pode ser identificado como “design não-profissional”, ou “pré-design” e, ainda, “design espontâneo”; também são encontradas as expressões: “design alternativo”, “design improvisado”, “design popular” (Riul; Santos, 2015). Eles estão relacionados justamente às soluções materiais que, mesmo distante da educação formal pela qual passa um designer em formação, são projetadas por pessoas de maneira criativa e espontânea, que servem às necessidades de seu próprio uso em um determinado meio, e “isso não significa que inexista uma intenção, um propósito, um problema a ser resolvido” (Valese, 2007, p. 15).

De acordo com o dicionário Houaiss da língua portuguesa, vernáculo designa uma língua nativa, e está definido como: “recurso popular, criativo, para resolver algum problema; jeitinho” e “extensão fraudulentamente puxada para furtar energia elétrica; gato” (Houaiss, 2001). Sendo assim, neste estudo, optou-se em atribuir o Design vernacular ao termo “gambiarra”.

Encontra-se, no Brasil, esta divisão: vinculamos gambiarra a algo pejorativo, capcioso. É comum o termo significar picaretagem, embuste, fraude, trapaça. Mas, por outro lado, pode significar algo perspicaz, inteligente e é nesse sentido que o termo será aqui abordado, na acepção de engenhosidade de reutilização de materiais e ideias diversas produzidas para outros fins. Sendo assim,

As relações entre o design oficial e o vernacular se estabelecem na troca simbólica e constante de elementos culturais. Estes caminham lado a lado, atendendo as demandas de diferentes segmentos sociais, e fazendo parte da mesma cultura na qual atuam. Acredita-se que os dois setores têm muito a aprender um com o outro, e que a sociedade ganha com o respeito a essa multiplicidade cultural. Ou seja, é importante ter em mente que o design vernacular e o design oficial não se anulam, pois ambos são importantes para entendermos



Gambiarra também é Design? Uma abordagem sistêmica do Design acadêmico e o vernacular

Mariana Moreira Carvalho

Amalia Kusiak Martinez

Otto Guerra Netto

Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo

Milton Luiz Horn Vieira

as dimensões culturais de uma sociedade como um todo, cada um abarcando as necessidades de diferentes contextos sociais e com suas características específicas (Pereira; Amorim, 2016, p. 10-11).

O Design “oficial” não poderia existir sem as gambiarras vernaculares que lhe sustentam, e se percebe cada vez mais a proximidade entre ambos, abrangendo diferentes realidades e contextos, tendo em vista que a ciência é um resultado direto da combinação entre teoria e práxis (Santos, 2020).

Em meio ao ambiente acadêmico, o Design se oficializa por meras questões formais, mas ainda assim divide espaço com as práticas realizadas fora das salas de aula. Uma visão holística, abrangente e integrativa, faz com que as abordagens multidisciplinares, transdisciplinares e interdisciplinares do Design atravessem e sejam atravessadas por várias áreas de pesquisa, de modo que esta seja realizada de modo sistêmico e sistemático, formando um todo que é maior do que a soma de suas partes. Assim, a abordagem sistêmica surge do pensamento sistêmico, o qual acontece “das interações e das relações entre as partes” (Capra, 2012, p. 31). Os autores Macedo e Diniz (2022, p. 4) asseveram:

Quando falamos em teorização, necessariamente estamos falando sobre a disciplina e que o fundamento da teoria baseia-se no fato de que o design é, por natureza, uma disciplina interdisciplinar e integrativa. Quanto ao âmbito interdisciplinar, o design pode envolver em uma ou em todas essas áreas (ciências naturais, humanidades e artes liberais ciências sociais e comportamentais, profissões e serviços humanos, artes criativas e aplicadas, tecnologia e engenharia) em diferentes pontos e proporções, dependendo da natureza do projeto em questão, ou do problema a ser solucionado. Quanto à natureza do design, enquanto disciplina integrativa, pode haver a convergência de diversos e amplos campos ou áreas, como o da pesquisa científica (Macedo; Diniz, 2022, p. 4).

Portanto, o que difere a “gambiarra” do Design oficial ou acadêmico, é que a gambiarra é conotativa, ou seja, atribui-se qualquer utilidade a algo



Gambiarra também é Design? Uma abordagem sistêmica do Design acadêmico e o vernacular

Mariana Moreira Carvalho

Amalia Kusiak Martinez

Otto Guerra Netto

Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo

Milton Luiz Horn Vieira

existente que sirva para “quebrar o galho” em determinado momento, e o Design acadêmico é denotativo, ou seja, pensado para determinada função. Nas sessões seguintes, esta diferença será explicitada e analisada por meio da pesquisa bibliográfica, onde os termos levantados (Design acadêmico, Design vernacular e gambiarra) foram usados para coletar os dados em bases científicas.

3. Método

A pesquisa bibliográfica é uma pesquisa desenvolvida a partir de materiais já elaborados, principalmente livros e artigos científicos (Gil, 2017), caracterizada como de natureza básica e exploratória. Segundo as autoras Lakatos e Marconi (2017, p. 200), esta pesquisa “propicia o exame de um tema sob novo enfoque ou abordagem, chegando a conclusões inovadoras”. Auxilia o pesquisador a ter um extenso alcance a respeito do tema a ser pesquisado, precisando estar alerta quanto a veracidade dos assuntos encontrados durante a busca (Prodanov, 2013).

Portanto, com aporte nos autores Gil (2017) e Prodanov (2013), foi possível compreender e executar a pesquisa bibliográfica. Os autores organizaram-na em nove fases, sendo elas: (a) escolha do tema; (b) levantamento bibliográfico preliminar; (c) formulação do problema; (d) elaboração do plano provisório de assunto; (e) busca das fontes; (f) leitura do material; (g) fichamento; (h) organização lógica do assunto e (i) redação do texto.

A primeira fase é a escolha do tema (a) e, no caso deste artigo, o foco é a realização de uma abordagem sistêmica do Design para o acadêmico e o vernacular, identificando as principais congruências entre o Design vernacular e o Design acadêmico. Já na fase do levantamento bibliográfico preliminar (b), iniciou-se a definição dos critérios para a escolha das palavras-chave e base de dados.

Quanto à fase da formulação do problema (c), a pesquisa parte do entendimento que o Design acadêmico se restringe a uma pequena parte da população que possui oportunidade de frequentar o ensino superior, excluindo uma parcela de pessoas que solucionam seus problemas de



Gambiarra também é Design? Uma abordagem sistêmica do Design acadêmico e o vernacular

Mariana Moreira Carvalho

Amalia Kusiak Martinez

Otto Guerra Netto

Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo

Milton Luiz Horn Vieira

forma improvisada por meio de gambiarras, ou como também pode ser chamado de Design vernacular. Seguindo sobre a fase de elaboração do plano provisório de assunto (d), a pesquisa foi organizada quanto aos assuntos: Design, Design acadêmico, Design vernacular e gambiarra.

No momento da busca de fontes (e), foi escolhido o Google Acadêmico como base de dados e as palavras-chave utilizadas foram: Design acadêmico, Design vernacular e gambiarra, sem restrições de busca, totalizando o resultado de 83 publicações. Seguindo com as próximas fases da leitura do material (f) e o fichamento (g) destes, o que resultou em 16 publicações separadas para a análise.

A penúltima fase conta com a organização lógica do assunto (h), desta forma, o artigo foi dividido em subcapítulos nomeados de: Introdução, Referencial Teórico, Método, Análise e Considerações Finais. E os assuntos estudados durante a pesquisa foram desenvolvidos durante os subcapítulos. Chegou-se ao fim da pesquisa bibliográfica com a última fase da redação do texto (i), também chamada de redação do relatório, fase localizada no subcapítulo seguinte, de Análise, deste artigo.

4. Análise

Ao aplicar a metodologia apresentada, e após o refinamento da pesquisa bibliográfica, 16 publicações foram analisadas. Estas foram definidas devido à sua relevância, como atestado por meio de leitura e fichamentos realizados. Elas desempenham um papel crucial no desenvolvimento deste estudo, uma vez que abarcam de maneira abrangente as palavras-chave essenciais para uma compreensão aprofundada do tópico de pesquisa. A busca não restringiu as datas de publicação, o que gerou resultados entre 2006 e 2022. Estas encontram-se no Quadro 1 a seguir, que apresenta os resultados organizados por título, autores, ano de publicação e a descrição da publicação.



Gambiarra também é Design? Uma abordagem sistêmica do Design acadêmico e o vernacular

Mariana Moreira Carvalho

Amalia Kusiak Martinez

Otto Guerra Netto

Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo

Milton Luiz Horn Vieira

Quadro 1- Publicações mapeadas no Google Acadêmico

Título	Autores	Ano	Descrição
A questão da gambiarra: formas alternativas de desenvolver artefatos e suas relações com o design de produtos	BOUFLEUR, Rodrigo	2006	Livro
Design e conspiração: gambiarras, subversões e outras desobediências	MESQUITA, Cristiane; SANTOS, Robson	2016	Artigo
"Design de base popular (DBP)": termos utilizados para designar práticas desenvolvidas por 'não-designers', uma discussão teórica	MACEDO, Yrisvanya; DINIZ, Raimundo	2022	Artigo
Desobediência tecnológica e gambiarra: o design espontâneo periférico como caminho para outros futuros	CORRÊA, Pamela	2019	Dissertação de Mestrado
O design e a valorização do vernacular ou de práticas realizadas por não-designers	IBARRA, Maria Cristina; RIBEIRO, Rita.	2014	Artigo
Artefatos populares: um olhar do design para as produções alternativas	FERREIRA, Aline et al.	2020	Artigo
O design dos "outros". Interações criativas na produção contemporânea de artefatos.	WANDERLEY, Ingrid	2013	Tese de Doutorado
Design espontâneo e hibridismos: artefatos da cidade e artefatos do interior	RIUL, Marília et al.	2015	Artigo
Design e as práticas populares de confecção de mobiliários e objetos: uma contribuição para as tecnologias sociais	FERREIRA, Aline Cristina Moraes; GOMES MARÇAL, Viviane	2018	Artigo
Ergonomia e o Design de Base Popular; Uma Reflexão Teórica	MACEDO, Yrisvanya; DINIZ, Raimundo	2020	Artigo
Fabircando: o registro de tecnologias empregadas no design de brinquedos populares	SANTOS, Tamires	2014	Artigo
Propriedade intelectual? Não obrigado. A inovação na economia criativa	GONTIJO, Renata	2017	Artigo
Behaviorismo vernacular e os tamancos de Carmen Miranda	VELLOSO, Cecília et al.	2020	Artigo
A tradição do letreiramento popular em Pernambuco: uma investigação acerca de suas origens, forma e prática	FINIZOLA, Maria de Fátima	2015	Tese de Doutorado
O design em assembleias projetuais: desafios e alternativas para a sustentabilidade do projeto participado em bairros vulneráveis	RODRIGUES, Carlos Delano	2020	Tese de Doutorado
Gambiarra: alguns pontos para se pensar. Uma tecnologia recombinante	ROSAS, Ricardo	2008	Artigo

Fonte: Elaborado pelos autores, 2023.



Gambiarra também é Design? Uma abordagem sistêmica do Design acadêmico e o vernacular

Mariana Moreira Carvalho

Amalia Kusiak Martinez

Otto Guerra Netto

Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo

Milton Luiz Horn Vieira

Nas publicações analisadas (Quadro 1), o termo Design vernacular também é empregado como Design espontâneo, Design por não designer, Design de base popular, Design informal, entre outros; e o termo Design acadêmico também é utilizado como Design oficial e Design formal. De acordo com os autores Mesquita e Santos (2016, p. 223), o Design oficial refere-se a “aqueles que dominam o ofício - o que não é designado, não tem valor. O grau estável do desígnio produz certezas, minimiza equívocos e, portanto, garante a eficácia”.

O Design acadêmico é comentado, segundo os autores Macedo e Diniz (2020, p. 78), como um estudo que auxilia na compreensão de formas inovadoras, em “resolver problemas e estratégias para a sustentabilidade ambiental, cultural, social e econômica, encontradas em artefatos feitos por não-designers nas ruas”. Portanto, o Design formal é, segundo Finizola (2015, p. 19), “proveniente daqueles profissionais que geralmente passaram por treinamento especializado ou formação acadêmica na área”.

Já o Design vernacular, também representado pela expressão “gambiarra”, possui como característica o fato de projetar algo de maneira não acadêmica, “própria dos saberes de quem o cria, gerando um produto satisfatório às necessidades e anseios desejados” (Santos, 2014, p. 3). Este estilo de Design é utilizado na elaboração de produtos de maneiras alternativas e não acadêmicas, “provenientes das tradições culturais de cada povo e que são passadas adiante, de geração em geração, de maneira informal” (Gontijo, 2017, p. 156).

Além de produzir maior impacto cultural na região onde foi trabalhado, o Design vernacular, por ser considerado um Design informal, e segundo Velloso et al. (2020, p. 66), “ele permite uma maior liberdade estética na sua criação”. Portanto, artefatos desenvolvidos a partir do Design vernacular são elaborados e planejados, “por pessoas que não possuem parâmetros técnicos na área do design, mas que surgem análogos à atividade do design como se conhece hoje” (Diniz; Macedo, 2022, p. 5).

Diante da análise das publicações, foi possível compreender que diferentes autores relatam que, por causa do fato de o Design vernacular



Gambiarra também é Design? Uma abordagem sistêmica do Design acadêmico e o vernacular

Mariana Moreira Carvalho

Amalia Kusiak Martinez

Otto Guerra Netto

Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo

Milton Luiz Horn Vieira

estar presente em "classes sociais menos favorecidas economicamente, estes primam pelo baixo custo do material e o reuso ou adaptações de uso de objetos, ou parte desses, com outra finalidade que não a sua de origem" (Gontijo, 2017, p. 156). Ainda, segundo Corrêa (2019, p. 31), no Brasil "a falta de acesso aos bens de consumo por muito tempo da maioria da população fez surgir a prática de readaptação do uso e da função de produtos - conhecida como gambiarra".

Pela característica da palavra gambiarra, principalmente vinda do hábito de puxar fios de luz de postes clandestinamente, "essa interpretação faz com que seja bastante comum que a prática da gambiarra esteja muito presente no cotidiano de contextos de escassez de recursos e pobreza" (Rodrigues, 2020, p. 32). Assim, conforme Bouffleur (2006), a gambiarra pode ser entendida como uma maneira alternativa de Design. A gambiarra é vernacular, de acordo com Rosas (2008, p. 21), originária "do improviso diário para a sobrevivência, algumas vezes no terreno do pirateado, do ilícito, outras vezes dando um adicional criativo em meio ao caos e à pobreza diária".

Desta forma, o Design deve ser pensado para além da academia, não apenas como uma disciplina acadêmica, mas também como uma ferramenta voltada para a resolução de desafios coletivos com interesse em problemas sociais, viabilizando a "sobrevivência diante da grave situação de exclusão social" (Riul *et al.*, 2015, p. 64).

A autora Wanderley (2013, p. 160), acredita que a produção de conhecimento quanto ao Design não ocorre apenas dentro da academia, mas também fora, "em classes ou escritórios ou qualquer outro lugar onde as pessoas se juntem para dividir conhecimento e aprendizado como objetivo de resolver problemas e criativamente melhorar a qualidade de vida para todos". Assim como os autores Ferreira e Gomes Marçal (2018, p. 13), que acreditam que o profissional do Design tem a habilidade de poder auxiliar em causas sociais, visando "novos meios de atuação e postura na sociedade, transcendente a aquela passada na academia".

Compreende-se que uma das principais características do Design é a forma do pensamento e execução, também entendidos como um



Gambiarra também é Design? Uma abordagem sistêmica do Design acadêmico e o vernacular

Mariana Moreira Carvalho

Amalia Kusiak Martinez

Otto Guerra Netto

Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo

Milton Luiz Horn Vieira

processo que pode ser classificado em três macroáreas: inspiração, ideação e materialização de um artefato (HCD, 2011). Esse processo também reconhece três etapas, como o método, a técnica e a ferramenta utilizados para chegar ao objetivo final. Ao ser utilizado o Design acadêmico, estas etapas são identificadas de uma forma mais específica, com auxílio de autores que estudam o assunto.

Porém, para o Design vernacular, este processo que intenta chegar ao objetivo final, também passa pelas mesmas etapas, mas de uma forma mais simples, pouco definida e sem a utilização de autores nem o auxílio de ensinamentos adquiridos durante as aulas. É um processo que possui maior influência de vivências e experiências geradas no meio cultural, o qual o projetista informalmente se encontra.

Logo, entende-se que o Design permeia diferentes espaços, possuindo uma visão holística, oriunda da abordagem sistêmica. Uma visão multidisciplinar, transdisciplinar e multidisciplinar sobre as relações entre partes que se interconectam ao todo. Demonstra que tanto o Design acadêmico, quanto o Design vernacular fazem parte do todo, chamado de Design, o qual procura disseminar a sustentabilidade entre a sociedade.

Ao discorrer sobre a análise das 16 publicações encontradas, é compreendido que o Design vernacular torna o Design mais democrático e participativo, dessa forma o Design precisa “ser descentralizado, para funcionar como o meio para a negociação e criação de soluções colaborativas” (Ferreira et al., 2020, p. 3). Assim como as autoras Ibarra e Ribeiro (2014, p. 10), comentam que “o design pode aprender a partir do mais simples”.

Após a leitura e análise das publicações uma nuvem de palavras (Figura 1) foi desenvolvida com expressões importantes compreendidas na análise, utilizando a plataforma *Word Art*⁷.



Gambiarra também é Design? Uma abordagem sistêmica do Design acadêmico e o vernacular
 Mariana Moreira Carvalho
 Amalia Kusiak Martinez
 Otto Guerra Netto
 Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo
 Milton Luiz Horn Vieira

Figura 1 - Nuvem de palavras da pesquisa bibliográfica.

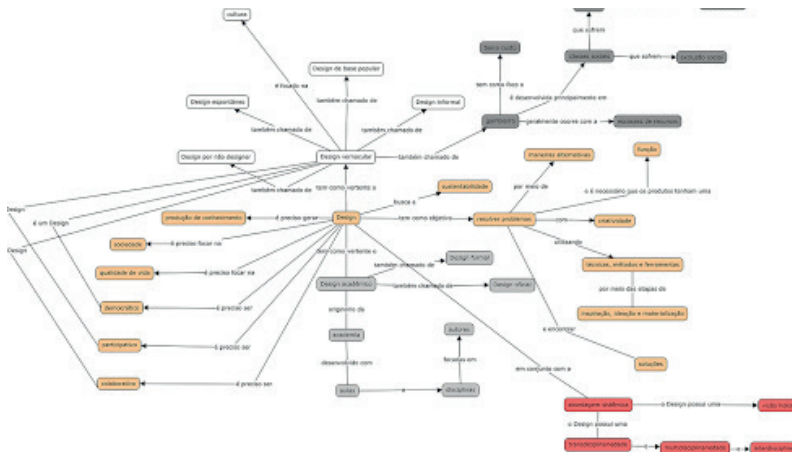


Fonte: Elaborado pelos autores, 2023.

A nuvem de palavras (Figura 1) é uma ferramenta utilizada no Design, auxiliando na organização visual do pensamento e na elaboração das próximas etapas, que se basearam na busca de conteúdo para as etapas subsequentes. Desta forma, nota-se que pela expressão Design ter sido muito utilizada, esta se encontra no meio da nuvem, fazendo com que as outras expressões organizem-se ao seu redor.

Desta forma, outra ferramenta aplicada para esta análise foi o mapa conceitual (Figura 2), também utilizado no Design, principalmente na abordagem sistêmica, auxiliando na visão do todo. O mapa foi desenvolvido com auxílio da ferramenta *Cmaptools*, software criado para a elaboração de mapas conceituais.

Figura 2 - Mapa conceitual da pesquisa bibliográfica



Fonte: Elaborado pelos autores, 2023.

Gambiarra também é Design? Uma abordagem sistêmica do Design acadêmico e o vernacular

Mariana Moreira Carvalho

Amalia Kusiak Martinez

Otto Guerra Netto

Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo

Milton Luiz Horn Vieira

No caso do mapa conceitual, as palavras adicionadas anteriormente na nuvem de palavras (Figura 1) passam a ser agrupadas em blocos de informação. Como é possível observar na Figura 2, quatro blocos foram formados e classificados com cores diferentes, intitulados de: Design, Design vernacular, Design acadêmico, gambiarra e abordagem sistêmica. O mapa conceitual é uma ferramenta utilizada na abordagem sistêmica que auxilia visualmente na elaboração da análise do conteúdo extraído das publicações e contribui na organização de conteúdos desta etapa.

Logo, ao final desta análise um diagrama (Figura 3) foi desenvolvido para o melhor entendimento, utilizando o *software* de ilustração gráfica *Illustrator*. O diagrama (Figura 3) é uma ferramenta que auxilia no momento do processamento de informações, ferramenta também utilizada no Design e abordagem sistêmica, a qual ajuda na transformação dos dados coletados na análise em informações, gerando conhecimento, compreensão e sabedoria.

Figura 3 - Diagrama da pesquisa bibliográfica



Fonte: Elaborado pelos autores, 2023.

Nesta etapa final da análise, o diagrama (Figura 3) foi utilizado como uma ferramenta visual para explicar o conteúdo. Ele contém os



Gambiarra também é Design? Uma abordagem sistêmica do Design acadêmico e o vernacular

Mariana Moreira Carvalho

Amalia Kusiak Martinez

Otto Guerra Netto

Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo

Milton Luiz Horn Vieira

termos Design, Design acadêmico, Design vernacular e gambiarra, que se encontram dentro da abordagem sistêmica. E, mesmo o Design acadêmico e o Design vernacular sendo considerados opostos, ambos fazem parte do todo chamado Design, justamente por possuir as características de ser: colaborativo, participativo e democrático. Desta forma, o diagrama (Figura 3) tem como foco organizar as ideias apresentadas e analisadas anteriormente e ajudar no pensamento visual do objetivo desta pesquisa.

4. Considerações Finais

Ao final deste artigo considera-se que o objetivo proposto foi alcançado, ao serem identificadas as principais congruências entre Design vernacular e o Design acadêmico. Modelos de Design estes que se encontram separados, principalmente pela caracterização de Design popular e conhecimento acadêmico, no entanto, ambos estão conectados intrinsecamente um ao outro, e o que os separa é a educação formal.

Como principal diferença, se compreende que o Design acadêmico é aquele desenvolvido dentro de universidades, por meio de estudos, para uma quantidade selecionada de pessoas que têm acesso ao ensino superior. Já o Design vernacular pode ser encontrado em uma grande parcela da população, sendo elaborado sem maiores estudos preliminares.

No entanto, como principais congruências, ambos trabalham com o princípio de primeiro ter um método, partindo para a técnica e utilizando uma ferramenta para chegar ao objetivo final. No caso do Design acadêmico, estas etapas possuem um maior embasamento teórico e estudos, e no Design vernacular, estas etapas também ocorrem, mas de maneira mais direta e simples, podendo não seguir o processo de forma linear. Porém, compreendendo o uso de métodos, técnicas e ferramentas, bem como as fases de inspiração, ideação e materialização, também presentes em ambos.

Assim como o Design acadêmico possui diversos estudos voltados para áreas da sustentabilidade e da inovação social, o Design vernacular compreende estas duas áreas na sua elaboração, mesmo que seja de forma indireta. Além disso, um e outro utilizam da criatividade para solucionar problemas, e a abordagem sistêmica se encontra presente nos dois, já que



Gambiarra também é Design? Uma abordagem sistêmica do Design acadêmico e o vernacular

Mariana Moreira Carvalho

Amalia Kusiak Martinez

Otto Guerra Netto

Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo

Milton Luiz Horn Vieira

o Design, o qual engloba o acadêmico e o vernacular, é visto como multi, trans e interdisciplinar.

Desta forma, é importante que mesmo com suas diferenças, ambos (Design acadêmico e vernacular) tenham como foco a compreensão de solucionar problemas de maneira colaborativa, participativa, visando o bem-estar da sociedade, democratizando o Design e utilizando a sustentabilidade e seus três pilares (ambiental, sociocultural e econômica) como base.

Uma maneira de possibilitar que isso aconteça, é na Academia, onde o Design acadêmico juntamente com o auxílio de cursos de extensão, tem como responsabilidade dar acesso à sociedade para o ambiente da universidade. Estimulando, assim, a população a conhecer métodos, técnicas e ferramentas do Design acadêmico juntamente com o Design vernacular já utilizado por eles, e realizando trocas de experiências entre conhecimento acadêmico e conhecimento popular.

Para pesquisas futuras, há a intenção de ampliar a busca em fontes de dados, assim como contemplar a inclusão de palavras-chave em línguas adicionais, como o espanhol e o inglês. Isso contribuirá para uma análise de escopo mais abrangente e global na investigação acadêmica do estudo sobre o Design acadêmico e o Design vernacular.

Referências bibliográficas

BERSEN, Jens. *Design: Defina primeiro o problema*. Florianópolis: Senai/Lbdi, 1995.

BONFLEUR, Rodrigo. *A questão da Gambiarra: Formas alternativas de desenvolver artefatos e suas relações com o design de produtos*. São Paulo: Fau-Usp, 2006.

BÜRDEK, Bernhard E. *Diseño: Historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

CAPRA, Fritjof. *A Teia da Vida: Uma nova compreensão científica dos sistemas vivos*. São Paulo: Cultrix, 2012.



Gambiarra também é Design? Uma abordagem sistêmica do Design acadêmico e o vernacular

Mariana Moreira Carvalho
Amalia Kusiak Martinez
Otto Guerra Netto
Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo
Milton Luiz Horn Vieira

CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Blucher, 2008.

CORRÊA, Pamela Cordeiro Marques. *Desobediência tecnológica e gambiarra: O design espontâneo periférico como caminho para outros futuros*. 2020. 131 f. Dissertação (Mestrado, Curso de Pós-Graduação em Design) - Universidade de Brasília, Brasília. Disponível em: <https://bit.ly/45qzx3R>. Acesso em: 09 jan. 2023.

FERREIRA, Aline Cristina Morais; MARÇAL, Viviane Gomes. Design e as práticas populares de confecção de mobiliários e objetos: Uma contribuição para as tecnologias sociais. In: Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 13., 2018, Joinville. *Anais do 13º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. Joinville: Blucher Proceedings, p. 1-15.

FERREIRA, Aline Cristina Morais et al. Artefatos populares: Um olhar do design para as produções alternativas. In: Colóquio Internacional de Design, 5, 2020, Belo Horizonte. *Anais do Colóquio Internacional de Design*. Belo Horizonte: Blucher Proceedings, 2020, p. 1-10.

FINIZOLA, Maria de Fátima Waechter. *Panorama tipográfico dos letreiramentos populares: Um estudo de caso na cidade do Recife*. 2010. 145 f. Dissertação (Mestrado, Curso de Pós-Graduação em Design) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife. Disponível em: <https://bit.ly/3qvGQse>. Acesso em: 15 dez. 2022.

FINIZOLA, Maria de Fátima Waechter. *A tradição do letreiramento popular em Pernambuco: Uma investigação acerca de suas origens, forma e prática*. 2015. 174 f. Tese (Doutorado, Curso de Pós-Graduação em Design) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife. Disponível em: <https://bit.ly/3qte2AD>. Acesso em: 16 dez. 2022.

FONTOURA, Antônio Martiniano. *EdaDe: Educação de crianças e jovens através do design*. 2002. 337 f. Tese (Doutorado, Curso de Pós-Graduação em Engenharia de Produção) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002. Disponível em: <https://bit.ly/3OVWzKr>. Acesso em: 20 dez. 2022.



Gambiarra também é Design? Uma abordagem sistêmica do Design acadêmico e o vernacular

Mariana Moreira Carvalho
Amalia Kusiak Martinez
Otto Guerra Netto
Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo
Milton Luiz Horn Vieira

GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 2017.

GONTIJO, Renata. Propriedade Intelectual? Não obrigado. A inovação na economia criativa. *Cadernos de Prospecção*, Salvador, v. 10, n. 2, p. 154-163, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3OzeGV1>. Acesso em: 17 jan. 2023.

HCD. *Human Centered Design*: Kit de ferramentas. 2.ed. Califórnia: IDEO, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/43Nn3IH>. Acesso em: 12 jan. 2023.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HSUAN-AN, Tai. *Design*: Conceitos e métodos. São Paulo: Blucher, 2018.

IBARRA, Maria Cristina; RIBEIRO, Rita. O design e a valorização do vernacular ou de práticas realizadas por não-designers. In: P&D Design, 11, 2014, Gramado. *Anais do 11º P&D Design*. Gramado: Blucher Proceedings, 2014, p. 1-12.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos de Metodologia Científica*. São Paulo: Atlas, 2017.

LÖBACH, Bernd. *Desenho industrial*: Bases para a configuração dos produtos industriais. São Paulo: Blucher, 2001.

MACEDO, Yrisvanya Joana Birino; DINIZ, Raimundo Lopes. Ergonomia e o Design de Base Popular, Uma reflexão teórica. *Triades*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 9, p. 77-83, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3OXXev5>. Acesso em: 14 jan. 2023.

MACEDO, Yrisvanya Joana Birino; DINIZ, Raimundo Lopes. Design de Base Popular: Artefatos utilizados por vendedores ambulantes em São Luís (MA). *Triades*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 3-17, 2022. Disponível em: <https://bit.ly/3OXrXZa>. Acesso em: 19 jan. 2023.

MESQUITA, Cristiane; SANTOS, Robson. Design e Conspiração: Gambiarras, subversões e outras desobediências. In: Designa - International Conference On Design Research, 2016. *Anais do Designa International Conference On Design Research*. Portugal: Designa, p. 221-228.



Gambiarra também é Design? Uma abordagem sistêmica do Design acadêmico e o vernacular

Mariana Moreira Carvalho
Amalia Kusiak Martinez
Otto Guerra Netto
Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo
Milton Luiz Horn Vieira

PAPANÉK, Victor. *Diseñar para el mundo real: Ecología humana y cambio social*. Espanha: Pollen Edicions, 2014.

PEREIRA, Natália Cristina Rodrigues; AMORIM, Célia Regina Trindade Chagas. Design vernacular como potencialidade de comunicação na Amazônia urbana. In: Intercom - Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 39, São Paulo. *Anais do Intercom - Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. São Paulo: Intercom, 2016, p. 1-15.

PRODANOV, Cleber Cristiano. *Metodologia do trabalho científico: Métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico*. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

RIUL, Marília et al. Design espontâneo e Hibridismos: Artefatos da cidade e artefatos do interior. *Estudos em Design*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 59-74, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3OTZJ1l>. Acesso em: 27 jan. 2023.

RIUL, Marília; SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. Por uma nova cultura de design: Diversidade cultural e encontro com sentidos socioambientais. *Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Fauusp*, São Paulo, v. 22, n. 37, p. 146-164, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3OHueGp>. Acesso em: 05 jan. 2023.

ROSAS, Ricardo. Gambiarra: Alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante. *Gambiarra*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 19-26, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/3OOctke9>. Acesso em: 04 jan. 2023.

RODRIGUES, Carlos Delano. *O design em assembleias projetuais: Desafios e alternativas para a sustentabilidade do projeto participado em bairros vulneráveis*. 2020. 514f. Tese (Doutorado, Curso de Pós-Graduação em Arquitetura) - Universidade de Lisboa, Lisboa. Disponível em: <https://bit.ly/47IX3Ls>. Acesso em: 23 jan. 2022.

SANTOS, Tamires Maria Lima Gonçalves. FABRINCANDO: o registro de tecnologias empregadas no design de brinquedos populares. In: P&D Design, 11, Gramado. *Anais do 11° P&D Design*. Gramado: Blucher Proceedings, 2014, p.1-10.



Gambiarra também é Design? Uma abordagem sistêmica do Design acadêmico e o vernacular

Mariana Moreira Carvalho

Amalia Kusiak Martinez

Otto Guerra Netto

Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo

Milton Luiz Horn Vieira

SANTOS, Walísson Adalberto dos. *Dos Saberes Imateriais à Concepção dos Artefatos*: Uma etnografia do design vernacular em um quilombo da Paraíba. 2020. 148 f. Dissertação (Mestrado, Curso de Pós-Graduação em Design) - Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande. Disponível em: <https://bit.ly/3EltWjX>: 17 dez. 2022.

VALESE, Adriana. *Design vernacular urbano*: A produção de artefatos populares em São Paulo como estratégia de comunicação e inserção social. 2007. 107 f. Dissertação (Doutorado, Curso de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://bit.ly/3qHkh3F>. Acesso em: 10 jan. 2023.

VELLOSO, Cecília Teixeira et al. Behaviorismo Vernacular e os Tamancos de Carmen Miranda. *Triade*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 63-73, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/444Fl1S>. Acesso em: 21 jan. 2023.

WANDERLEY, Ingrid Moura. *O design dos "outros"*: Interações criativas na produção contemporânea de artefatos. 2013. 178 f. Tese (Doutorado, Curso de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://bit.ly/3YxOHSE>. Acesso em: 14 jan. 2023.



A construção narrativa da moda como ferramenta social e objeto de posse no Programa Mulheres Mil, em São João dos Patos – MA

The narrative construction of fashion as a social tool and object of possession in the Thousand Women Program, in São João dos Patos– MA

Márcio Soares Lima¹

Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo²

Raquel Gomes Noronha³

Resumo

A moda é um fenômeno social que tem impacto em diversas esferas da vida das pessoas, desde a forma como elas se apresentam ao mundo até como são vistas e tratadas pelos outros. Nesse contexto, esse artigo tem o objetivo de entender como as mulheres pertencentes ao Programa Mulheres Mil, em São João dos Patos - MA, na edição 2022, compreendem a moda no processo de desenvolvimento da coleção final do curso. Além de perceber sua concepção acerca da moda como fenômeno social e/ou como objeto de posse. A metodologia utilizada foi a pesquisa-ação, que visa o entendimento e resolução de um problema coletivo, em que participantes do contexto e pesquisadores estão envolvidos de modo cooperativo, aliada à ferramentas metodológicas de design colaborativo. Como resultados, entendemos que segundo as mulheres “a partir do momento que uso algo que me faz bem, a moda se faz presente. Sob essa perspectiva, percebemos que as escolhas individuais afetam as escolhas coletivas destas mulheres. Em resposta aos objetivos propostos, compreendemos que as mulheres tem a percepção da moda como fenômeno social e/ou objeto de posse, reforçando, assim, a importância e influência da moda em suas vidas cotidianas.

Palavras-chave: moda; fenômeno social; objeto de posse; abordagem sistêmica.

Abstract

Fashion is a social phenomenon that has an impact on different spheres of people's lives, from the way they present themselves to the world to how they are seen and treated by others. In this context, this article aims to understand how the women belonging to the Mulheres Mil Program, in São João dos Patos - MA, in the 2022 edition, understand fashion in the process of developing the final collection of the course. In addition to perceiving his conception of fashion as a social phenomenon and/or as an object of possession. The methodology used was action research, which aims to understand and solve a collective problem, in which participants in the context and researchers are cooperatively involved, combined with methodological tools of collaborative design. As a result, we understand that according to women “from the moment I wear something that makes me feel good, fashion is present. From this perspective, we realize that individual choices affect the collective choices of these women. In response to the proposed objectives, we understand that women perceive fashion as a social phenomenon and/or object of possession, thus reinforcing the importance and influence of fashion in their everyday lives.

Palavras-chave: fashion; social phenomenon; possession object; systemic approach.

1

Doutorando em design pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, mestre em design pela Universidade Federal do Maranhão - UFMA, design de Moda pela UNINOVAFAPÍ e professor da área de Vestuário e Moda do Instituto Federal do Maranhão – São João dos Patos - MA.

2

Doutor em engenharia da produção pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, mestrado em engenharia civil, professor do programa de pós graduação em design da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC e coordena o Núcleo de Abordagem Sistêmica – NASDesign (UFSC).

3

Doutora em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, mestrado em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Maranhão – UFMA, professora do departamento de design da Universidade Federal do Maranhão – UFMA, coordenadora do Grupo de Pesquisas Narrativas em Inovação, Design e Antropologia – NIDA.



A construção narrativa da moda como ferramenta social e objeto de posse no Programa Mulheres Mil, em São João dos Patos – MA

Márcio Soares Lima
Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo
Raquel Gomes Noronha

1. Introdução

A moda é um fenômeno que tem impacto em diversas esferas da vida das pessoas, desde a forma como elas se apresentam ao mundo até como são vistas e tratadas pelos outros. No contexto do Programa Mulheres Mil - PMM, em São João dos Patos, a moda é percebida como fenômeno social, ao mesmo tempo que objeto de posse, podendo ajudar as mulheres a se expressarem e terem mais autonomia.

O PMM é uma iniciativa do governo federal, que visa promover a educação profissional e tecnológica para mulheres em situação de vulnerabilidade social. O Programa tem como objetivo capacitá-las para o mercado de trabalho e para a geração de renda, por meio de cursos na área da moda, artesanato e outros.

Nesse sentido, apresentamos a cidade de São João dos Patos, assentada no Sertão Maranhense, localizada a 570 km de São Luís, com 26.063 habitantes (IBGE, 2021), e que possui uma significativa e contínua produção de bordados, principalmente o bordado ponto-cruz. Possui em toda sua extensão, de acordo com Nascimento (2012), essa particularidade cultural que é passada de geração em geração, e assim perpetuando essa técnica artesanal que é considerada primitiva, e ao mesmo tempo, contemporânea. Busca, a partir do impulso à inovação, a construção do sucesso dos negócios e a uma vida sustentável através de produtos, sistemas, serviços e experiências inovadoras na área da moda.

De acordo com Nascimento; Ropelatto (2016), a função de linguagem da moda expressa os sentimentos do inconsciente coletivo ao mesmo passo que, sendo a criação humana que é, está sujeita à interferência do meio social no qual se insere e às suas leis.

Ao oferecer cursos às mulheres, o PMM, segundo reflexão das alunas, “nos possibilita aprender a criar suas próprias roupas, sendo um objeto de posse para nós. Além disso, a moda também pode ser vista como um fenômeno social que reflete as tendências e os valores da sociedade em suas vidas”.

Esta pesquisa tem o objetivo de entender como as mulheres pertencentes ao PMM, em São João dos Patos - MA, na edição 2022, compreendem a moda no processo de desenvolvimento da coleção final



A construção narrativa da moda como ferramenta social e objeto de posse no Programa Mulheres Mil, em São João dos Patos – MA

Márcio Soares Lima
Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo
Raquel Gomes Noronha

do curso. Para este fim, objetivamos compreender sua concepção acerca da moda como fenômeno social ou como objeto de posse; além de entender e suas escolhas na criação dos modelos.

Temos como problema de pesquisa, a seguinte pergunta: de que forma as mulheres participantes do PMM, percebem a moda, tanto como fenômeno social, quanto objeto de posse, além de perceber sua influência em suas vidas cotidianas?

A abordagem sistêmica, que é uma ferramenta importante para compreender a moda como um fenômeno social complexo e interdependente, permitirá uma análise integrada com as múltiplas relações e influências envolvidas nesse campo.

Para compreendermos o campo, a moda, as mulheres mil, as relações e conexões, nos valem dos conceitos e autores que serão apresentados no próximo tópico destes escritos.

2. Referencial Teórico

2. 1. A Moda e a Abordagem Sistêmica

A moda é uma linguagem que, a partir de um contexto histórico e sociocultural, traduz seu significado. Através das nossas roupas, mesmo que sem intenção, estamos transmitindo informações a que grupo pertencemos, que causa defendemos, e ao que nos interessa. Assim, de acordo com Marques Filho e Mendonça (2010), a moda se apresenta como um fenômeno sociocultural multifacetado.

De acordo com Lipovetsky (1989), a moda está relacionada ao gosto, seja individual e coletivo, e ao caráter simbólico-discriminatório que, primeiramente, decorre do sentido de valor dado à impressão de se apresentar ou não de acordo com os preceitos de moda.

A abordagem sistêmica é uma forma de pensar e analisar sistemas complexos e interdependentes, onde as partes estão interligadas e influenciam o todo. Sendo assim, segundo Bertalanffy (1977), analisa a natureza dos sistemas e a interrelação entre suas partes, assim como a inter-



A construção narrativa da moda como ferramenta social e objeto de posse no Programa Mulheres Mil, em São João dos Patos – MA

Márcio Soares Lima
Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo
Raquel Gomes Noronha

relação entre eles em diferentes espaços, e ainda, as suas leis fundamentais. A moda, como fenômeno social, pode ser analisada e compreendida a partir de uma perspectiva sistêmica, considerando os diversos aspectos e elementos que estão envolvidos em seu funcionamento e influência na sociedade.

A moda é um sistema que envolve diversos atores e fatores, tais como os designers, fabricantes, varejistas, consumidores, mídia, cultura, economia, meio ambiente, entre outros. Cada um desses elementos está interligado e influencia o todo, criando um sistema complexo que impacta a sociedade.

Ao analisar a moda sob uma abordagem sistêmica, é possível perceber que as escolhas e comportamentos individuais dos consumidores em relação à moda podem afetar não apenas a indústria da moda, mas também a economia, o meio ambiente e a sociedade em geral. Por exemplo, a escolha de consumir produtos de moda mais sustentáveis pode levar a uma mudança na produção e no mercado, incentivando os fabricantes a adotarem práticas mais sustentáveis e conscientes.

Além disso, a abordagem sistêmica pode ser útil para entender as relações de poder presentes na indústria da moda, considerando as desigualdades sociais e de gênero existentes nesse campo. Ao analisar a moda como um sistema interdependente, é possível identificar as hierarquias e dinâmicas que perpetuam essas desigualdades e, a partir daí, pensar em estratégias para transformar essa realidade.

2.2. Moda como fenômeno de posse

A moda pode ser vista como uma forma de expressão pessoal e, muitas vezes, como uma forma de posse de produtos. É comum que as pessoas adquiram produtos de moda como uma maneira de se sentirem atualizadas e incluídas em determinados grupos sociais. A posse desses produtos pode ser vista como uma forma de se identificar com determinados estilos ou tribos, expressando valores, gostos e até mesmo a personalidade.

Canclini (1996) nos afirma que o fenômeno de posse está relacionado ao consumo, e que, ao consumir, selecionar os produtos e se apropriar



A construção narrativa da moda como ferramenta social e objeto de posse no Programa Mulheres Mil, em São João dos Patos – MA

Márcio Soares Lima
Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo
Raquel Gomes Noronha

deles, as pessoas definem o que consideram realmente valioso, assim como desenvolvem meios de integração e segregação na sociedade.

E o conceito de consumir aqui neste texto se refere a como os processos pelos quais os bens são criados, comprados e usados. E assim, entendemos que o modo como as pessoas consomem são chave para compreensão das relações sociais estabelecidas na sociedade.

Bauman (2008) acredita que o pensamento de busca de diferenciação social por meio do consumo é outro engano, já que a distinção entre as pessoas e os grupos não se manifesta somente naquilo que elas mostram exteriormente. Concepções, hábitos, gostos, comportamentos e conhecimentos ajudam a compor os sujeitos, mas este conjunto de fatores não é capaz de ser exibido por meio da aparência, então não dá para comparar um sujeito com o outro e afirmar que eles são iguais.

No entanto, a posse de produtos de moda também pode estar relacionada a uma lógica de consumo excessivo e descartável, em que as pessoas buscam constantemente novidades e descartam rapidamente peças que consideram ultrapassadas. Esse comportamento gera impactos negativos na sociedade e no meio ambiente, como a exploração de trabalhadores na indústria da moda e a geração de resíduos tóxicos e não recicláveis.

Por outro lado, é possível adotar uma abordagem mais consciente em relação à moda, buscando consumir de forma mais responsável e sustentável. Isso pode incluir a escolha de marcas que adotam práticas éticas e transparentes, a compra de produtos de qualidade e duráveis, e a valorização de estilos e peças atemporais em vez de tendências passageiras. Essa abordagem pode contribuir para a construção de um mercado de moda mais justo e sustentável, além de promover uma relação mais consciente e saudável com a posse de produtos de moda.

2.3 Moda e fenômeno social: imitação ou diferenciação

A moda como dimensão social pode ser compreendida, segundo Mendonça (2006), como um “reflexo no espelho”, justamente por refletir as sociedades e suas características no tempo e espaço, e as pessoas



A construção narrativa da moda como ferramenta social e objeto de posse no Programa Mulheres Mil, em São João dos Patos – MA

Márcio Soares Lima
Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo
Raquel Gomes Noronha

que dela fazem parte. Esta afirmativa pode ser entendida levando-se em conta as transformações ocorridas nos últimos séculos, possibilitando uma identificação pormenorizada de diferentes culturas através de seus costumes e também através de suas roupas, adornos corporais e adereços.

Estes elementos de moda contribuem para o alcance ou a manutenção de determinado status social, funcionando, de acordo com Bergamo (2007), como suportes de experiências diversificadas de status.

Esse suporte de experiências diversificadas é algo complexo que envolve produção, consumo e circulação de roupas, acessórios e outros itens. É um fenômeno que está sempre mudando, e que reflete as tendências e valores da sociedade em que vivemos. Quando se trata de moda e fenômeno social, há duas abordagens principais: a imitação e a diferenciação. "Ao escolher as roupas e acessórios, os indivíduos reafirmam constantemente sua inclusão ou sua não inclusão em certos grupos sociais, culturais, religiosos, políticos ou ainda profissionais". (Godart, 2010, p. 36).

A abordagem da imitação, de acordo com Godart (2010), sugere que as pessoas busquem se adequar às tendências e padrões da moda para se sentirem parte de um grupo social ou para se destacarem como pertencentes a um determinado grupo social. Nessa abordagem, a moda é vista como uma forma de imitação, na qual as pessoas buscam seguir as tendências e padrões estabelecidos pela moda para se sentirem aceitas e incluídas em um determinado grupo social.

Por outro lado, de acordo com o mesmo autor acima, a abordagem da diferenciação sugere que as pessoas buscam se diferenciar dos outros por meio da moda. Nessa abordagem, a moda é vista como uma forma de diferenciação, na qual as pessoas buscam se destacar e se diferenciar dos outros por meio da sua aparência e do seu estilo.

Portanto, Godart (2010) afirma que a moda é um fator social que navega entre imitação ou diferenciação, entre indivíduos e sociedade, e pode ser vista tanto como uma forma de imitação quanto como uma forma de diferenciação. É importante entender que as pessoas adotam diferentes abordagens em diferentes contextos, e que a moda é uma forma de expressão que pode refletir os valores e tendências da sociedade em que vivemos.



A construção narrativa da moda como ferramenta social e objeto de posse no Programa Mulheres Mil, em São João dos Patos – MA

Márcio Soares Lima
Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo
Raquel Gomes Noronha

2.4 Vestindo sua essência: a relação entre moda e identidade

Carvalho et al (2020) afirmam que a moda é identidade e, portanto, pode ser vista como uma forma de expressão da identidade pessoal e coletiva. Através do vestuário, as pessoas podem expressar suas preferências, crenças e valores, bem como se identificar com um determinado grupo social ou subcultura.

A moda pode ajudar as pessoas a se sentirem mais confiantes e seguras, permitindo que elas expressem sua personalidade de forma visual. Ela pode ser uma forma de mostrar quem somos e de transmitir mensagens sobre nossas preferências e interesses. Além disso, a moda também pode ser uma forma de pertencimento a um grupo social ou cultural.

Por exemplo, pessoas que se identificam com um determinado movimento cultural ou subcultura podem usar a moda como uma forma de mostrar essa identidade. Pessoas que se identificam com o movimento punk podem usar roupas rasgadas e com pinos, enquanto pessoas que se identificam com o movimento hip hop podem usar roupas largas e com estampas chamativas. Essas escolhas de vestuário ajudam a expressar suas identidades culturais e a se conectarem com outras pessoas que compartilham dessas mesmas identidades.

Em resumo, a moda pode ser vista como uma forma de identidade, tanto pessoal quanto coletiva. Ela permite que as pessoas se expressem e mostrem suas preferências, crenças e valores através do vestuário. Além disso, a moda também pode ser uma forma de pertencimento a um grupo social ou cultural, e de identidade profissional.

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (Hall, 2006, p.13).

A citação de Hall (2006) reflete uma visão pós-moderna da identidade como uma construção social e cultural, em constante mudança e fluidez, em



A construção narrativa da moda como ferramenta social e objeto de posse no Programa Mulheres Mil, em São João dos Patos – MA

Márcio Soares Lima
Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo
Raquel Gomes Noronha

oposição a uma visão essencialista da identidade como algo fixo e inerente a um indivíduo. Segundo o autor, a identidade não é algo que possamos possuir de forma completa e coerente, mas sim algo que se constrói através de sistemas de significação e representação cultural que estão em constante mudança e multiplicação.

Hall (2006) complementa, afirmando que nossa identidade não é determinada por uma única fonte de influência, mas sim por uma multiplicidade de fatores culturais, sociais e históricos que moldam nossa subjetividade e nossa forma de ver o mundo. Essa multiplicidade de identidades possíveis podem ser desconcertante e pode levar a uma sensação de fragmentação ou falta de estabilidade, mas também pode ser libertadora, permitindo-nos explorar diferentes formas de ser e de se relacionar com o mundo.

Em suma, a identidade não é um estado fixo ou uma entidade singular, mas sim uma construção em constante fluxo que é moldada pelas múltiplas influências culturais que nos cercam. Essa visão da identidade como algo fluido e multifacetado tem implicações importantes para a compreensão da diversidade cultural e da pluralidade de formas de ser e de pensar.

3. Como chegamos a esse ponto?

De acordo com Gil (2010) e Lakatos (2019), após o levantamento teórico que fundamentou esta investigação, apresentamos a metodologia inspirada pelos autores cima. Caracteriza-se por uma abordagem qualitativa, por se tratar de um método de investigação científica que se foca no caráter subjetivo do objeto analisado, estudando as suas particularidades e experiências. Para Minayo (2001), a pesquisa qualitativa trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis.

A opção por esse estudo derivou do propósito de mostrar, por meio da pesquisa de campo, como as mulheres do Programa Mulheres Mil, em São João dos Patos, veem a moda como fenômeno social e/ou objeto de posse.



A construção narrativa da moda como ferramenta social e objeto de posse no Programa Mulheres Mil, em São João dos Patos – MA

Márcio Soares Lima
Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo
Raquel Gomes Noronha

Do posto de vista de processos coletivos, é considerada pesquisa-ação, pois, de acordo com Thiollent (2009), é um método que agrega vários métodos e técnicas de pesquisa social, com os quais estabelece uma estrutura coletiva, participativa e ativa ao nível de captação de informações.

Este tipo de pesquisa está orientada em função da resolução de problemas, aumento de consciência ou de objetivos de transformação. Diferentemente da pesquisa convencional, a pesquisa-ação sempre pressupõe a participação e ação efetiva dos atores envolvidos. Entende-se, portanto que problemáticas de desenvolvimento local, empreendedorismo social, preservação ambiental e ações comunitárias facilitam o uso de métodos participativos como a pesquisa-ação.

Esse estudo pautou-se na observação direta do cotidiano das mulheres, durante o curso oferecido pelo Programa, possibilitando a criação de laços de confiança entre os pesquisadores e as pesquisadas, e na compreensão de sua realidade, o que só foi possível pela vivência e convivência durante as aulas e entrevistas feitas com as alunas, da edição 2022, no campus São João dos Patos.

As ferramentas usadas ao longo da pesquisa nos ajudaram a conhecer nosso objeto de estudo e apresentar com clareza nossas reflexões.

Saber ouvir, escutar, ver, fazer uso de todos os sentidos. É preciso aprender quando perguntar e quando não perguntar, assim como que perguntas fazer na hora certa [...]. As entrevistas formais são muitas vezes desnecessárias, devendo a coleta de informações não se restringir a isso. Com o tempo, os dados podem vir ao pesquisador sem que ele faça qualquer esforço para obtê-los (WHYTE, 2005, p. 303-304).

Utilizamos as entrevistas semiestruturadas, que tomou por base principalmente o vínculo das mulheres com o Programa Mulheres Mil. Foram entrevistadas 12 mulheres das 20 participantes da edição 2022.

De acordo com Whyte (2005), a entrevista semiestruturada obedece uma estrutura que delinea a área a ser pesquisada, oferecendo flexibilidade tanto ao entrevistado quanto a quem aplica, no sentido da colocação de questões e informações não previstas. A estrutura destas entrevistas, contém informações gerais sobre moda, sustentabilidade, identidade cultural e regional, além de outros temas abordados no curso.



A construção narrativa da moda como ferramenta social e objeto de posse no Programa Mulheres Mil, em São João dos Patos – MA

Márcio Soares Lima
Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo
Raquel Gomes Noronha

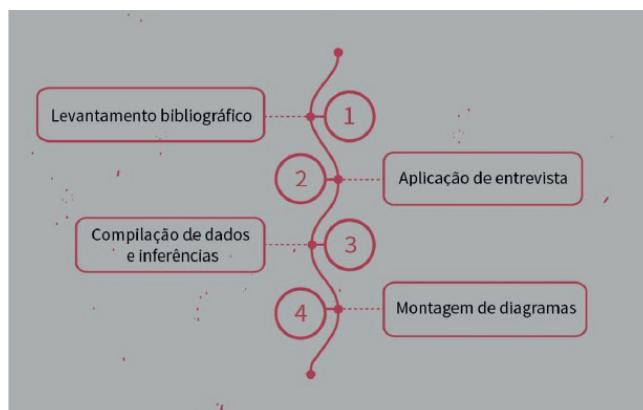
A partir do que entendemos como importante para alcançarmos o objetivo deste artigo, elaboramos entrevista com as seguintes perguntas:

- O que é moda para você?
- Em que sentido a moda está presente na sua vida?
- Você acha que a moda tem a ver com a sustentabilidade? Se sim, em que sentido?
- Em uma imagem, como você define a Moda?
- Indique algo que identifique a moda na sua região.
- Você considera que o modelo que você desenvolveu para sua coleção no desfile final, na edição 2022, do PMM, em São João dos Patos, contém características de identidade local e de sustentabilidade?

Entendemos, portanto, que apesar de termos preparado previamente as perguntas, a maioria delas foram geradas à medida que a entrevista transcorreu. Assim, nós (entrevistadores) e os entrevistados tivemos a flexibilidade necessária para aprofundar ou confirmar as informações, se necessário, sempre dentro do tema que estávamos abordando.

E ainda sobre as entrevistas semiestruturadas, Lakatos (2003) nos diz que ela dá ao entrevistador e ao entrevistado a liberdade para desenvolver cada situação em qualquer direção que considere adequada, sem perder o “fio da meada”. É uma forma de poder explorar mais amplamente uma questão. E assim, apresentamos, de forma resumida, a metodologia apresentada, no diagrama abaixo:

Figura 1 - Metodologia da pesquisa



Fonte: Os autores, 2022.

A construção narrativa da moda como ferramenta social e objeto de posse no Programa Mulheres Mil, em São João dos Patos – MA

Márcio Soares Lima
Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo
Raquel Gomes Noronha

Justificamos ainda que a participação das mulheres, bem como o uso de suas falas e imagens foi acordado entre as partes através do Termo Livre e Esclarecido – TCL e uso da imagem.

4. A que ponto chegamos?

Percebemos atualmente, pessoas e comunidades se transformando e transformando suas vidas através de soluções criativas. Nessa perspectiva, a moda torna-se significativa devido à sua atribuição para melhoria da qualidade de vida e promoção do bem-estar.

Mas, é preciso que ocorra mudança de comportamentos e padrões em relação ao consumo, respeitar os limites ambientais, compartilhar conhecimentos e valorizar o território em que se vive.

Diante disso, a moda se torna um mediador de mudanças através dos modos diferentes de se fazer moda e deslocar o foco estrito nos produtos para uma maior atenção ao processo, às pessoas e ao bem-estar delas. Assim, criamos categorias neste contexto estudado, para discutirmos e refletirmos acerca das relações que foram estabelecidas. Essas categorias são os tópicos de análise desta pesquisa.

4.1 Quando a moda me faz bem

A partir do que ouvimos sobre moda e bem-estar, entendemos que o bem viver, termo apreendido de Acosta (2016), se transforma em ponto de partida, caminhos e horizontes para desconstruirmos uma matriz colonial. Nesse sentido, o bem viver, se baseia em noções de vida, de bem-estar, em que todos os seres, incluindo a natureza, existem sempre na relação entre sujeitos, não entre sujeito e objeto.

O conceito de bem-estar baseado em produtos, segundo o autor acima, teve sua origem na revolução Industrial, no século XVIII, com a difusão da produção de massa e da concepção de que os artefatos poderiam ser criados para trabalhar por nós, como modernos escravos mecânicos. Isso gerou um bem-estar baseado no consumo e na minimização do envolvimento pessoal, cuja estratégia principal seria sempre requerer menos esforço físico, atenção, tempo e o mínimo de habilidade e de capacidade do consumidor.



A construção narrativa da moda como ferramenta social e objeto de posse no Programa Mulheres Mil, em São João dos Patos – MA

Márcio Soares Lima
Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo
Raquel Gomes Noronha

Manzini (2008) afirma que mesmo que alguns seres humanos tendam à passividade e sintam prazer em ser servidos, a nova proposta é de um bem-estar baseado na atividade, na troca participativa e no cuidado. E isso se reflete na nossa aptidão para cuidar de nós mesmos, da nossa família, da vizinhança e do meio ambiente em que vivemos. Essa ideia de bem-estar deve ser considerada uma oportunidade de oferecer uma amplitude de possibilidades, de lógicas e de diferentes aspirações.

Nesse mesmo sentido, em entrevistas com participantes do Programa Mulheres Mil, uma participante aliou moda a bem-estar dizendo que

eu, quando penso em moda, sempre penso que é algo que me faça bem e que também possa fazer pra outras pessoas. Na verdade é uma troca, um cuidado com os outros... é eu ter um produto que não tenha só a finalidade de me vestir, mas que o processo de construção disso que eu tenho, tenha sido algo maior que o simples fato de vestir, mas de refletir, de entender como isso impactou, impacta ou impactará o meio em que eu vivo (aluna da Edição do PMM/2022, em entrevista ao autor em abril/2022)

Assim, segundo Manzini (2008), a promessa de um bem-estar baseado na aquisição de artefatos do atual modelo de desenvolvimento dos países “desenvolvidos”, não pode ser mantida, pois grande parte da população está excluídos deste bem-estar. Este consumo, segundo o autor, extrapola a capacidade de recuperação dos ecossistemas. Isso quer dizer que a sociedade deverá se desenvolver a partir da redução dos níveis de produção e consumo material e, simultaneamente, melhorar a qualidade do ambiente social e físico.

Acho engraçado quando as pessoas falam em moda e sempre falam em consumo, comprar, ter sempre mais roupas, mesmo que não precisem... eu não, eu acho bonito é alguém que faz moda ou usa uma moda bonita e se preocupa com essas questões que vocês falam aí: sustentabilidade, conforto, felicidade, preocupação social,.. a roupa só ela, ela fica velha, fica suja e depois vai pro mato (aluna da Edição do PMM/2022, em entrevista ao autor em abril/2022)



A construção narrativa da moda como ferramenta social e objeto de posse no Programa Mulheres Mil, em São João dos Patos – MA

Márcio Soares Lima
Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo
Raquel Gomes Noronha

A reflexão da aluna acima, comunga com as palavras de Manzini (2008), que sugere que trilhemos pelo caminho de uma mudança de perspectiva do interesse pelas coisas para experiências nas atividades realizadas, e isso significa planejar diferentes combinações entre produtos, serviços, habilidades e conhecimentos pessoais ou coletivos. Na opinião do autor, essas novas combinações estão relacionadas às questões sociais e éticas. Assim, mudanças de conduta transformariam as áreas de produção e consumo e definiriam novos conceitos de qualidade de vida e na ideia de bem-estar.

Desse modo, haveria um fortalecimento sistêmico, tornando as atividades humanas a favor da justiça e da responsabilidade em relação ao futuro. Neste sentido, mudanças devem surgir por meio de escolhas positivas e de valores éticos, estéticos e culturais que melhorem as condições de vida individual e coletiva, e que não comprometam o bem-estar de todas as vidas e das futuras gerações do planeta. Portanto, o conceito de bem-estar deve ter o foco deslocado da relação com o consumo para o acesso a serviços, para a diversidade de bens comuns disponíveis e ao fortalecimento das capacidades pessoais.

Thierry Kazazian (2005), observa que a responsabilidade coletiva e a solidariedade humana envolvem escolhas mais conscientes e condutas mais éticas entre humanos e a natureza. Continua dizendo que ações de mudanças devem estar voltadas para o crescimento da qualidade de vida e para atender satisfações e necessidades humanas, além de ampliar o desejo por uma maior equidade destas satisfações. Entretanto, será preciso observar os limites dos recursos naturais que exigem maiores obrigações em relação às práticas humanas.

Nesse sentido, quando interpelamos as mulheres sobre a relação à moda e bem-estar, em sua maioria, associam a moda ao estado de estar bem consigo mesma, e dizem que “a partir do momento que uso algo que me faz bem, a moda se faz presente”.

Dentre as perguntas que foram feitas as alunas, duas se destacaram com a associação de moda ao bem-estar:



A construção narrativa da moda como ferramenta social e objeto de posse no Programa Mulheres Mil, em São João dos Patos – MA

Márcio Soares Lima
Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo
Raquel Gomes Noronha

Figura 2- Apresentação do processo de análise de conteúdo com as três categorias principais das respostas das entrevistadas referente à pergunta de número um da entrevista: O que é Moda para você?



Fonte: Os autores, 2022.

Os termos diferenciação e identidade, também foram acionados pelas mulheres, quando, por exemplo, elas dizem que "preciso usar algo diferente para estar na moda", sendo que, na verdade, o "diferenciar-se" as torna iguais às outras, e isso Lipovetsky (2015), explica, ao falar do paradoxo da moda.

Em relação à identidade, percebemos que quando elas falam sobre identidade, levantam questões relacionadas a sua família, suas raízes, o ambiente em que vivem, características e gostos das localidades onde moram, trazendo essas características para as roupas que usam.

Quando a pergunta foi sobre como a moda está presente na sua vida prática, a categoria bem-estar foi acionada novamente.

Figura 3 - Apresentação das categorias extraídas da pergunta: em que sentido a moda está presente na sua vida?



Fonte: Os autores, 2022.

A construção narrativa da moda como ferramenta social e objeto de posse no Programa Mulheres Mil, em São João dos Patos – MA

Márcio Soares Lima
Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo
Raquel Gomes Noronha

E assim como nas colocações anteriores, os temas bem-estar, onipresença e sustentabilidade foram apontados nas narrativas das mulheres mil. Este último, será tema do próximo tópico.

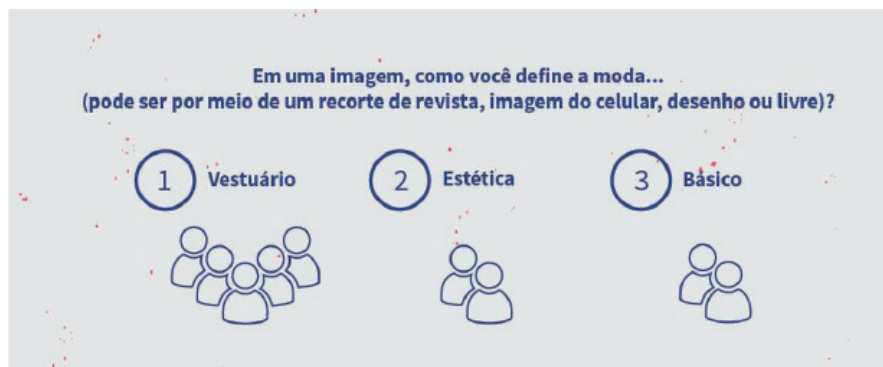
4.2. Explorando a moda como produto de vestuário

Ao mesmo tempo em que Ropé Barthes (apud SVENDSEN, 2010, p.14) diz que as roupas são a base material da moda, diz também que ela própria seria um sistema de significados culturais.

Os produtos de moda são influenciados por vários fatores, como cultura, arte, história, mídia tecnologia e outros. As tendências de moda surgem a partir de uma combinação desses fatores, e são disseminadas por meio de desfiles de moda, campanhas publicitárias e influenciadores de mídia social.

No entanto, os produtos de moda não são apenas sobre estilo e aparência. Eles também têm um impacto significativo no meio ambiente, na sociedade e na economia global. A indústria da moda é conhecida por sua pegada ambiental, com práticas de produção insustentáveis e desperdício de recursos. Além disso, muitos trabalhadores da indústria da moda são submetidos a condições precárias, salários baixos e trabalhos análogos à escravidão.

Figura 6 - Apresentação do processo de análise de conteúdo com as três categorias principais das respostas das entrevistadas referente à pergunta: Em uma imagem, como você define a moda?.



Fonte: Os autores, 2022.

A construção narrativa da moda como ferramenta social e objeto de posse no Programa Mulheres Mil, em São João dos Patos – MA

Márcio Soares Lima
Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo
Raquel Gomes Noronha

Nesse sentido, a maioria das alunas entrevistadas (como reflete no quadro acima) nos diz que:

Pra mim, vejo vocês falando sobre mudança social, sustentabilidade e outras coisas que tem a ver com moda, mas a imagem que vem a minha cabeça quando se fala em moda, são produtos mesmo. Eu vejo é um vestido, uma bolsa e umas sandálias... acho legal, mas ao mesmo tempo que eu vejo e desejo tudo isso, vejo que tenho algumas dessas peças guardadas no meu guarda roupa. Algumas não usei e outras, usei pouco. Talvez, vendo por esse lado, já tá na hora de eu refletir que essa "conta" não tá certa. (aluna da Edição do PMM/2022, em entrevista ao autor em abril/2022)

Lipovetsky (1989) diz que a Moda é uma forma específica de mudança social, independente de qualquer objeto particular, ou seja, é um mecanismo social geral sem se relacionar apenas ao vestuário.

A aluna que fez o relato acima se deu conta, por meio de reflexões feitas em salas de aula, atividades práticas que o produto de moda é consequência de pesquisa, de estudos para uma aplicação no dia a dia, E melhor ainda, que a partir do momento que se reflete e se detalha a cadeia produtiva de um produto, é meio que "escamas que saem dos nossos olhos", como ela mesmo comentou.

Segundo Svendsen (2010) é difícil conceber algum fenômeno social que não seja influenciado por mudanças na moda, quer ela seja na forma do corpo, o design de produtos, na política ou na arte.

4.3. A moda como identidade regional

A escolha do profissional de moda, como questão central, se deve ao fato da moda ter uma abrangência social expressiva nas sociedades contemporâneas, e ser um setor significativo para mudanças nos "estilos de vida", pois é uma atividade criativa, transgressora e disseminadora que envolve padrões simbólicos de desejo e de consumo.

Entretanto, é preciso mudar o modo como se faz moda e transitar em contextos sociais incomuns, apoiar-se em valores culturais e em experiências práticas que estimulem o envolvimento e o cuidado ao mesmo tempo em que transforme a vida cotidiana das pessoas. E nesse sentido, acionamos Acosta (2016), quando traz essas relações comuns e ordinárias como forma de expressão de um povo.



A construção narrativa da moda como ferramenta social e objeto de posse no Programa Mulheres Mil, em São João dos Patos – MA

Márcio Soares Lima
Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo
Raquel Gomes Noronha

Diante do que vimos em campo, é importante conjugar ideias, incentivar experiências, usar a criatividade local e satisfazer aspectos imateriais humanos. Para isso, é necessário primeiramente entender a dinâmica da moda, a sua função, a relação com a formação cultural da identidade e a sua amplitude nas sociedades atuais. Como também, conhecer os padrões culturais estabelecidos para ampliar possibilidades inovadoras em termos de bem estar e de qualidade de vida.

Na interpretação de Lipovetsky (1989), um contexto de vida é composto pelo ambiente físico e social de uma pessoa, e pelas possibilidades oferecidas ao indivíduo para que ele tenha a capacidade de fazer suas escolhas. Esclarece que a qualidade de vida está ligada ao modo como diferentes sistemas, naturais, artificiais, físicos e socioculturais se inter-relacionam e são dependentes do resultado do cuidado de todas as pessoas que ali vivem.

Portanto, a ideia de bem-estar, como nos aponta Acosta (2016), está atrelada ao acesso a uma variedade de produtos e serviços, mas também à qualidade e à quantidade dos bens comuns disponíveis.

É preciso mudar o modo como se faz moda e transitar em contextos sociais incomuns, apoiar-se em valores culturais e em experiências práticas que estimulem o envolvimento e o cuidado ao mesmo tempo em que melhore a vida cotidiana das pessoas. Também é importante conjugar ideias, incentivar experiências, usar a criatividade e satisfazer aspectos imateriais humanos. E, assim, nos fala uma das alunas do PMM:

Eu acho que não tem nada a ver, a gente que mora no sertão maranhense querer usar só coisas que se usam no estrangeiro ou em outros lugares que faz muito frio, por exemplo. Eu acho que a gente precisa mais é valorizar nossa região, usar e mostrar o que temos aqui no nosso nordeste e aqui mesmo na nossa cidade. Aqui a gente faz lindos bordados, mas a gente não vê ninguém usando nada de bordados por aqui, a gente mesmo não valoriza, mas precisamos valorizar pra nossa cidade crescer e o povo de fora ver que a gente tem uma identidade própria. (aluna da Edição do PMM/2022, em entrevista ao autor em abril/2022)



A construção narrativa da moda como ferramenta social e objeto de posse no Programa Mulheres Mil, em São João dos Patos – MA

Márcio Soares Lima
Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo
Raquel Gomes Noronha

Com essa reflexão que a aluna traz, é necessário entender a dinâmica da moda, a sua função, a relação com a formação cultural da identidade e a sua amplitude nas sociedades atuais. Importante também conhecer os padrões culturais estabelecidos para ampliar possibilidades inovadoras em termos de bem estar e de qualidade de vida. Além disso, é essencial adotar princípios éticos para reger e promover democraticamente a justiça e formar um elo de integração de contextos sociais inovadores.

Figura 7 - Apresentação do processo de análise de conteúdo com as três categorias principais das respostas relacionadas à pergunta: indique uma moda da sua região.



Fonte: Os autores, 2022.

4.4 A coleção final, a final

Conforme a metodologia de Treptow (2007), uma coleção deve contemplar os seguintes aspectos: buscar uma identidade, perfil do consumidor, tema de coleção, propostas de cores e materiais, para assim criar produtos que possam ser absorvidos pelo público alvo. Deve-se ter uma preocupação também com a funcionalidade e os benefícios que estes produtos vão oferecer aos usuários, mesmos que estes atributos possam ser intangíveis.

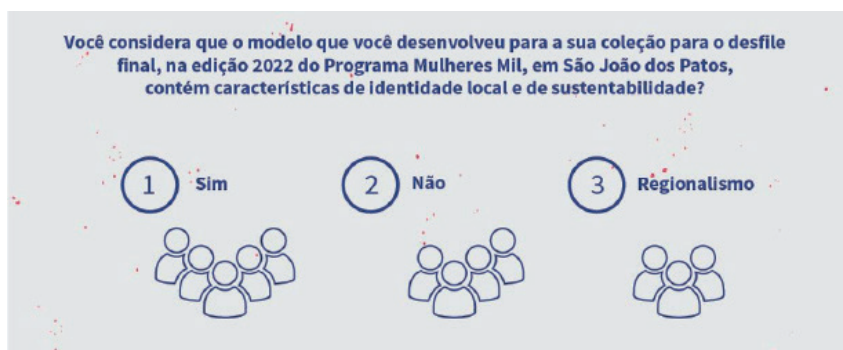
Na edição 2022, do PMM, logo no início do curso, as alunas foram instigadas a criar uma peça de vestuário, que trouxesse características regionais, tendo como direcionamento os passos descritos acima, do livro Inventando moda: planejamento de coleção, da autora Doris Treptow (2007). Cada aluna fez sua peça desde a idealização, criação, escolha dos materiais, das cores até a resultado final, e juntas com as outras formariam uma coleção, com tema inspirado na identidade local. Nesse sentido, a maioria das mulheres, segundo a figura abaixo, entenderam, mas na prática, não abordaram temas sugeridos em seus produtos, e criaram roupas baseadas em seus interesses e gostos pessoais.



A construção narrativa da moda como ferramenta social e objeto de posse no Programa Mulheres Mil, em São João dos Patos – MA

Márcio Soares Lima
Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo
Raquel Gomes Noronha

Figura 8 - Apresentação do processo de análise de conteúdo com as três categorias principais das respostas da pergunta relacionada ao modelo desenvolvido pela aluna.



Fonte: Os autores, 2022.

Sobre o processo criativo, Treptow (2007) apresenta técnicas de criação, que foram usadas no processo de criação de modelo com as alunas. A autora diz que o croqui e o desenho de moda nem sempre são usados na indústria de confecção. Contudo, o croqui apresenta uma grande vantagem, que é visualizar as combinações entre as peças da coleção.

Figura 9 - croqui e peça finalizada pela aluna do PPM, edição/2022



Fonte: Os autores, 2022.

A construção narrativa da moda como ferramenta social e objeto de posse no Programa Mulheres Mil, em São João dos Patos – MA

Márcio Soares Lima
Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo
Raquel Gomes Noronha

O resultado da coleção apresentada reflete o dia a dia das mulheres mil, que participaram do processo, e acionando Lipovetsky (1989), entendemos com ele que a moda está relacionada ao gosto, seja individual e coletivo, e ao caráter simbólico-discriminatório que, inicialmente, decorre do sentido de valor dado à impressão de se apresentar ou não de acordo com seus preceitos.

5 “Se me faz bem, a moda se faz presente”: considerações.

A principal observação que podemos extrair no contexto desta pesquisa é que a moda gera impacto positivo na vida destas mulheres participantes do PMM, edição 2022. Esta constatação se deu por meio de observação e co-participação delas no processo que conjuntamente realizamos durante o curso.

Para respondermos ao objetivo desta pesquisa, entendemos que as mulheres tem a percepção da moda pelos dois vieses, que, ao mesmo tempo que se diferenciam, se aproximam. O fato de ver a moda como fenômeno social ou objeto de posse reforça a importância e influência da moda em suas vidas cotidianas.

Para tanto, além de uma revisão bibliográfica, procedeu-se a uma visita in loco no laboratório de vestuário de moda, do campus do IFMA, em São João dos Patos, onde aplicamos entrevistas com as mulheres, além de conversas informais que tínhamos no transcorrer de todo o curso, que perdurou por 3 meses.

Apesar de aliamos a moda como fenômeno social e objeto de posse, no trabalho final, onde cada uma criou uma peça de vestuário, fruto de pesquisa e todas as etapas de criação de produto de moda, foi unânime a relação da peça feita com o gosto pessoal de cada aluna. E assim entendemos que a moda, para elas, está relacionada ao gosto pessoal e objeto de posse.

Mas também observamos a moda como uma forma específica de mudança social, independentemente de qualquer objeto particular, ou seja, é um mecanismo social geral sem se relacionar apenas ao vestuário.

Assim, refletimos que a moda é, portanto, um fator social que navega entre imitação ou diferenciação, entre indivíduos e sociedade, e pode ser vista tanto como uma forma de imitação quanto como um distanciamento e aproximação.



A construção narrativa da moda como ferramenta social e objeto de posse no Programa Mulheres Mil, em São João dos Patos – MA

Márcio Soares Lima
Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo
Raquel Gomes Noronha

Além de entender que a moda é, portanto, identidade e que pode ser vista como uma forma de expressão da identidade pessoal e coletiva. Através do vestuário, as pessoas podem expressar suas preferências, crenças e valores, bem como se identificar com um determinado grupo social ou subcultura.

Em se tratando da sustentabilidade, termo bastante abordado no curso, compreendemos que a moda e a sustentabilidade são temas que estão cada vez mais interligados, pois busca promover uma moda mais consciente e responsável, levando em consideração o impacto ambiental e social de toda a cadeia produtiva. Nesse sentido, construímos uma nuvem de palavras com termos, temas e assuntos abordados no curso.

Figura 10 - nuvem de palavra construída pelas alunas do PPM, edição/2022.



Fonte: Os autores, 2022.

Segundo as mulheres “a partir do momento que uso algo que me faz bem, a moda se faz presente”. E questionam pessoas que usam roupas a qualquer custo: “que custo é esse?” esse questionamento final fica para um próximo trabalho de pesquisa que pensamos em realizar com as Mulheres Mil do campus São João dos Patos, no Maranhão.

Assim, a partir da compreensão da abordagem sistêmica, as mulheres, de forma individual e interdependentes estão interligadas umas às outras, ao PMM, ao Instituto Federal do Maranhão, que faz mediação, e à sociedade em que vivem. Sob essa perspectiva, percebemos que as escolhas individuais afetam as escolhas coletivas destas mulheres, pois se incentivam e se influenciam mutuamente. Nesse sentido, percebermos as hierarquias de poder que existem nessas relações.



A construção narrativa da moda como ferramenta social e objeto de posse no Programa Mulheres Mil, em São João dos Patos – MA

Márcio Soares Lima
Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo
Raquel Gomes Noronha

Referências bibliográficas

ACOSTA, Alberto, O. "Bem Viver" - Uma oportunidade para imaginar outros mundos. Tradução de Tadeu Breda. São Paulo: Autonomia Literária. ISBN 978-85-69536-02-4 Ed. Elefante, 264 páginas. 2016.

BAUMAN, Z. Vidas para Consumo. São Paulo: Zahar. 2008.

BERLIM, L. Moda e sustentabilidade: uma reflexão necessária. São Paulo, SP: Estação das Letras e Cores. 2012.

BERTALANFFY, L. V. Teoria Geral dos Sistemas. Petrópolis: Vozes, 1977.

BERGAMO, Alexandre. A experiência do status: roupa e moda na trama social. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

CARVALHO et al. Panorama da comunicação científica sobre sustentabilidade na área de moda: análise bibliométrica dos anos 1991 a 2020. Revista temática. ANO XVI. N. 08. AGOSTO/2020 –NAMID/UFPB, disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/index>. Acesso em 13 de março de 2023.

CANCLINI, Nestor Garcia. Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro. Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1996.

GALLELI, B. et al. Perspectivas para a sustentabilidade na oferta de moda brasileira no mercado internacional. Revista de Gestão Social e Ambiental, (2015).

GIL, Antonio Carlos. Como elaborar projetos de pesquisa. São Paulo: Atlas, 2010.

GODART, Frédéric. Sociologia da moda. São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2010.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A Editora. 2006.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. População Estimada. Perfil dos Municípios Brasileiros. 2021. Disponível em <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/ma/sao-joao-dos-patos.html>. Acesso em 12.dezembro.2022.



A construção narrativa da moda como ferramenta social e objeto de posse no Programa Mulheres Mil, em São João dos Patos – MA

Márcio Soares Lima
Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo
Raquel Gomes Noronha

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. Fundamentos de metodologia científica. São Paulo: Atlas, 2019.

LEITE, A. A. V., & Sehnem, S. Proposição de um modelo de gestão sustentável e competitivo para o artesanato. Cadernos EBAPE.BR, 2018.

LIPOVETSKY, Gilles. O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1989.

MENDONÇA, Miriam da Costa Manso. O reflexo no espelho. Goiânia: Editora da UFG, 2006.

MARQUES FILHO, Adair; MENDONÇA, Miriam da Costa Manso. Modos de ver a moda. Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2010.

MANZINI, Ezio. Design para Inovação Social e sustentabilidade: comunidades criativas, organizações colaborativas e novas redes projetuais. [coordenação de tradução Carla Cipolla; equipe Elisa Sapampinato, Aline Lys Silva]. Rio de Janeiro: E-papaers, 2008.

MANZINI, Ezio; VEZZOLI, Carlo. Desenvolvimento de Produtos sustentáveis: Os requisitos ambientais dos produtos industriais. tradução de Astrid Carvalho -1. Ed. 3. Reimpr- São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

NASCIMENTO, Luiz Augusto. Dados socioculturais de São João dos Patos – Maranhão. In: VII CONNEPI. Palmas: 2012.

NASCIMENTO, Norton Gabriel; ROPELATTO, Luciane. Moda, efemeridade e os momentos críticos do século XX. DAPesquisa, v.11, n.16, p228-238, agosto. Editora ,.. Florianópolis – SC, 2016.

REFOSCO, E., Oenning, J., & Neves, M. Da Alta Costura ao Prêt à porter, da Fast Fashion a Slow Fashion: um grande desafio para a Moda. Modapalavra. 2011.

SVENDSEN, Lars. Moda: uma filosofia. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges - Rio de Janeiro: Editora ZAHAR, 2010.

THIERRYK. (2005), Haverá a idade das coisas leves – design e desenvolvimento sustentável 2005.



A construção narrativa da moda como ferramenta social e objeto de
posse no Programa Mulheres Mil, em São João dos Patos – MA

Márcio Soares Lima
Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo
Raquel Gomes Noronha

THIOLLENT, Michel. Metodologia da pesquisa-ação. São Paulo: Cortez, 2009.

TREPTOW, Doris. Inventando moda: planejamento de coleção. 4. ed. Brusque: Ed. do Autor, 2007.

Desdobramentos Contemporâneos: processos híbridos entre Origami, Op Art e tecnologias

Contemporary Developments: hybrid processes between Origami, Op
Art, and technologies

Emerson Massoli¹

Resumo

O seguinte artigo apresenta uma pesquisa artística em poéticas visuais desenvolvida entre os anos de 2020 a 2022, durante a formação em curso de Mestrado. A pesquisa apoia-se no contexto da Pós-Modernidade como motivação para a prática artística, principalmente, os fenômenos de instabilidade, efemeridade e transitoriedade, impostos pela condição de vida pós-moderna; nesse sentido, a poética possui como fio condutor o processo híbrido entre Crafts e tecnologias, articulando tecnologias analógicas e digitais, atribuídas a técnicas manuais e dispositivos tecnológicos, respectivamente. Objetivando a associação de subjetividades distintas no uso de cada tipo de tecnologia, na instauração de instalações artísticas, utilizando de elementos de Origami e imagens inspiradas no movimento artístico Op Art. Assim, é realizado um deslocamento da técnica de Origami para o ambiente artístico, através da hibridação da superfície dos papéis com as imagens de Op Art, pretendendo a ressignificação dos elementos por meio do uso da repetição e criação de uma nova informação visual; bem como é feito um resgate para a contemporaneidade da estética das imagens pertencentes ao movimento Op Art, inserindo-as no ambiente virtual, na perspectiva de intensificação das ilusões ópticas, por meio de vídeo animações. Ainda são desenvolvidas analogias entre os tópicos de estudo com a Pós-Modernidade, visando a criação de uma maior ligação nos processos de instauração dos trabalhos com o que impulsiona a criação artística. Almejou-se com a pesquisa a investigação dos processos híbridos e dos diversos tipos tecnológicos, na produção de trabalhos permeando a materialidade e a virtualidade dos elementos compositivos.

Palavras-chave: Hibridação; Op Art; Origami; Arte e Tecnologia.

Abstract

The following article presents an artistic research in visual poetics developed between the years 2020 and 2022, during the Master's degree program. The research is based on the context of Postmodernity as motivation for artistic practice, mainly focusing on the phenomena of instability, ephemerality, and transitoriness imposed by the postmodern life condition. In this sense, the poetics serves as a guiding thread for the hybrid process between Crafts and technologies, intertwining analog and digital technologies attributed to manual techniques and technological devices, respectively. Aiming to associate distinct subjectivities in the use of each type of technology, the research establishes artistic installations using elements of Origami and images inspired by the Op Art movement. Thus, a displacement of the Origami technique into the artistic environment is achieved through the hybridization of paper surfaces with Op Art images, intending to redefine elements through the use of repetition and the creation of new visual information. Additionally, a revival of the aesthetic of Op Art images, situating them in the virtual environment, is undertaken, with the perspective of intensifying optical illusions through video animations. Analogies are also drawn between the research topics and Postmodernity, with the aim of creating a stronger connection in the processes of establishing the artworks with what drives artistic creation. The research sought to investigate hybrid processes and various technological types in the production of works that span the materiality and virtuality of compositional elements.

Keywords: Hybridization; Op Art; Origami; Art and Technology.

1

Doutorando em Artes Visuais no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Mestre e Bacharel em Artes Visuais na mesma instituição e Licenciado em Artes Visuais (Formação Pedagógica) no Centro Universitário Leonardo da Vinci (UNIASSELVI). Membro integrante do Grupo de Pesquisa Arte e Design/CNPq- Informação ocultada. E-mail: emersonmassoli@gmail.com.



1. Introdução

Vivemos em um contexto contemporâneo no qual todas as dimensões da vida em sociedade são instáveis, fugidias e efêmeras, modificando-se com frequência e afetando positiva e negativamente os sujeitos nele inseridos. Em decorrência do desenvolvimento tecnológico, da globalização e, principalmente, da hegemonia do sistema capitalista, surge a Pós-Modernidade, fazendo com que presenciemos, com frequência, esses fenômenos de inconstâncias impostas pelas condições da vida pós-moderna (HARVEY, 2008, p. 293). Assim, definimos a Pós-Modernidade como uma condição histórica, a qual afeta, simultaneamente, todos os aspectos da nossa vivência desenvolvendo-se em grande parte do mundo.

Dessa forma a pesquisa desenvolveu-se possuindo como motivação para a prática artística os fenômenos da condição de vida pós-moderna, em especial, a instabilidade, a efemeridade e a transitoriedade. Essas questões serviram como impulso criativo no decorrer da instauração dos trabalhos, permitindo uma reflexão individual sobre os aspectos da vivência pessoal do artista, impostos pela Pós-Modernidade. Assim, os trabalhos se constroem por meio de analogias que articulam os tópicos de estudos com esta motivação, permeando o processo híbrido, fio condutor desta poética. Contudo, os trabalhos desenvolvidos não visam representar o contexto Pós-Moderno; os fenômenos da condição de vida pós-moderna serviram como impulso criativo para a prática artística.

Nesse sentido, nomeamos o processo híbrido utilizado no estudo de processo híbrido entre *Crafts* e tecnologias, no qual são articuladas tecnologias, técnicas e materiais analógicos e digitais, unindo a tradicionalidade com a contemporaneidade, na perspectiva de valorização das singularidades próprias de cada tipo tecnológico. O objetivo central é hibridizar conhecimentos, temporalidade e espaços distintos do físico ao virtual. Deste modo, a articulação de tecnologias ancestrais com as contemporâneas propõe a visualização plástica e a valorização da interdependência dos dois tipos tecnológicos, na perspectiva de investigação das limitações e da singularidade de cada um deles na concepção de uma nova informação híbrida.



Na conceitualização do processo híbrido entre *Crafts* e tecnologias, levamos em conta a transdisciplinaridade e o interculturalismo presentes na Arte Contemporânea. Assim, os trabalhos desenvolvidos articulam a materialidade das dobraduras em papel, decorrentes da técnica de Origami, com imagens tanto analógicas quanto digitais, referenciadas no Movimento artístico *Op Art*, resultando em instalações que permeiam a materialidade e a virtualidade dos elementos compositivos.

O presente artigo abordará os principais tópicos teóricos discutidos durante a pesquisa, como o processo híbrido entre *Crafts* e tecnologias, o Origami e a *Op Art*, as conceituações vinculadas à poética, finalizando com comentários acerca da instauração de dois trabalhos desenvolvidos dentro deste contexto, assim como considerações finais sobre a poética como um todo.

2. Processo híbrido entre Crafts e tecnologias

Na pesquisa utilizamos o hibridismo como base para fundamentação teórica e prática, conduzindo toda a pesquisa. Nesse sentido foi conceitualizado, a partir da prática artística própria do artista, o hibridismo, nomeado como “processo híbrido entre *Crafts* e tecnologias”, e entendido como uma articulação entre técnicas tradicionais e meios tecnológicos; em síntese, como um trânsito contínuo entre a manualidade atribuída às técnicas tradicionais analógicas, aqui chamadas de *Crafts*, e os mais diversos meios tecnológicos digitais.

São consideradas *Crafts*, além de técnicas históricas, aquelas que utilizam materiais de uso comum e de fácil acesso e, principalmente, aquelas que utilizam da manualidade para sua feitura, explorando a subjetividade do artesão/artista e sua afetividade no contato direto com os materiais e ferramentas. Já as tecnologias são dispositivos físicos e virtuais possuidores de comandos pré-estabelecidos em seu sistema interno de informações, sendo utilizados pelos sujeitos através da interação para a produção de uma nova informação.

Os *Crafts* utilizados nesta poética são principalmente a técnica de dobradura em papel, o Origami, mas também o carimbo artesanal e o desenho manual. Já as tecnologias digitais presentes no processo são relacionadas a *softwares* gráficos, aplicativos móveis de edição de vídeo e *QR Codes*; técnicas e dispositivos fundamentados no conhecimento científico.



Nesse sentido, a partir da articulação dos *Crafts* com as tecnologias, conceitualizamos o processo híbrido em utilização. Assim, a hibridação artística designa, sobretudo, um processo contemporâneo atribuído às tecnologias automatizadas e fundamentadas nas imagens numerizadas. Edmond Couchot (1993) pensa a hibridação a partir das formas constituintes das imagens, ocorrendo em todos os tipos de imagens, inclusive aquelas criadas por meio de técnicas tradicionais que não envolvam meios digitais, produzindo-se a hibridação no momento em que essas imagens se tornam numerizadas, por conseguinte, na interação entre imagem, sujeito e objeto (dispositivo).

Na mesma perspectiva, Sandra Rey (2012) afirma que a principal característica da arte produzida por um processo híbrido, atrelado às tecnologias, é redefinir as relações entre o artista, a obra e o espectador, sendo responsável por uma dissolução das especificidades, tanto dos sujeitos quanto dos meios, cruzando conceitos e operações da área das artes e das ciências.

Diante dos inúmeros campos abertos e de incontáveis alternativas e maneiras de fazer, cabe ao artista instaurar seu próprio conceito e modo de fazer arte e disso resultam infinitas possibilidades de hibridação presentes na arte atual que operam transversalidades entre tecnologias avançadas e técnicas tradicionais ou remotas, entre a arte, as ciências, e elementos da cultura (REY, 2012, p. 02).

Ainda, segundo Rey (2012), o hibridismo é um elemento definidor de grande parte da produção artística contemporânea; porém, a autora amplia o conceito de hibridação para além do envolvido apenas em meios tecnológicos, afirmando que a hibridação ocorre entre o cruzamento de técnicas, materiais, conceitos, criação de procedimentos e apropriações de elementos não ligados estreitamente com a arte.

O processo híbrido entre *Crafts* e tecnologias tem como propósito valorizar com equidade as técnicas envolvendo ferramentas e as técnicas contendo tecnologias contemporâneas; atribuindo valores iguais tanto ao processo de instauração dos trabalhos, quanto à apreciação estética dos resultados; o intuito é articular os resultados advindos dos diversos tipos tecnológicos, objetivando usufruir e atribuir significados simultâneos às distintas técnicas.



Nessa hibridação, o artista também se hibridiza, adquire aspectos próprios da manipulação das técnicas de *Crafts*, criando um afeto sobre os materiais no contato físico direto, trabalhando com respeito às particularidades e propriedades singulares de cada um deles. Isso se dá fazendo uso das ferramentas como uma continuação do seu corpo, no intuito de produzir um objeto estético com intenção e significado; igualmente, o artista exercita habilidades distintas na utilização das tecnologias, principalmente na formação de uma consciência na prática com os meios, baseada no seu conhecimento científico sobre a máquina utilizada, podendo ser um saber mínimo ou especializado.

3. Eclétismo Pós-Moderno: Origami e Op Art

O eclétismo normalmente é compreendido como um pensamento, gosto ou filosofia instável ou sem critérios, uma mistura confusa de elementos, resultando em um conjunto de escolhas que não se fundamentam em uma visão coerente. O termo e sua conceituação, determinada no período do Modernismo, intensificaram a ideia de que é preciso focar o interesse em apenas um tipo de informação, neste caso, em somente um determinado tipo de arte para fugir da problemática do *kitsch*, que não possui uma identidade forte e original, ou ao menos reconhecível. O discurso anti-eclético seguia as premissas da Modernidade, com definições claras dos limites de cada um dos componentes, possibilitando e facilitando a identificação das produções dentro de um determinado rótulo, vinculados a uma estereotipação cultural. Na perspectiva de uma narrativa linear da Arte, cada obra se definia por sua relação com as seguintes e com as anteriores; toda obra que tentasse sair dessa narrativa linear e purista era considerada eclética, portanto, sem definição, coerência e valor significativo (BOURRIAUD, 2009, p. 49).

Com a Pós-Modernidade e as mudanças artísticas e estéticas propostas pelo Pós-modernismo, a concepção moderna de eclétismo não era mais coerente, visto o novo momento em que a cultura se situava. Um período de liberdade da linearidade histórica, no qual o artista poderia recorrer ao passado como fonte de inspiração e ressignificação, articulação de estilos e técnicas livre de estereótipos. A maior mudança de uma concepção de



ecletismo de um período ao outro, foi a atribuição de valores iguais entre diferentes elementos, em consonância com a dissolução das fronteiras entre alta e baixa cultura (HARVEY, 2008, p. 239). Desta forma, as obras contemporâneas e os processos de instauração ecléticos caracterizaram-se pelo nomadismo, a permanente mudança de referencial, novas perspectivas sobre ideais históricos, busca constante por reformulações, hibridações e equivalência entre as culturas e seus elementos (BOURRIAUD, 2009, p. 50).

É nesse sentido e dentro da perspectiva do ecletismo, que a pesquisa poética foi construída, abordando conhecimentos e elementos de culturas distintas, no entanto, possíveis de articulação, visto a liberdade que se verifica na Arte Contemporânea, do que decorre a infinidade de diversidades das produções.

A *Op Art* e o Origami se articulam na poética partindo do processo híbrido entre *Crafts* e tecnologias, cada um dos tópicos de estudo é contaminado pelo outro, procedendo uma ressignificação, trazendo-os para a contemporaneidade e para o ambiente artístico, além das demais redefinições propostas.

O Origami é uma tradicional técnica de dobradura em papel, normalmente associada à cultura japonesa, no entanto, atualmente ela é praticada no mundo inteiro, caracterizando-se como pertencente à cultura de massa global, devido à globalização, que permitiu a inserção de outros elementos em culturas diversas. Tal deslocamento de uma cultura a outra fez com que o origami perdesse a sua significação artística, como era visto na cultura japonesa (MCARTHUR, J.LANG, 2013, p. 17).

Nesta poética, o intuito foi deslocar a técnica de dobradura de papel e os elementos resultantes dela, para o contexto artístico, desvinculá-los por um tempo limitado da cultura de massa, tornando esses elementos novamente uma forma de arte, um modo de expressar as questões do mundo contemporâneo, assim como era quando de seu surgimento na cultura japonesa.

O objetivo central foi apropriar-se da técnica e de seus resultados, transformando-os em elementos estéticos integrantes de uma proposta artística. Nesse sentido, utiliza-se a técnica como usualmente, porém, apropriando-se de modelos de dobraduras já existentes, na perspectiva de



produzir um novo elemento, hibridizando a sua superfície (folha de papel) com as imagens referenciadas na *Op Art*, conferindo nova visualidade, atribuída à disposição gerada na instalação, na qual o Origami não é visto como uma peça unitária, mas como um conjunto visual de elementos.

Dentro do hibridismo utilizado nesta poética, o processo híbrido entre *Crafts* e tecnologias, o Origami se caracteriza como um *Craft*, associado à sua execução totalmente manual. A subjetividade atribuída a cada folha de papel é visível nas marcas deixadas pelos resíduos naturais dos dedos, a identidade do artista é impressa nesse processo, como nos amassados produzidos durante a aplicação da técnica, enfatizando a fragilidade do material. Dessa forma, todos esses aspectos contribuem para que cada dobradura seja única.

Outro elemento presente no processo híbrido da poética são as imagens referenciadas na *Op Art*. Em síntese, a *Op Art* foi um movimento artístico com desenvolvimento na década de 1960, caracterizado pela produção de ilusões ópticas nas superfícies planas das obras, desenvolvidas totalmente de forma manual.

A opção pelas imagens de *Op Art* origina-se da similaridade entre os fatores que influenciaram na produção e concepção do Movimento pelos artistas, com o contexto que instiga a realização desta pesquisa artística.

Sabemos que a maior influência para o desenvolvimento da *Op Art* foram as crescentes e cada vez mais presentes mudanças na vida urbana das cidades. O período moderno, caracterizado por alterações constantes no ritmo de vida da população, contribuiu para uma percepção de movimento presente na cultura visual; assim, os artistas da *Op Art* representavam as variações da sua realidade de forma não figurativa (LUCIE-SMITH, 2006, p. 113). O contexto dessa realidade que motivou o desenvolvimento do Movimento, assemelha-se aos aspectos que foram intensificados pela condição de vida na Pós-Modernidade, impulso criativo utilizado nesta pesquisa.

É desenvolvido, ainda, durante a instauração das obras, um resgate da *Op Art* para a contemporaneidade, através do retorno dos aspectos das imagens produzidas dentro do período do Movimento como uma inspiração. O intuito não é reproduzir ou apropriar-se de tais imagens, mas desenvolver novas imagens dentro do processo híbrido entre *Crafts*



e tecnologias com base na estética do Movimento. Bem como é realizado um deslocamento da *Op Art* para o ambiente virtual, o que permite que aconteça uma mudança na percepção visual das imagens, ressaltando as ilusões óticas, levando-se em consideração a possibilidade de dar ação às imagens, dentro do ambiente virtual.

No entanto, na pesquisa, são exploradas tanto as imagens analógicas quanto digitais, essa investigação das imagens em estado material e virtual decorre do processo híbrido entre *Crafts* e tecnologias, na perspectiva de visualizar a mesma imagem em um trânsito de ambientes e de técnicas de aplicação sobre a superfície do origami, resultando em variabilidades perceptivas.

Através da hibridização da superfície dos elementos de Origami com as imagens referenciadas no Movimento *Op Art* é possível produzir uma nova informação visual, híbrida de conhecimentos, temporalidades e espaços, decorrentes da instauração dos trabalhos utilizando técnicas analógicas e digitais, dentro do processo híbrido entre *Crafts* e tecnologias.

4. Analogias Contemporâneas

Na poética abordamos a produção artística de forma conceitual, a partir do desenvolvimento de analogias, relacionando a motivação para a prática artística com os tópicos de estudo e articulando aspectos históricos-conceituais de cada um dos três: Pós-Modernidade, Origami e *Op Art*. A abordagem conceitual fez-se necessária no contexto da poética para uma maior ligação entre o que estava sendo instaurado com o que impulsionava a criação artística. Nesse sentido, no decorrer da produção dos trabalhos, desenvolvemos as analogias para dar alicerce e ainda mais motivação para conduzir a pesquisa. Essas analogias são de caráter pessoal, desenvolvidas no decorrer da instauração artística como uma potência criativa, não sendo necessário estarem visivelmente nas obras ou serem uma verdade absoluta sobre o contexto da obra e o período histórico da Pós-Modernidade.

A principal analogia construída sobre o Origami refere-se às propriedades do material utilizado na técnica, no caso o papel, vinculado a sua característica de metamorfose, transformando-se por meio da técnica



de dobradura, de uma simples superfície plana, sem volume (folha de papel), para uma representação em três dimensões (Origami). Ainda, no entanto, permanece frágil em relação à estrutura, perdendo sua estabilidade com qualquer força atribuída à superfície. Assim, aludindo às características de instabilidade e fragmentação particulares da condição pós-moderna, além de a materialidade do papel ser, por natureza, efêmera como a condição sociocultural pós-moderna.

Já a principal analogia construída relacionada à *Op Art* está diretamente ligada aos aspectos das imagens que eram desenvolvidas dentro do Movimento artístico. Tais imagens se caracterizavam principalmente pelas ilusões óticas que produziam, sempre buscavam atingir a percepção visual do espectador. Esses fenômenos ilusórios visuais produziam sensações de vibração, deslocamento, pulsação e oscilação nas superfícies planas das obras, características que podemos relacionar aos aspectos da condição pós-moderna como instabilidade, flexibilidade, liquidez, inconstância, mobilidade, efemeridade e fugacidade, constantemente presentes e influentes em todas as dimensões da vida na contemporaneidade.

O uso frequente de formas geométricas, tanto na construção das imagens de *Op Art* quanto nos modelos de origami, serve nos dois casos como uma base para o desenvolvimento dos elementos. Essa base geométrica tem relação com a Modernidade na perspectiva de racionalidade na construção de um formato perfeito, extremamente calculado e, na maioria das vezes, simétrico. Tal relação é pertinente à poética, levando em consideração que a base para o desenvolvimento da Pós-Modernidade é a Modernidade (HARVEY, 2008, p. 112).

Tais relações se estendem para a montagem das obras, aludindo, simultaneamente, à flexibilidade e versatilidade da Pós-Modernidade e à padronização moderna. Os aspectos pós-modernos são adquiridos pela unicidade das peças, o que permite uma infinidade de possibilidades de montagens e instalações utilizando os mesmos elementos, porém constrói-se novas configurações formais, oferecendo versatilidade aos trabalhos. A sistematização moderna está presente nas superfícies produzidas pelos elementos em conjunto, podendo seguir uma rigidez ou não, mas que, em totalidade, formam uma soma unificada e padronizada, apesar das diferenças presentes nas dimensões dos origamis e na multiplicidade de cores das imagens inspiradas na *Op Art*.



Assim, por meio das analogias, durante os processos instaurativos dos trabalhos ressalta-se conceitualmente e subjetivamente o contexto motivador da prática artística desta pesquisa, a condição pós-moderna.

5. Desdobramentos Contemporâneos: produções artísticas

A fim de ilustrar os pontos teóricos discutidos nos tópicos anteriores, apresentam-se dois trabalhos instaurados por meio do processo híbrido utilizado, além de comentários sobre os processos de construção das obras, assim como são expostos os desdobramentos possíveis dos elementos compositivos dos trabalhos.

O conjunto de trabalhos desenvolvidos recebe o título de “Desdobramentos Contemporâneos”; a escolha do título da pesquisa relaciona-se ao fato de que as palavras utilizadas fazem referência à grande maioria dos tópicos abordados.

O termo desdobramentos é utilizado em função de aludir imediatamente à técnica de dobradura de papel, o Origami, principal elemento material dos trabalhos desenvolvidos. A palavra também faz referência, em um sentido mais poético, às variações visuais atreladas às imagens referenciadas no Movimento *Op Art*, “desdobrando” novas percepções visuais através das ilusões ópticas; assim como alude aos aspectos impostos pela condição pós-moderna. Em última instância, relaciona-se ao trânsito ocorrido no processo híbrido, “desdobrando” uma nova informação ou elemento. Já o termo “contemporâneos” qualifica a hibridação atual da arte e, sobretudo, intensifica o contexto motivacional para a produção artística pertinente à vida sociocultural instituída na contemporaneidade ou Pós-Modernidade, como é mencionado no decorrer da pesquisa.

Um dos trabalhos desenvolvidos é a obra “Descobertas Instáveis” (Imagem 1) a qual explora em sua totalidade o processo híbrido entre *Crafts* e tecnologias, possuindo em sua configuração elementos que transitam entre os ambientes físico e virtual, além de aspectos de interatividade, através do contato físico com os Origamis, por meio do sentido do tato, ainda com a possibilidade de interação com os *QR Codes* presentes na obra.





Imagem 1. "Descobertas Instáveis", 2022, fotografia. Autor: Emerson Massoli.

O trabalho consiste em 57 caixas de origami em preto e branco, medindo aproximadamente 10 cm cada, contendo, cada uma, em seu interior, uma imagem analógica inspirada na *Op Art*, desenvolvida dentro do processo híbrido entre *Crafts* e tecnologias, além de um *QR Code* direcionando o participante para uma animação da respectiva imagem, em ambiente virtual. Tais elementos virtuais estão alocados em um perfil na rede social Instagram (@desdobramentos_contemporâneos), o qual serviu durante a pesquisa como uma plataforma tanto para a divulgação dos trabalhos e seus processos de instauração, quanto para a alocação dos elementos virtuais pertencentes aos trabalhos físicos; permitindo difundir a produção em contextos diversos, vista a amplitude do ambiente virtual, vinculado às redes sociais e à *Internet*.

Todas as imagens presentes no trabalho partiram de módulos de desenho manual; após digitalização, tais desenhos foram transformados em padrões, seguindo princípios de modularidade do Design de Superfície. No *software* gráfico, as imagens foram coloridas e cada módulo resultou em mais de um padrão óptico, criando variações de direção, escala e cor (Imagem 2).

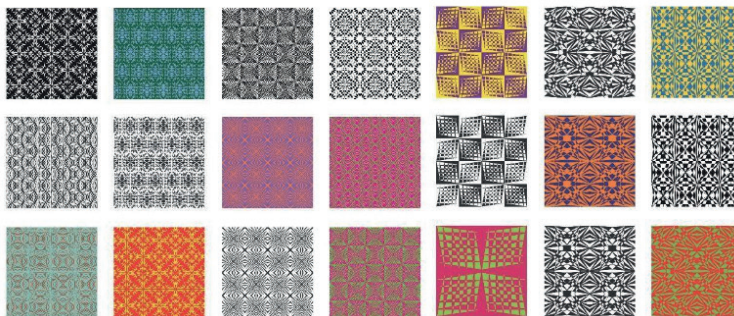


Imagem 2. Imagens referenciadas na Op Art, 2020, digital. Autor: Emerson Massoli.

Posteriormente, as imagens foram impressas e dispostas cada uma no interior de uma das caixas de origami; na outra parte da caixa, no caso a tampa, estão presentes *QR Codes*; os códigos, quando acessados pelo espectador, direcionam o smartphone para uma vídeoanimação da mesma imagem contida na caixa; as animações estão alocadas como uma publicação no perfil virtual (Imagem 3).

As vídeoanimações foram produzidas a partir da imagem dos padrões digitais, utilizando-se de um aplicativo móvel de edição de vídeo (*Motionleap*), no qual é permitida, através de um processo semi-automatizado, a animação de fotos em pontos específicos. Nesta pesquisa artística nos apropriamos do aplicativo em prol da poética, subvertendo seu uso comum, ou seja, explorando-o de forma distinta do que é usual, desvinculando seu uso de fotografias e animação apenas em pontos específicos, agora animando por completo toda a superfície de imagens digitais; cria-se, portanto, um ritmo e uma intensificação das ilusões que já estavam presentes no padrão estático.

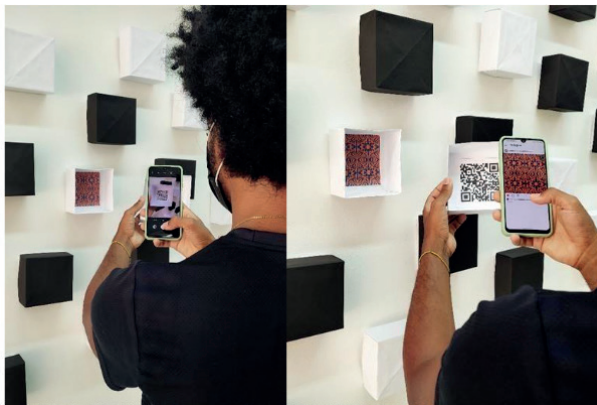


Imagem 3. Interação do público com a obra "Descobertas Instáveis", 2022, fotografia. Autor: Emerson Massoli

A visualização proposta ao espectador da mesma imagem em meios e estados distintos, analógico e digital e estática e em movimento, proporciona uma mudança de percepção sobre o mesmo elemento, na perspectiva de criação de espaços e tempos distintos, mas experienciados através das mesmas informações em ambientes diferentes. A obra, como um todo, é proposta visando criar uma experiência ao espectador; a intenção é a de que o público

se envolva fisicamente com o trabalho, proposto através do sentido do tato, descobrindo as instabilidades visuais presentes no interior de cada elemento de origami, articulando participação e interação em ambientes diversos.

Outro trabalho instaurado é o painel “Profusões” (Imagem 4), a obra investiga a criação e a aplicação das imagens referenciadas no Movimento *Op Art*, em ambientes e de modos distintos. O trabalho é formado por 250 origamis individuais, em formato quadrado, desenvolvidos partindo de um modelo de dobradura denominado tato, caracterizado por sua bidimensionalidade; na superfície dos origamis estão presentes 100 variações de imagens de *Op Art*, sendo a reunião da grande maioria dos padrões desenvolvidos e presentes nas demais produções artísticas da pesquisa.



Imagem 4. “Profusões”, 2022, fotografia. Autor: Emerson Massoli.

Os elementos possuem 4 variações de dimensão e algumas variações de cor de papéis utilizados na dobradura. Os origamis de maior dimensão (18x18cm) possuem imagens aplicadas por meio de carimbos artesanais, tais imagens foram desenvolvidas diretamente no ambiente virtual, com o auxílio de *software* gráfico, posteriormente, materializadas em carimbos. Para esses elementos utilizou-se de papéis, tanto coloridos quanto brancos, buscando o contraste de cores entre o papel e a tinta aplicada no carimbo, visando ressaltar as formas das imagens.

Uma das dimensões de tamanho intermediárias (13,5x13,5 cm) dos elementos, também possuem imagens aplicadas por meio de carimbos (Imagem 5). Assim como nas anteriores, as imagens foram desenvolvidas em ambiente virtual e, posteriormente, reproduzidas em carimbo, os padrões foram aplicados sobre papel branco e com cores de tinta diversas, pretendendo criar espaços de respiro visual, no momento em que os 250 elementos estarão em conjunto.



Desdobramentos Contemporâneos:
processos híbridos entre Origami, Op Art e tecnologias
Emerson Massoli



Imagem 5. Carimbos “Profusões”, 2021, fotografia. Autor: Emerson Massoli.

As outras dobraduras de tamanho intermediário (7,5x7,5 cm) possuem imagens aplicadas por meio da impressão, transitando sua instauração pelos ambientes virtuais e meio analógico; já os origamis de menor dimensão (3,5x3,5 cm) contêm imagens aplicadas por impressão e desenvolvidas diretamente no *software* gráfico (Imagem 6), sendo as mesmas que serviram como base para o desenvolvimento dos carimbos presentes nos elementos com dimensão de 13,5x13,5 cm.



Imagem 6. Imagens digitais referenciadas na Op Art, 2021, digital. Autor: Emerson Massoli

O trabalho recebe o título de “Profusões” em decorrência da abundância de suas imagens, resultando em inúmeras formas e cores, bem como repetições, que são a base para a criação dos padrões inspirados na *Op Art*; da mesma forma, que referência à repetição do formato dos origamis; igualmente, a quantidade de elementos compositivos também faz alusão ao título (Imagem 7).

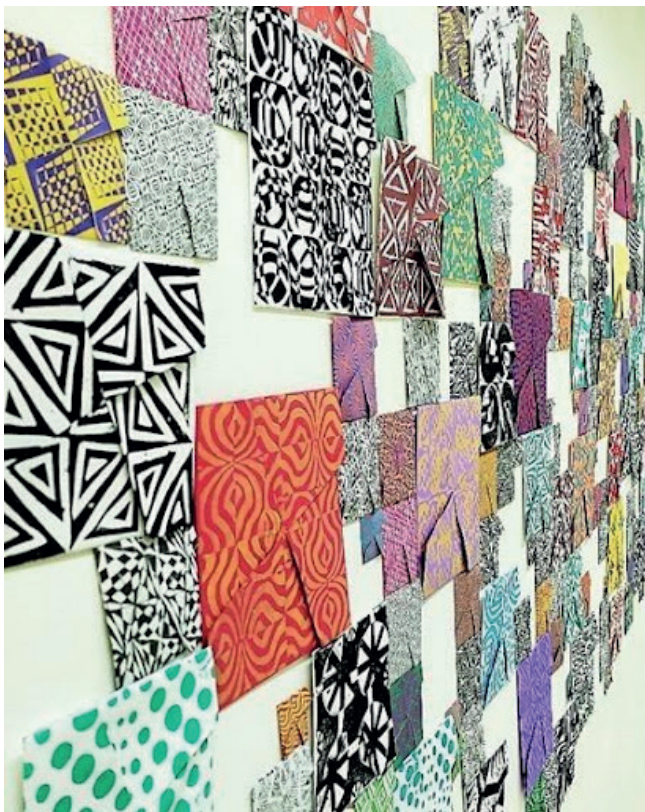


Imagem 7. Detalhes “Profusões, 2022, fotografia. Autor Emerson Massoli

Nesta obra, decidimos reunir em um único trabalho a grande maioria das imagens referenciadas no Movimento *Op Art*, desenvolvidas no decorrer da pesquisa, assim, visa-se a visualização em conjunto das mesmas, objetivando criar uma unicidade visual e estética, resultando, quando agrupados, em um elemento novo e único. A reutilização das imagens, já presentes em outros trabalhos, é resultado da proposta da pesquisa, que envolve desdobramentos dos elementos compositivos dos trabalhos instaurados, projetando a criação de diversas configurações a partir dos mesmos itens. Tal proposição acha-se

ligada estritamente ao contexto motivador desta prática artística: a condição pós-moderna; isso se dá fragmentando as informações visuais, caracterizando os trabalhos como instáveis formalmente, devido às inúmeras possibilidades de organização, decorrentes da unicidade tanto das imagens quanto dos origamis, ocorrida no processo de instauração das obras. Contudo, essa unicidade só é explorada na instalação dos trabalhos, sendo que, em conjunto, os elementos são compreendidos em sua totalidade como apenas uma única informação.

Nesse sentido, a montagem da obra "Profusões" (Imagem 8), ocorre na parede do espaço expositivo, dispondo as peças de forma ordenada, alternando as dimensões dos elementos. Neste trabalho, devido às dimensões variadas dos origamis, não há um encaixe perfeito entre os elementos, o que torna visualmente o trabalho e a sua montagem dinâmica; deste modo, formam-se alguns espaços vazios que tornam a visualização do painel, e por conseguinte, das imagens mais clara.



Figura 8. Montagem "Profusões", 2022, fotografia. Autor: Emerson Massoli.

Forma-se um painel híbrido de imagens, que são aplicadas de formas distintas, mas, em conjunto, as diferenças de aplicação se diluem na profusão de formatos e cores, o que se alia à ilusão criada pela repetição dos origamis compositivos do trabalho, bem como dos aspectos ópticos das próprias imagens. Objetivamos a construção de uma obra, na qual o espectador vivencie o trabalho como uma experiência, percorrendo,

fisicamente e visualmente, toda a extensão do painel, na perspectiva de visualizar por completo a profusão das 100 variações de imagens que compõem a obra.

O processo híbrido entre *Crafts* e tecnologias, utilizado na instauração dos trabalhos vinculados a essa pesquisa, proporciona sub-hibridizações no seu desdobrar. Além da hibridação principal, proposta pela articulação das técnicas manuais de dobradura de papel com a utilização de tecnologias digitais na produção das imagens, que resultam nos trabalhos físicos, acontece outro tipo de hibridação entre *Crafts* e tecnologias no momento de construção das imagens de *Op Art*, iniciando no espaço físico e finalizando-se ou não no espaço virtual.

A isso, segue-se outra hibridação, vinculada à anterior, no que diz respeito à aplicação dessas imagens sobre o papel, podendo ser através da impressão digital ou com os carimbos artesanais. Decorre também, o acesso, por meio dos *QR Codes*, às imagens em animação presentes nos origamis; apesar de terem sido construídas com técnicas distintas, elas se hibridizam na apresentação dos elementos, quando são justapostas formando uma nova e singular informação, trazendo a interconexão dos aspectos de duas ou mais técnicas.

Constatamos que o processo híbrido entre *Crafts* e tecnologias realiza uma hibridação entre conhecimentos da Arte e do Design, em específico os do Design de Superfície, além da ciência envolvida de forma explícita ou implícita em cada seguimento; acontece ainda uma hibridação de temporalidades vinculadas às técnicas ancestrais de *Crafts* e as tecnologias digitais, articulando-se no intuito de criar um novo elemento, no qual as diversas temporalidades são valorizadas com equidade, assim como os aspectos específicos de cada uma das técnicas; por fim, são hibridizados, na configuração final dos trabalhos, os espaços físico e digital, articulação tão pertinente à contemporaneidade.

Nesse sentido, o processo híbrido não ocorre de forma linear, mas num trânsito de articulações entre manualidade e automatismos, material e virtual, efêmero e durável, imaginável e modelizado, e representação e simulação.



5. Considerações finais

Diante do desenvolvimento desta poética, podemos constatar que as possibilidades artísticas dos objetos de estudo são inúmeras, ainda mais, quando consideradas em articulação por meio do processo híbrido em utilização. Os trânsitos entre o analógico e o digital, o físico e o virtual, possibilitaram uma articulação de ambientes, necessária à poética no atual contexto, contribuindo para o surgimento de novas maneiras e formatos na produção artística pessoal, como na utilização das redes sociais, servindo como uma plataforma para alocação dos elementos virtuais vinculados aos trabalhos físicos, acessados por meio dos *QR Codes*.

A conceituação do processo híbrido entre *Crafts* e tecnologias foi de extrema importância para o prosseguir dos estudos, na perspectiva de o processo híbrido ser o fio condutor de toda a prática artística, permitindo construir novas perspectivas sobre o processo e os trabalhos que estavam sendo instaurados por este meio; assim, configurando o hibridismo entre *Crafts* e tecnologias, cada vez mais vinculado e fundamentado na singularidade da prática artística pessoal, modificando-se e, principalmente, aperfeiçoando-se com o decorrer da instauração dos trabalhos.

O objetivo do processo híbrido entre *Crafts* e tecnologias é articular as subjetividades envolvidas na utilização de cada tipo de tecnologia, analógica e digital, desde modo, foi possível analisar as diferentes formas de produzir em ambientes distintos, além de articular essas duas maneiras e suas respectivas subjetividades na produção de uma nova informação visual, híbrida de conhecimentos, temporalidades e espaços.

A incorporação da tecnologia dos *QR Codes* solucionou algumas problemáticas que surgiram durante a poética. A partir deles foi possível, de forma simplificada, articular os elementos virtuais com os elementos físicos nos trabalhos, permitindo a inserção de aspectos de interação nas obras.

Por fim, aprofundar-se no contexto motivacional da prática artística realizada na pesquisa fez com que surgissem inúmeros questionamentos sobre a vida no contexto da Pós-Modernidade, explorados pessoalmente na instauração das obras, servindo como um impulso criativo na medida que se entendiam as questões que cercavam tal condição, sucedendo



analogias entre a produção artística desencadeada e a Pós-Modernidade. Da mesma forma, reflexos deste processo foram observados na vida do artista, entendendo as questões que envolvem a condição de vida pós-moderna, obteve-se uma nova forma de orientar a vida dentro dos fenômenos impostos de instabilidade, efemeridade e transitoriedade.

Referências bibliográficas

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: PARENTE, André (org.) *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. p. 37-48.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 2008.

LUCIE-SMITH, Edward. *Os movimentos artísticos a partir de 1945*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MCARTHUR, Meher; J. LANG, Robert. *Folding Paper: The Infinity Possibilities of Origami*. Washington, DC: Tuttle Publishing/Internacional Art & Artists, 2013.

REY, Sandra. Operando por cruzamentos: processos híbridos na arte atual. In: *#11ART Encontro Internacional de Arte e Tecnologia-UnB*, 2012, Brasília. Anais #11ART. Brasília: UnB, 2012. p. 1-6.



Por uma confabulação amorosa do mundo

For a loving confabulation of the world

Jocy Meneses dos Santos Junior¹

Elidayana Alexandrino²

Resumo

O que se desdobra nas páginas a seguir é uma conversação em torno das relações de palavras e imagens com construções de significados (tanto negativos quanto positivos) acerca do que é uma pessoa negra. Diante da urgência em pensar sobre raça em uma sociedade marcadamente racista e genocida, desenvolvemos um exercício de escrita e imaginação, entre os meses de maio e julho de 2023, sobre estes temas e seus atravessamentos na arte e na cultura visual. Fizemos um movimento inicial no sentido de compreender o contexto que está posto, para nos situarmos e nos protegermos diante de ameaças e armadilhas. Entretanto, conforme o exercício se adensa, passamos a uma confabulação amorosa do mundo. Não de outro mundo, mas deste mundo, no qual vivemos e que também é nosso, apesar de muitas vezes nos ser negado. É este mundo que reivindicamos. Nossa escrita, que começa fragmentada e, por vezes, em primeira pessoa, toma o rumo da criação de um lugar comum, de encontro, troca e cura – em um movimento nada ensaiado, do qual pudemos nos dar conta apenas quando havíamos encerrado o exercício que nos propusemos a desenvolver. Com este texto, pretendemos contribuir para os processos de reconhecimento e de superação da colonização do ver, do dizer, do pensar, do sentir e do ser, nos situando, como pessoas negras, assertivamente além dos padrões (fracassados) que tentam nos definir, nos nomear e nos estereotipar.

Palavras-chave: palavra; imagem; raça; amor

Abstract

What unfolds in the following pages is a conversation around the relationships of words and images with constructions of meanings (both negative and positive) about what a black person is. Faced with the urgency of thinking about race in a markedly racist and genocidal society, we developed an exercise of writing and imagination, between the months of May and July 2023, on these themes and their crossings in art and visual culture. We made an initial move towards understanding the context that is set, to situate and protect ourselves from threats and traps. However, as the exercise deepens, we move on to a loving confabulation of the world. Not of another world, but of this world, in which we live, and which is also ours, even though it is often denied to us. This is the world to which we lay claim. Our writing, which begins fragmented and sometimes in the first person, takes the direction of creating a common place, of encounter, exchange, and healing - in an unrehearsed movement, of which we could realize only when we had finished the exercise that we set out to develop. With this text, we intend to contribute to the processes of recognition and overcoming the colonization of seeing, saying, thinking, feeling and being, assertively placing ourselves, as black people, beyond the (failed) standards that try to define, name, and stereotype us.

Keywords: word; image; race; love.

1

Jocy Meneses dos Santos Junior (Maranhão, 1993-) concluiu o mestrado e cursa atualmente o doutorado no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (PPGACV/UFG). É bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

2

Elidayana Alexandrino (Paraíba, 1986-) é artista visual, educadora e pesquisadora. Graduada em Artes Plásticas, licenciada em Educação Artística, atua há mais de uma década em museus e centros culturais, desenvolvendo visitas educativas, cursos, oficinas e projetos curatoriais. Desenvolve trabalhos em que relaciona imagem, memória e cotidiano, entre eles a pesquisa artística e educativa Narrativas que se encontram.



“Eu sou assim, você que não me conhece”.

Ruth de Souza

Esta escrita parte de encontros. Nós tivemos reuniões no Google Meet, partilhamos a redação do texto a quatro mãos através do Google Documentos, trocamos inúmeras ideias, referências e inquietações via WhatsApp e Instagram, e até usamos os serviços dos Correios para dividir materiais educativos e artísticos. O texto é produto de uma conversa, com as discontinuidades inerentes a esse modo de pensar junto a alguém. Quem nos lê não encontrará nas páginas adiante um texto fechado ou que obedeça a determinados rigores acadêmicos. Este não era nosso objetivo.

Adicionamos este trecho inicial, que não existia na primeira versão de nosso manuscrito, em resposta a alguns comentários feitos acerca destas palavras antes de sua publicação, que perceberam nesta escolha uma “fragilidade”. Sentimos, face a isso, um convite a defender as opções que fizemos, bem como uma oportunidade de indicar caminhos para a reflexão sobre os pensares e fazeres acadêmicos de maneira mais ampla.

Destarte, o propósito deste escrito não é apresentar um compilado de dados estatísticos ou de referências que sirvam de prova da existência do racismo no Brasil. Nós optamos por abordar os racismos que habitam os cotidianos e que marcam nossos corpos e mentes, em uma escrita que não se pretende universal ou generalista, mas que é situada e que relata a realidade que nós, enquanto pessoas negras, vivemos, com seus desafios e as possibilidades que vislumbramos de transformação. Encontramos amparo nas palavras de Dijaci Oliveira, Ricardo Lima e Sales Santos:

Não se trata de discutir se existe ou não discriminação racial no Brasil. Esse dado já foi amplamente constatado. Faz-se necessário, portanto, passarmos para uma outra esfera de preocupação: dar visibilidade ao fenômeno e buscar romper as barreiras que impedem os passos iniciais para a constituição de uma sociedade que não discrimine. (Oliveira; Lima; Santos, 1998, p. 37)

Neste sentido, onde certas pessoas leitoras de nosso texto enxergaram “vazio” ou “superficialidade” teóricos e empíricos, nós vemos potência.



Potência em perceber, a partir de nossas experiências e do cotidiano, oportunidades para problematizar o contexto que está posto e para propor uma confabulação amorosa, e, portanto, ética, do mundo. Amor como ação radical, que implica não compactuar com a barbárie, erguendo nossa voz contra todas as injustiças que impedem o acesso à plenitude da vida.

Falar do mundo desde onde o enxergamos foi a estratégia que concebemos para somar nossas vozes a uma luta que acreditamos necessária. Outras seriam possíveis, mas este caminho adotado nos parece tão válido quanto qualquer outro. Resistir ao adestramento de pensamento é, também, uma forma de não nos deixar colonizar. Nós podemos falar a língua que é falada na Academia quando nos convém, mas também podemos ensaiar outras escritas. Isto não constitui, a nosso ver, nenhum demérito. Aproveitamos para evocar um dos tantos ensinamentos que nos legou bell hooks:

A falta de respostas críticas humanizadas tem tremendo impacto no escritor de qualquer grupo oprimido, colonizado, que se esforça para falar. Para nós, a fala verdadeira não é somente uma expressão de poder criativo; é um ato de resistência, um gesto político que desafia práticas de dominação que nos conservam anônimos e mudos. Sendo assim, é um ato de coragem – e, como tal, representa uma ameaça. Para aqueles que exercem o poder opressivo, aquilo que é ameaçador deve ser necessariamente apagado, aniquilado e silenciado. (hooks, 2019, p. 36-37)

Optamos por incluir essa nota de abertura, também, para agradecer o espaço que a Revista Nava nos concedeu para a circulação de nosso texto. Esperamos contribuir, com nossas formas de pensar e de escrever, para uma confabulação amorosa do mundo, desafio que percebemos cada vez mais urgente.

Desde ontem, a mídia foi tomada por diálogos sobre racismo. Vinícius Júnior, jogador de futebol brasileiro, foi, mais uma vez, alvo de discriminação³. Muitas pessoas se somaram em torno do rechaço a essa situação. Confesso que ainda não vi os registros da agressão, porque toda

3

Sobre as palavras e imagens racistas
que foram usadas neste ato, ver
Oliveira (2023).



essa situação tem sido um grande gatilho para mim nesse momento. Por outro lado, vi muitas postagens em solidariedade. Queria chamar atenção para um ponto específico, que não me parece marginal à reflexão tanto sobre o ato racista quanto sobre os protestos antirracistas. Este ponto se situa nos usos que são feitos de palavras e imagens, para causar dor, para protestar contra as causas dessa dor, para amparar quem sente essa dor.

Diante de cenas em que a dor, a humilhação e o absurdo são naturalizados, é perceptível a permanência de imagens e palavras que evidenciam que o projeto de colonização de corpos e mentes não acabou. Ele é atualizado a todo momento. Há um padrão visual, assim como os dos azulejos portugueses. Uma estética específica que, ainda que muitos tentem negar, não tem como não ser vista.

Palavras e
imagens são
perigosas,
quando há má
intenção são
destrutivas...

Sem título (2022), Elidayana Alexandrino

Se passaram dois dias. Hoje, circulam notícias sobre um jogo chamado “Simulador de Escravidão”, disponibilizado online através da plataforma Google Play. Vi no Instagram uma captura de tela⁴ que mostra imagens do jogo e a resenha de um usuário, na qual se lê: “Ótimo jogo para passar o tempo. Mas acho que faltava mais opções de tortura. Poderiam estalar [sic] a opção de açoitar o escravo também”. Nossa tortura, vivida em tempos ancestrais e atualizada por imagens e palavras como estas, é um passatempo para algumas pessoas. O sofrimento imposto historicamente às pessoas negras nunca será o suficiente. Sempre haverá quem irá querer mais. Na economia visual e simbólica da qual fazemos parte, nossos corpos ainda são, reiteradas vezes, vistos e tratados como objetos. Nossa carne segue tendo um preço. E, como cantava Elza Soares (2002), “a carne mais barata do mercado é a carne negra”.

A tela plana do celular passou a ser o novo “pelourinho”, um lugar de tortura pública, onde imagens e palavras são instrumentalizadas pelo discurso de ódio. Essa constante atualização do sofrimento é usada pela branquitude para tentar fazer permanecer, e nunca cessar, a desumanização das pessoas negras. A violência simbólica é incorporada à vida como parte da cultura. Imagens e dizeres racistas são disseminados no ciberespaço, que reflete como o genocídio de povo negro estrutura as relações sociais.

Venho tendo muitas conversas sobre práticas de nomeação. Usar certas palavras para nomear aquilo que fazem conosco, como “terrorismo”, parece fazer com que o que é dito seja mais violento que aquilo que é vivido e reportado. Nossos corpos foram e ainda são vítimas de práticas terroristas, que ensinam que as marcas visuais da “diferença” (entre aspas, porque gostaríamos inclusive de questionar a legitimidade da norma que nos impõe que somos “diferentes”) são indícios de perigo. Nos colocam no lugar de possíveis terroristas a todo momento. É precisamente por isso que acredito que precisamos nos apropriar dessa palavra (e de outras como ela) para nomear o imaginário construído sobre nós, que é, sim, terrorista, e que autoriza e incentiva atos terroristas. Compreendendo o terrorismo como

4

A postagem no Instagram com a denúncia acerca do jogo, feita pelo usuário @vini.allmeida, pode ser conferida em: <https://www.instagram.com/p/CsoVPLsLKdc>.



uso da violência que visa incutir o medo na população, muitas das palavras e imagens que circulam sobre determinados corpos servem precisamente a esse propósito, ao construir, disseminar, consolidar e perpetuar estereótipos negativos sobre nós. Colocar pessoas negras, reiteradas vezes e em diversas instâncias, como se tivessem mau caráter, mau temperamento, más intenções, e as adjetivar como selvagens, animais, descontroladas, violentas, bandidas, ameaçadoras e perigosas constrói ideias que, quando incutidas, fazem temer (e não parece descabido associar este temor ao ódio e à violência). Não seria, isso, terrorismo? Reclamar esta palavra pode ser, então, uma forma de rejeitar o papel de algozes que construíram para nós. Nós não somos terroristas. Nós não somos nada definitivamente, de forma cabal. Nem maus, nem bons.

O que você vê quando vê uma pessoa negra? Porque não há nenhuma característica comportamental a ser identificada em nossas peles, em nossos rostos, em nossos cabelos. Nós somos plurais, e não cabemos nos lugares apertados que construíram para que ocupássemos⁵. Não queremos e não vamos seguir as falas do roteiro que nos foi entregue.

Franz Fanon (2008, p. 90) é enfático quando afirma: “A inferiorização é o correlato nativo da superiorização europeia. Precisamos ter a coragem de dizer: é o racista que cria o inferiorizado”. Dentro dessa lógica colonizadora, o racismo é uma linguagem que comanda quem deve viver e quem deve morrer. Portanto, são os racistas que são os terroristas, porque são eles que criam, sustentam e defendem esse sistema de inferiorização e destituição da humanidade de pessoas negras, que nos mata física e simbolicamente.

A linguagem contemporânea de tortura se vale, de forma constantemente atualizada, de uma replicação de discursos que queimam retinas e justificam os tiros à queima roupa que, dia após dia, nos dizem. Esse diálogo pode parecer repetitivo, mas é preciso ser repetitivo. Para se aprender uma linguagem, é preciso repetir. O que o racismo faz é precisamente repetir, criar “replicantes”, como bem pontua Sueli Carneiro no início de sua tese de doutorado, na qual chama o “Eu hegemônico” para um diálogo e lhe diz:

Para que possamos nos libertar um do outro, te asseguro que terás que fazer concessões, e a principal delas será

5

Sobre este tema, se faz importante apontar para uma fala proferida por Erika Hilton no Podcast “Reconversa”. <https://youtu.be/aT57A2FWIKc?t=3540>.



de abdicar de teu prazer em fabricar replicantes, ou seja, desistir de me reproduzir infinitamente. Isso te obriga a pecar diante de Deus e dos homens também infinitamente praticando e ensinando a outros essa bruxaria. E eu é que sou feiticeira! Cansei de tuas profecias auto-realizadoras! (Carneiro, 2005, p. 22)

A grande questão é: Como derrubar imaginários? Reconhecemos a construção de um modelo de “ser humano” ideal e que nós, pessoas negras, não estamos incluídas nessas imagens. Então... como entrar para o clube seletivo da humanidade? Negando essas imagens consolidadas e confabulando um mundo onde nossa humanidade seja legitimada e não negociada. A imagem de humanidade que nos exclui precisa ser quebrada, para que uma nova possa ser construída⁶. A vida acontece no fluxo das relações, e é neste fluxo que conseguimos intervir para criar novas imagens e novas realidades.

Passados mais alguns dias, mais um caso de racismo toma a mídia. Duas “influenciadoras” digitais filmaram e divulgaram um vídeo no qual entregam “presentes” para duas crianças negras: uma banana e um macaco de pelúcia⁷. Não restam dúvidas sobre o tipo de “influência” que pessoas como essas exercem para a banalização e para a manutenção do racismo.

Nas últimas semanas, desde que começamos este exercício de escrita, tomamos nota de casos de racismo que atravessaram nossos olhos, enquanto pensávamos sobre os papéis que as palavras e imagens desempenham neles e podem desempenhar no combate a eles. No espaço de poucas semanas, eles se avolumaram. São tantos que já não conseguimos registrar todos, nem mesmo mentalmente (e isso é uma forma de autopreservação, porque não nos cabe carregar o peso do mundo nas costas).

Começamos a pensar, conjuntamente, em como a feitura das linhas que antecedem a estas, que serviram como uma espécie de diário de racismos cotidianos (que extrapolam os casos relatados, e foram e continuam sendo vividos por nossos corpos e corpos como os nossos, caminhando pelas ruas, adentrando espaços comerciais, frequentando a universidade,

6

Neste sentido, convergimos com a professora Rosane Borges (2023, p. 30), que nos ensina sobre a necessidade de bordar um novo manto para o mundo: “a nossa aspiração coletiva, na construção desse outro mundo por meio das artes, é que esse manto de fato recubra todos. Invariavelmente a todos. Quando denunciemos a nossa exclusão, na verdade propomos a possibilidade de construção de um manto que possa recobrir a todos, e que seja saudável, sem ácaros, sem buracos, sem mofo. Dizemos para os hegemônicos do mundo: o manto que vocês estão encobertos não presta, esse manto também prejudica vocês”.

7

Para mais informações sobre este caso, ver Rocha (2023).



e por onde mais passamos), gerou desgaste, cansaço e dor. Não podemos viver apenas em função das palavras e das imagens que nos aviltam, ainda que elas obviamente nos importem, porque elas também nos machucam.

Por isso, julgamos importante, a esta altura do texto, uma virada. A coleção de traumas e de feridas abertas que nos propusemos a ver e a comentar não nos define. Ainda que pretendam nos definir, através da prática de violências contra nós – inclusive aquelas que se disfarçam de atenção e cuidado ou de aceitação e tolerância⁸ –, nós não permitiremos. Não vão nos convencer que somos menos, que merecemos menos, que valemos menos!

Como, então, lutar contra as imagens e palavras que buscam nos diminuir e encaixotar? Nesse ponto, nossas ideias convergem na insistência em pensar sobre a educação. E isto se dá, principalmente, por dois fatores. O primeiro deles é que entendemos que as rotas de ação a serem definidas sempre passam pelo coletivo, pelo imaginário partilhado. Já o segundo fator que nos leva a apostar nossas fichas na educação é que temos esperança. São essas as razões que nos impulsionam, sempre, a trabalhar junto de outras pessoas, seja na tentativa de reconhecer o que há de perverso nos discursos verbais e visuais circundantes, seja para mostrar (a partir dos trabalhos de pesquisa acadêmica e artística) que outras imagens e palavras são possíveis.

Essa revolta que nos impulsiona a lutar também pode ser chamada de amor. Não aquele amor idealizado e passivo, mas um amor que mobiliza corpos e mentes para a transformação do imaginário sobre a vida, sobre a humanidade.

Precisamos usar as imagens e as palavras para evocar a consciência, para construir caminhos de verdade e transformar a estrutura com lucidez, com ações práticas a partir de uma ética amorosa, só assim vamos conseguir criar novas relações, novos contatos...

Sem título (2022), Elidayana Alexandrino

8

Sobre esta questão, ver fragmento extraído do discurso da atriz Dominique Jackson, ao receber o Prêmio Nacional de Igualdade no 23º Jantar Nacional Anual do HRC (Human Rights Campaign). <https://youtu.be/Em6lMB2gU1E>.



Precisamos construir outras relações de contato, em que cada ser seja respeitado na sua integridade, porque a ficção das raças que vem, historicamente, orientando os modos de nos relacionarmos uns com os outros, nutre o desamor e o ódio. Nosso grande desafio como humanidade é amar no coletivo. Como bem ensina bell hooks (2020), é preciso compreender o amor na sua dimensão política. Amar radicalmente significa desejar que o outro viva plenamente.

Dentro de um contexto de opressão, existe uma alienação no que diz respeito ao que é ser humano e a quem é um ser humano, que implica a existência e a dominância de um corpo bélico, que comanda ilegitimamente o imaginário do mundo (o homem branco, cisgênero, heterossexual, cristão). Fazer ruir essa visão única é urgente. Mas como? Grada Kilomba chama nossa atenção quando fala sobre uma "desobediência poética", que envolve recorrer às palavras e imagens. Afinal, somos seres da linguagem, e é pela linguagem que acontece o reconhecimento da humanidade ou a total falta dele. Ao mexermos com a linguagem, estamos mudando a ordem vigente. Para descolonizar, é preciso romper com o sistema que codifica a barbárie como norma.

Normalizamos palavras e imagens que nos informam quem pode representar a condição humana e quem não pode. A linguagem também é transporte de violência, por isso precisamos criar novos formatos e narrativas. Essa desobediência poética é descolonizar. (Kilomba, 2019)

Para criar outros formatos e narrativas, precisamos primeiro dominar aquilo que está circulando há muito tempo entre nós. Mais especificamente, aquelas palavras e imagens produzidas e disseminadas desde a era das invasões, onde começa uma longa e triste história de colonização de corpos e de mentes, da qual a arte fez e ainda faz parte. A arte criada por europeus que promove e celebra o contexto colonial pode ser denominada uma *história criminosa da arte*, porque foi por meio da cristalização da visão eurocêntrica, deturpada, parcial, enviesada e violenta, que o racismo se tornou norma, uma tecnologia de morte.



Artistas negros na contemporaneidade estão criando, no universo da arte e da cultura visual – seja pela pintura, fotografia, escultura, performance, vídeo, dança, música –, rupturas significativas com as imagens negativas que foram criadas e impostas em contextos escravagistas e coloniais.

Em 2018, a dupla The Carters, composta por Beyoncé e Jay-Z, gravou o videoclipe da música *Apeshit* no Museu do Louvre, dialogando com as obras lá expostas. Em uma das cenas, o casal aparece em frente a uma escultura egípcia e, em outra, fazem um gesto muito semelhante a uma estatueta da Rainha Nefertiti e do Faraó Akhenaton. O clipe alcançou milhares de visualizações e, sobre ele, foram feitas centenas de comentários (textuais e visuais) – inclusive por curadores, pesquisadores e artistas –, refletindo sobre o seu impacto visual e cultural. Mas, afinal, o que chamou tanta atenção das pessoas?

Beyoncé e Jay-Z contaram, com suas vozes e corpos, outra narrativa, dentro de um espaço dedicado a resguardar e mostrar a chamada “História da Arte”, em letras garrafais. O clipe traz, por exemplo, uma reflexão sobre como os grandes museus usurparam objetos materiais de outras culturas e inseriram em seus acervos. Na atualidade, existe uma grande questão sobre a repatriação de obras de arte que foram saqueadas, sobretudo no continente africano, e inseridas nas coleções de inúmeros museus da Europa e dos Estados Unidos.

A escolha do que é mostrado no vídeo não é aleatória. Por exemplo, a ação de inserir bailarinas negras com diferentes tons de pele, pode ser interpretada como um contraponto à forma como a arte ocidental por séculos representou pessoas negras dentro de uma narrativa homogênea e desfavorável, ou simplesmente não as representou, negando a elas a visibilidade. Essas estratégias serviram, em muitos casos, para retirar nossa humanidade.

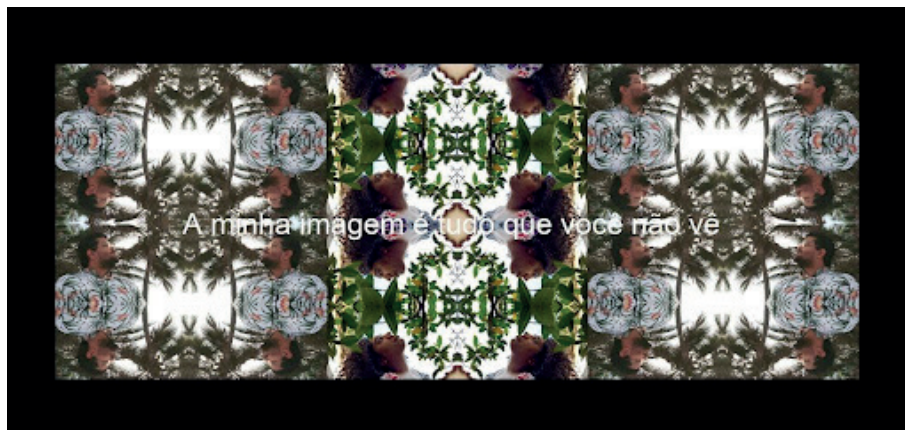
Diante disso, é preciso ter em mente que, antes da colonização e de toda a violência da escravização, pessoas negras já haviam aparecido em obras grandiosas. Como exemplo, podemos citar os faraós e rainhas do antigo Egito (Kemet), que, apesar de terem sido negros, vêm sendo interpretados por pessoas brancas, de uma forma mentirosa, que falseia a história. Essa é uma forma de apagamento, que contribui para forjar um



imaginário dentro do qual não somos, nunca fomos e nunca poderemos ser vencedoras.

Esse movimento de enfrentamento e afirmação identitária por parte das pessoas negras encontra vazão também no cinema brasileiro. É o caso do filme *Ôrí* (1989), dirigido pela cineasta e socióloga Raquel Gerber. O filme documenta os movimentos negros brasileiros. A comunidade negra aparece em sua relação com o tempo, o espaço e a ancestralidade. Beatriz Nascimento, historiadora e militante, conduz a narrativa com sua voz, chamando atenção para uma consciência negra, que pode ser desenvolvida por meio das imagens: “É preciso a imagem para recuperar a identidade. Tem-se que tornar-se visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos” (*Ôrí*, 1989).

Recuperar e inventar identidades negras é o que muitos artistas africanos e afrodescendentes vem fazendo, em um processo que, ainda que muitas vezes iniciado desde suas próprias imagens e histórias, afeta o coletivo. Para ativar e despertar uma consciência e uma ação contra as injustiças e desigualdades causadas pelo racismo, artistas negros afirmam quem são ao resgatarem memórias apagadas, ao narrarem histórias dolorosas, ao denunciarem violências físicas e simbólicas vistas e vividas e, ao mesmo tempo, ao imaginar futuros, a partir de uma estética de valorização e emancipação.



A minha imagem é tudo que você não vê (2023), Elidayana Alexandrino

É esse o contexto em que se inscreve a produção artística de Elidayana Alexandrino. Este exercício de escrita e imaginação, realizado a quatro mãos, culminou na produção da obra *A minha imagem é tudo que você não vê* (2023), na qual a artista faz uso de fotografias nossas e, diante delas, acrescenta a frase que intitula a obra. Esse endereçamento subverte as expectativas dos olhares colonizados e colonizadores, que acreditam que, ao nos verem, ao identificarem nossas características fenotípicas, nos conhecem. Cabe, aqui, lembrar a analogia feita no começo do texto, na qual falamos do padrão visual racista que, replicado como nos azulejos coloniais, a um só tempo mostra e constrói a “realidade”. Não nos submetemos a esse padrão e não permitimos que nos submetam a ele. Rejeitamos as leituras de nós feitas a partir dos estereótipos. Mas, também, não estagnamos no lugar de estar “contra” o padrão, porque isso significaria nos permitirmos definir, ainda que por oposição, pela norma⁹. Se estamos para além do que as pessoas (sobretudo as racistas) conseguem ver, não é nossa culpa, nem é problema nosso. Mesmo quando não nos virem, nós nos enxergaremos e saberemos quem somos. A nossa imagem nos pertence, afinal.

As imagens do futuro não podem continuar sendo atualizações das imagens de um passado perverso. “O futuro é ancestral”, como escrevem Katiúscia Ribeiro (2020) e Ailton Krenak (2022). Logo, ele não está no tempo cronológico e linear, mas sim no tempo vivo, que nós, pessoas comprometidas com a justiça social, estamos criando junto às nossas ancestralidades, para nós e para quem está por vir. Essa justiça será feita não pelo “olho por olho”, mas pelo brilho no olho.

Referências

A CARNE. Intérprete: Elza Soares. Compositor: Marcelo Yuka, Seu Jorge e Ulisses Cappelletti. In: DO CÓCCIX até o pescoço. Intérprete: Elza Soares. Salvador: Maianga, 2002. 1 CD, faixa 6 (3 min 39 seg).

APESHIT. Direção: Ricky Saiz. Intérprete: The Carters. [S. l.: s. n.], 2018. (6 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kbMqWXnpXcA>. Acesso em: 16 jul. 2023.

9

Aqui, nos irmanamos à Xica em suas inquietações ao pensar “como posso escrever sem me colocar à margem, sem partir do lugar ‘contra o centro’, contra o que está vigente e homologado. Ainda me causa estranheza pensar que a vida cotidiana de tantas pessoas seja considerada contra visualidade, contracultura, e não uma cultura, uma visualidade de fato” (Santos, 2023, p. 23).



BORGES, Rosane. Bordando o manto do mundo: da destituição à restituição de humanidades subalternizadas. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL, 5., 2022, Goiânia. *Anais* [...]. Goiânia: PPGACV/UFG, 2023. p. 22-36.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. 339f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

hooks, bell: *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

hooks, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2020.

KILOMBA, Grada. "O colonialismo é a política do medo. É criar corpos desviantes e dizer que nós temos que nos defender deles". *El País*, 19 ago. 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/19/cultura/1566230138_6343_55.html. Acesso em: 13 jul. 2023.

KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

OLIVEIRA, Dijaci; LIMA, Ricardo; SANTOS, Sales. A cor do medo: o medo da cor. In: OLIVEIRA, Dijaci et al. (org.). *A cor do medo*. Brasília: Editora da UNB, 1998. p. 37-60.

OLIVEIRA, Flávia. 'Boneco de Vini Jr. pendurado pelo pescoço ensejou novos episódios como esse', diz Flávia Oliveira. *G1*, 22 maio 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2023/05/22/boneco-de-vini-jr-pendurado-pelo-pescoco-ensejou-novos-episodios-como-esse-diz-flavia-oliveira.ghtml>. Acesso em: 22 maio 2023.

ÔRI. Direção: Raquel Gerber. Narração: Beatriz Nascimento. São Paulo: Raquel Gerber, 1989. (91 min.).

RIBEIRO, Katiúscia. O futuro é ancestral. *Le Monde Diplomatique Brasil*, 19 nov. 2020. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/o-futuro-e-ancestral>. Acesso em: 16 jul. 2023.



ROCHA, Halitane. Influenciadoras são acusadas de racismo após oferecer banana e macaco de pelúcia para crianças negras. *Mundo Negro*, 30 maio 2023. Disponível em: <https://mundonegro.inf.br/influenciadoras-sao-acusadas-de-racismo-apos-oferecer-banana-e-macaco-de-pelucia-para-criancas-negras/>. Acesso em: 30 maio 2023.

SANTOS, Fabiana Francisca. *Arte de terreiro matriarcal*: trabalho de mulheres da Casa de Caridade Luz do Alvorecer. 2023. 231f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2023.

Alice Neel: um panorama

Alice Neel: an overview

Roberto Loureiro Zink¹

Resumo

Este artigo propõe um breve panorama da vida e obra da artista norte-americana Alice Neel, caracterizando a importância de um olhar sobre sua produção alinhada a seu engajamento político. Sendo uma das mais importantes retratistas do século XX, Alice Neel vem sendo reconhecida pelo conjunto de sua obra e a qualidade formal de sua pintura. Dois importantes paralelos são traçados, ligando a pintora a Griselda Pollock e Ortega y Gasset, em aspectos relativos à feminilidade e a desumanização da arte.

Palavras-chave: Alice Neel; pintura; retrato

Abstract

This article proposes a brief overview of the life and work of the American artist Alice Neel, highlighting the importance of looking at her production aligned with her political engagement. As one of the most important portraitists of the 20th century, Alice Neel has been recognized for the body of her work and the formal quality of her painting. Two important parallels are drawn, linking the painter to Griselda Pollock and Ortega y Gasset, in aspects related to femininity and the dehumanization of art.

Keywords: Alice Neel; painting; portrait

“Na política e na vida eu sempre gostei dos perdedores, dos desfavorecidos. Há um cheiro de sucesso que eu não gosto” – Alice Neel²

“In politics and in life I always liked the losers, the underdogs. There was a smell of success that I don’t like.” – Alice Neel

1

Graduado em Arte Plásticas USP (2012) e mestrando em Artes PPGAV-UFJF (2022). Pesquisa sobre arte e cultura no século XX, com foco no espaço e instalações artísticas no Brasil. Integra os grupos de pesquisa: 1. Coleções e arquivos como agentes da mundialização: construindo memória e valor simbólico. O caso da arte moderna e contemporânea brasileira nas coleções latino-americanas nos Estados Unidos; 2. Coleções, museus e exposições: consagração e mundialização no mundo da arte moderna e contemporânea. Arte brasileira e arte latino-americana como estudos de caso; coordenados por Maria Lucia Bueno Ramos (UFJF). É artista plástico e professor de arte desde 2012, com especialização em Educação no Campo. E-mail: roberto.zink@gmail.com.

2

Frase de abertura da exposição Alice Neel – Un regard engagé no Centro Pompidou, 2022.



Introdução

Para estudar a trajetória da artista Alice Neel e suas contribuições à história da arte do século XX, este artigo se desenvolve sob quatro perspectivas. Dados biográficos, análises artísticas, publicações recentes na mídia e um olhar crítico por meio de dois autores: Griselda Pollock e Ortega y Gasset. A escolha desses autores se deve por diferentes motivos. Ortega y Gasset, autor de *Desumanização da Arte*, teve o texto apresentado à pintora no início de sua carreira e influenciou diretamente em sua produção, sendo por ela citado. Já Griselda Pollock realiza na atualidade um importante debate sobre a questão da feminilidade, produção e discursos relacionados às artistas mulheres a partir da Modernidade, incluindo uma discussão acerca da artista Mary Cassatt, cuja obra Neel dispõe como um contraexemplo.

Ao avançarmos sobre sua trajetória, compreendemos as motivações pessoais para a criação das obras, nos determinados ambientes de produção nos diferentes contextos. Os dados permitem analisar influências, aspectos culturais, componentes político-sociais e de gênero que agiram sobre a produção da artista, além das questões específicas de sua prática e as características que a tornam particular, em divergência às demais tendências.

As publicações recentes na mídia especializada (majoritariamente de origem norte-americana) revelam modificação e ampliação no olhar sobre a artista, com a incorporação de sua produção no mercado da arte e nos espaços expositivos, além de uma atenção, segundo Griselda Pollock, à reescrita de uma história da arte, com a revisão e a inserção de figuras e correntes, outrora relegadas a um segundo plano ou omitidas pelo caráter excludente de gênero.

As elaborações teóricas que se somam nesse artigo se dedicam a aprofundar as discussões sobre o fazer artístico e as forças que agiram em seu desenvolvimento, formalizando uma leitura crítica sobre o lugar ocupado por Neel e sua obra.

A artista norte-americana, que viveu entre os anos de 1900 e 1984, apresenta em sua produção um interessante ponto de vista sobre o panorama da arte e da sociedade de seu tempo. Marginalizada durante sua carreira como artista, ela vem sendo considerada nas últimas décadas uma expoente



da arte norte-americana, crescendo o interesse público e de mercado sobre seu trabalho, não só em seu país de origem. Segundo Roberta Smith, em matéria publicada em 27 de julho de 2021 pelo *The New York Times*, sua figura se compara, senão supera, os artistas Lucian Freud e Francis Bacon, almejando o status de ícone na ordem de Van Gogh ou David Hockney.

Com recentes exposições retrospectivas, entre as quais *Alice Neel: People come first* no Metropolitan Museum of Art (Nova Iorque, entre 22 de março e 1º de agosto de 2021) e *Alice Neel – Un regard engagé* no Centro Pompidou (Paris, entre 5 de outubro de 2022 e 16 de janeiro de 2023), foi apresentado um consistente trabalho predominantemente figurativo, que atravessou as diferentes vanguardas artísticas do último século – entre as quais o expressionismo abstrato, a arte pop e o minimalismo –, afirmando seu olhar persistente, desperto e alinhado à militância comunista e feminista.



Alice Neel. *Jackie Curtis and Ritta Redd*, 1970.

Óleo sobre tela, 152,4 × 106,4 cm.

The Cleveland Museum of Art, Leonard C. Hanna, Jr. Fund.

© The Estate of Alice Neel

Disponível em: (<<https://jacobin.com/2021/03/alice-neel-met-exhibition-people-come-first>>). Acessado em: 07 mar 2023.

Alice Neel – obra

Suas obras tratam principalmente do registro de pessoas: amigos, sua família, sua mãe à beira da morte, mulheres grávidas, profissionais do sexo, viciados, pacientes da ala psiquiátrica onde fora internada (após colapso nervoso), desconhecidos, sindicalistas, políticos, figuras ligadas à luta pelos direitos civis, antinazistas, lésbicas, gays, transgêneros, *queer*, escritores, poetas, artistas (entre os quais Andy Warhol com as cicatrizes expostas), ela própria em diferentes autorretratos... sendo sensível àqueles que vivem e lutam contra os diferentes tipos de discriminação na sociedade americana, além de paisagens e naturezas mortas.

Linda Nochlin (2015. P.282) atenta para, no início da carreira, como é claro o engajamento social de Alice Neel, que se aproximaria do realismo social e mesmo do expressionismo em seu estilo, representando com simpatia e exacerbação seu entorno no centro de Manhattan (*downtown Manhattan*) e o Harlem Espanhol (*Spanish Harlem*). O olhar para as diferentes pessoas de seu convívio teria produzido, segundo a própria artista, mais que retratos – que seriam manifestações de uma arte burguesa –, mas “pinturas de pessoas”. A busca pela captura de uma essência, seria a busca pela verdade em si, de modo a penetrar nas máscaras da vaidade e orgulho. Segundo Billie Anania (2021), Neel se declarava como “colecionadora de almas”, no espírito do dramaturgo russo Anton Tchekov, conhecido por sua capacidade de transmitir a condição humana por meio de seus personagens em associação ao Realismo Russo. Ao olhar para o sujeito, escreve Henry R. Hope (1979. P.273), ela não buscava a imagem como vista no espelho, mas algo diferente: verdades escondidas, idiosincrasias, vulnerabilidades.

Em seus retratos (será mantido o termo, apesar da contrapartida sugerida pela artista), Alice Neel estava tão preocupada em registrar como as nuances psicológicas da condição humana se tornam visíveis nos gestos e feições características, quanto nos arranjos formais. É a veracidade e o impacto do reconhecimento desses detalhes em suas pinturas que lhes dão um significado maior (CREHAN, 2015).

É interessante observar sob o ponto de vista trazido por Ortega Y Gasset (como veremos mais adiante) que, com uma atenta seleção da realidade, a artista constrói uma pintura figurativa que parte da própria



experiência e o esquematiza, o que diz sobre uma forma de fazer arte tradicional, ameaçada pelo que chama de “arte nova” (onde cego para o mundo exterior, o pintor volta-se para suas próprias paisagens interiores). O trabalho de Neel, anseia pelas formas vivas, sendo, portanto, humanizadora.

A própria Linda Nochlin teve seu retrato realizado por Alice Neel, em 1973, ao lado de sua filha Daisy. Segundo a crítica de arte, ninguém estava plenamente à vontade diante da pintora, não importa a quão relaxada sugere a pose:

algum tremor ou estalar dos dedos, alguma mancha devoradora de sombra sob os olhos ou ruga insidiosa sob o queixo, uma peculiaridade linear, um escorço estratégico, embora inesperado, condena cada vítima-sentada (*victim-sitter*) a um estado de alerta premonitório como se estivesse diante de uma ameaça impeditiva (NOCHLIN, 2015. P.285).

Segundo Nochlin, a leitura obscura que a artista fazia de seus retratados ia além do compartilhamento de diferentes momentos de sofrimento da artista em sua biografia (colapso mental, rejeição e crises com a misoginia no mundo da arte, principalmente em seu início de carreira), mas trata-se de sua peculiar fenomenologia da situação humana. É assim que Neel vê, é assim que o outro existe para ela. Enquanto posava, Alice Neel teria dito “Você sabe, você não parece tão ansiosa, mas é assim que você me sai” (NOCHLIN, 2015. P.286).

O trabalho da artista não era criar imagens lisonjeiras, mas quebrar as estratégias de proteção inventadas – enquanto modo de enfrentar o mundo – da pessoa sentada (*sitter*) diante de si e trazer à tona sua verdade. Sua obra trata da tensão, da rigidez dos corpos, das posturas firmes das pernas cruzadas e mãos desconfortáveis da humanidade nos seus diferentes momentos e lugares que a pintora teria percorrido. O engajamento da pintora, seu posicionamento ético e político, era com a verdade de seu tempo.

Retomando Ortega y Gasset, a artista trata da interpretação tradicional da retratística sem a antipatia da nova arte desumanizada. A colocação da verdade do sujeito no presente, valorizando-o em sua realidade, age contra a suspensão do tempo (para um tempo ideal) que faz pesar o futuro sobre o passado (à medida que nega a tradição). Neel não busca inventar realidades pictóricas, mas captar o que é mais humano e registrá-lo em sua pintura.



Percurso

A artista constantemente revela em sua história o que Griselda Pollock coloca como disputas em jogo de uma arte feminista. Em um espaço configurado por homens, para uma prática hierarquizada, as etapas para a produção da mulher sempre esbarram em obstáculos ideológicos: as instituições familiares, de ensino e mercado, não agem com o mesmo peso quanto aos gêneros.

Nascida na Pensilvânia, Neel havia ingressado em 1921 na Philadelphia School of Design for Woman. Sua escolha especificamente por esta escola, ao invés da famosa Pennsylvania Academy of the Fine Arts se deu por quatro razões: primeiro, era uma escola para mulheres e ela não seria perseguida por homens (ou distraída em seus estudos). Segundo, diferentemente do que oferecia a Pennsylvania Academy of the Fine Arts, ela não buscava o estudo impressionista, iluminado pela presença da artista Mary Cassatt. "Eu não via vida no Piquenique sobre a grama. Eu não era feliz como Renoir." Neel enfaticamente desprezava aquelas "luzes amarelas e sombras azuis". Terceiro, "eu não queria ser ensinada a forma formal. Onde eu estava podia não ser tão organizado, mas havia liberdade. Você podia fazer o que queria, o que era realmente a coisa mais importante da vida". E talvez o mais importante era o fato de, apesar de ter aulas de ilustração comercial, a Philadelphia School of Design também ter aulas de belas-arts (HOBAN, 2010. P. 20). Segundo sua biografia, ela teria transitado entre ambos os cursos durante sua formação, na ideia de que a ilustração poderia ter-lhe possibilitado uma garantia de remuneração, no entanto, sua decisão manteve-se em finalizar os estudos em belas-arts.

Noutra interessante passagem Phoebe Hoban (2010. P.23) aponta que, como seria típico em seu tempo, desenho era a fundação do treinamento acadêmico da escola; essa seria uma habilidade que Neel usaria com expertise durante sua carreira, até mesmo quando esta estava fora de moda. Neel usava desenho tanto como ferramenta de composição, como mapa de elementos na tela e como parte integrante de sua técnica de pintura. "Para mim, desenho é uma grande disciplina da arte", ela teria dito posteriormente. "Normalmente eu coloco tudo quando eu começo a desenhar na tela em azul ou tinta preta diretamente a partir do modelo."



Na escola, ela teria escolhido a estética do artista Robert Henri, ao invés de Mary Cassatt. Como ícone do impressionismo norte-americano e artista mulher, ela era antecedente imediata de Neel. No entanto, seus temas e retratos de mãe e filho – assunto que Neel posteriormente transformaria radicalmente – se mostravam conservadores.

Heranças

Griselda Pollock, sobre Mary Cassatt, no entanto, chama atenção para a desarticulação das convenções de perspectiva geométrica no espaço representacional, que tem origem no século XV. A artista organizaria sua composição numa diferente relação de corpos e objetos no mundo vivido. Esse espaço experiencial na representação seria suscetível a diferenças ideológicas, históricas e também puramente contingente a inflexões subjetivas.

Ela considera que os *espaços de feminilidade* seriam operados não só no nível do que é representado, mas vividos na posição do discurso e da prática social, moldados por uma política sexual e organização social, sendo a feminilidade tanto condição quanto efeito (POLLOCK, 2003. P.91).

A artista que viveu entre 1843 e 1926 transitou em espaços diferentes de Alice Neel, circulando em espaços privilegiados da alta sociedade americana e europeia, habitando não só uma outra realidade histórica, mas ideológica. No entanto, é pertinente o paralelo que propõe pensar o discurso pictórico de ambas em associação a seu lugar na sociedade (norte-americana), enquanto artistas mulheres de gerações que se sucedem, ao que se refere ao alcance de seu estar no mundo. A trajetória percorrida por Neel, revela essa busca constante por seu lugar na sociedade e projeção de seu trabalho, no sentido de ir ao encontro dos diferentes meios sociais e políticos e utilizando sua arte para registrá-los.

Neel preferiu se aproximar da herança de Robert Henri, que mesmo sendo professor da Philadelphia School of Design décadas antes dela ingressar, deixou um legado que formaria toda uma geração de artistas. Ela tomou seus princípios a fundo: o realismo como forma de incorporar a verdade ao invés da beleza do indivíduo. “Pinte o que você sente. Pinte o que você vê. Pinte o que é real para você”. Henri acreditava “em capturar



seus assuntos espontaneamente, numa única sessão” e ensinava a seus alunos que ao trabalhar com rapidez “deveriam obter maior possibilidade de expressão nas grandes massas (de cor). Para então realizar as feições em sua maior simplicidade. Não havendo virtude em adiar” (HOBAN, 2010. P.24).

Além das aulas, para escapar dos limites da escola que frequentava, Neel e duas amigas próximas teriam aulas aos domingos na Graphic Sketch Club, usando como modelo pessoas reais “velhos, pobres e pessoas da cidade, um asiático e uma criança negra”. O clube era livre e atraía não só estudantes de arte, mas pintores de diferentes estilos. A consciência social de Neel diante de suas colegas de Philadelphia School – “as garotas ricas que ali frequentavam” – e das pessoas que se apresentavam em suas pinturas – os mais variados tipos – influenciaria sua trajetória ao longo de toda a vida (HOBAN, 2010. P.27).

Dado trazido por Pollock, aponta como o olhar sobre a produção da arte feminina é relevante para a história da arte, indo além dos critérios estéticos de sua obra. As mulheres que sempre estiveram envolvidas no processo artístico, responderam por muito tempo por uma questão institucional e educacional fundada no privilégio masculino. Mesmo que diferente da estrutura de ensino dos séculos XVIII e XIX, quando as mulheres eram proibidas de participações nas sessões de modelo nu (o que prejudicaria diretamente no treinamento sobre os estudos de anatomia e desenho de corpos, relegando-as a gêneros menos reconhecidos da pintura, como a natureza-morta) (POLLOCK, 2003. P.61), o percurso de Alice Neel já aponta ao enfrentamento da questão da instrução formal.

Em um curso de verão da Chester Springs Country School, em 1924, Alice conheceu o pintor Carlos Enríquez, filho de uma proeminente família cubana, com quem se casou no ano seguinte e se mudou para Havana, Cuba. Lá, tiveram uma filha, Santilla (que alguns anos depois morreria de difteria), no entanto desajustada ao papel de dona de casa – questão de enfrentamento na perspectiva da feminilidade –, eles logo retornariam para os Estados Unidos, se estabelecendo em Nova Iorque. A experiência cubana, contudo, defrontou a pintora com diferentes aspectos da vida social. O país em efervescência, (ligada ao controle econômico e político norte-americano após sua independência da Espanha) e o acesso privilegiado de



Carlos ao meio cultural e boêmio favoreceram o encontro de Neel com novas possibilidades criativas ao mesmo tempo que ela se radicalizava ao deparar-se com a pobreza e a desigualdade no país pré-revolução.

Por meio do pai de Carlos, assinante da *Revista de Occidente*, e traduzido pelo marido (anos depois eles se separariam) para Neel, ela teve acesso ao texto de Ortega y Gasset "*Desumanização da Arte*" ao qual por mais de cinquenta anos ela ainda se referiria em suas entrevistas (HOBAN, 2010. P. 37).

Desumanização da Arte

Um breve olhar sobre texto escrito por Ortega y Gasset, publicado em 1925 revela a incorporação de seus princípios na obra de Alice Neel. Ao tratar de sua origem espanhola, Ortega y Gasset, assim como Neel (que se identifica com os artistas desse país), se assume realista: atenta-se ao ser humano, ao mundo real. Segundo sua tese, a nova arte que tende a tornar-se artística, desprende da realidade à medida que se torna autônoma, perdendo sua vitalidade, sua transcendência (ORTEGA Y GASSET, 2001. P.31).

O processo de desumanização da arte caminha à medida em que o pintor deixa de vivenciar a realidade e passa somente a contemplá-la. Na Modernidade, o pintor age contra a realidade, no sentido de desumanizá-la, deformá-la, desprovendo-a de seus aspectos humanos, motivando o triunfo sobre o que é propriamente humano e motivando o que seriam os sentimentos especificamente estéticos.

Ao considerar o envolvimento de Alice Neel com seu entorno na representação de suas obras, fica presente o que Ortega y Gasset coloca no plano da discussão sobre a realização da ideia na arte ou a idealização da realidade na mesma. Ao criar seus retratos, assumindo os aspectos da realidade que ela absorve de cada um, ela não forja uma cópia do real, emulando-o, ou concebe uma realidade de quadro do zero a partir da esquematização de ideias, mas assume e exterioriza sua própria visão, despretensiosa e modesta de uma realidade presentificada, captada nas questões psicológicas e tensionadas da pose.



Linda Nochlin atenta para o fato de que Neel sempre esteve envolvida com o corpo contemporâneo em todas as suas peculiaridades. Ao longo de sua carreira, ela foi uma crítica social por meio do corpo. Sendo as mulheres, ao longo da história, incentivadas (senão coagidas) a responder às reações do outro, seria um percurso lógico que o campo do retrato fosse particularmente ativo. Diferentemente de qualquer outro gênero, o retrato demanda o encontro de dois sujeitos: se o artista observa, julga a pessoa sentada, este é privilegiado por essa relação, observando e julgando de volta (NOCHLIN, 2015. P.283). Nesse sentido a experiência e insere o dado de realidade que Neel não afugenta: a tensão dos sujeitos em sua pintura existe como resposta ao lugar vivido e estende-se a pintora (e ao espectador da obra), humanizando-a, nos termos de Ortega y Gasset.

Uma leitura ampla

Hurbert Crehan (2015) afirma que Neel pinta retratos que ganham vida e que têm estilo e significado, sendo mestre em uma técnica que pode atingir um alto e convincente nível de expressividade. Trata-se de uma pintora cujo trabalho tem caráter individual, fundamentado em sua experiência. Porém, quanto a seu estilo, muitas vezes associado ao expressionismo europeu, em resposta a Raphael Soyer, se a artista se consideraria uma expressionista, ela teria respondido: “não completamente” e continuou “eu sou uma solipsista. Eu quero gravar, capturar a vida e o *Zeitgeist*. Eu quero me libertar da minha reação à vida e aos eventos”. Seu interesse declarado seria, no entanto, na arte de Francis Goya e Rembrandt (HOPE, 1979. P.273).

As poses registradas seriam cuidadosamente arranjadas pela artista, os desvios do convencional, faziam com que o retratado permanecesse entre a tensão e conforto, num estado de imobilidade dinâmica. Questionada sobre tais arranjos se seriam fruto de um desagrado com o formal, Neel responde “não, em parte talvez. Mas eu quero que meus sujeitos representem uma era, mais do que eles mesmos. Eu os poso para que exteriorizem o que eles são” (HOPE, 1979. P.276). Kirsty Bell coloca:

Neel sempre pintou a partir da vida e ela descreveu como seus modelos ‘inconscientemente assumiam sua pose mais característica, que de certa forma envolve todo o seu caráter e posição social - o que o mundo fez



com eles e sua retaliação'. Era através do embate que ela se identificava com seus retratados; e a empatia era extrema: 'Eu me identifico tanto quando pinto eles, que quando vão para casa eu fico com medo. Não tenho 'eu' – entrei nessa outra pessoa.' É quase como se uma fusão ocorresse dentro da tela, onde o sofrimento representado pertence tanto à artista quanto ao retratado (BELL, 2008).

Ao analisar uma de suas obras (*Frank Gentile*, 1965), Leah Ollman para o jornal *Los Angeles Times*, acentua, além de outras referências a honestidade brutal de Edvard Munch presente no trabalho da artista. E comenta:

Como em muitas das obras mais marcantes de Neel, ela alterna entre esboços e acabamentos mais detalhados. Ela deixa áreas de tela vazias ao lado de áreas totalmente trabalhadas. Como uma analogia à falta de fixidez da identidade, sua fluidez permanente, essa estratégia pictórica não poderia ser mais potente. É também um lembrete convincente de que todo pintor realista também pratica uma arte fundamentalmente abstrata, organizando formas e linhas, sólidos e vazios, matizes e tons em uma superfície plana. A composição reforça o conteúdo e vice-versa (OLLMAN, 2010).

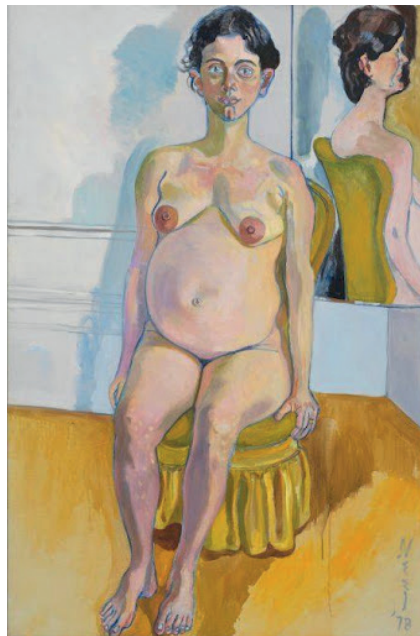
Em uma fala citada em 1983, Alice Neel assume realizar uma mistura de expressionismo e realismo, fazendo crítica, pois, ao novo realismo (que inclui a obra de Philip Pearlstein). Ela assume a importância de uma composição do espaço e elementos da imagem, porém diferencia a figura principal enquanto pessoa, humana e psicologicamente. Entretanto, ela declara uma certa simpatia pelo expressionismo abstrato, criticando, na verdade, a falta de espaço para as demais possibilidades de pintura (nos anos 50). Ao analisar seu espaço pictórico, as pinceladas grossas e manchas de cores notadamente aproximam-na deste movimento (SCHOR, 2006. P.13).

Uma leitura da imagem em seu aspecto formal nos apresenta um uso da cor rápido e dinâmico, ligado mesmo a ação da pintura dentro dos limites do plano, compreendido como um amálgama que tensiona a figura em relação espaço pictórico. Em diversas obras as linhas e manchas coloridas definem-se como o espaço da sensação, tal qual Cézanne, ao mesmo tempo que tratam da matéria e do vazio no campo do abstracionismo. Entretanto,



deve-se ter em mente os aspectos que ligam sua obra ao realismo. As soluções formais dizem sobre uma leitura da realidade, mais do que a construção de uma. As sensações, interpretadas na pintura, existem de fato, assim como a figura existe e ocupa um lugar que no espaço real, mas também um lugar na pintura, na interpretação idiossincrática da artista, sustentado por zonas de cor que são também sombra e aura do sujeito retratado – um fundo moldado no entorno das linhas de contorno, do desenho. O aspecto inacabado de suas obras, fruto de seu trabalho diretamente sobre a tela (sem a realização de esboços) e sua herança do desenho, assume o risco como um elemento de impermanência, de incompletude dos traços da pessoa.

Algo que Ortega y Gasset comenta sobre um escárnio de si mesma no que chama de “nova arte”, quanto ao caráter autorreferencial e irônico, Neel é mais tradicional: usa a liberdade das novas soluções pictóricas, para se concentrar no sujeito retratado e suas peculiaridades. Não deseja aniquilar a própria arte, mas usá-la como um recurso de apreensão da realidade.



Alice Neel. *Margaret Evans, Pregnant*, 1978.
Óleo sobre tela, 146,7 × 97,8 cm.

Institute of Contemporary Art, Boston, Gift of Barbara Lee, The Barbara Lee
Collection of Art by Women
© The Estate of Alice Neel.

Disponível em: (<<https://jacobin.com/2021/03/alice-neel-met-exhibition-people-come-first>>). Acessado em: 07 mar 2023.

Considerações: uma artista engajada

Sob investigação do FBI na década de 1950, Alice Neel foi considerada uma “comunista romântica do tipo boêmia”. Entre os anos de 1951 e 1955, ela foi rastreada pela agência por seu envolvimento com organizações e protestos, que lhe rendeu uma visita de agentes, aos quais ela sugeriu pintar-lhes um retrato (desnecessário dizer que seu pedido foi negado). Seu interesse na denúncia e transformação do sistema norte-americano, alinhava-se com sua sede pela vida e poética artística. Em entrevista ao *Daily Worker*, em 1950, para o escritor Mike Gold, ela comentou: “Não há muitos bons retratos sendo feito hoje em dia, eu acho que é por causa da guerra, comercialismo e fascismo. O ser humano tem sido constantemente desvalorizado, desprezado, rejeitado e degradado” (ANANIA, 2021).

O envolvimento da artista com os movimentos políticos e militâncias pela liberdade das mulheres possuiu um caráter crucial em seu trabalho, que se voltava para os aspectos mais humanos da figuração. Cabe acentuar que dentre os temas mais desenvolvidos estão os retratos de mulheres grávidas, cujos nus eram expostos como afirmativa de seus corpos, como redefinição do lugar da modelo, enquanto ser que assume sua subjetividade, feminilidade, vitalidade e fertilidade. Não se trata de representações sensualizantes, mas exaltações de uma naturalidade feminina onde a anatomia se assume politicamente (ALLARA, 1994).

Sob a ótica de Griselda Pollock, Neel age na contradição existente entre a ideia do artista e da mulher. Com o estabelecimento da sociedade burguesa, a mulher teria sofrido uma grande derrota, sendo privada de poder nas mais diferentes instâncias e confinada pelo patriarcado à própria residência e a vida doméstica. Como artista, vai no sentido de assumir o controle do próprio corpo, de sua visão, sua voz e rompendo com as práticas sociais a qual foi anteriormente aplicada. Sua arte que não se limita a ser um espelho de sua condição de mulher na sociedade, existe no sentido de praticar a liberdade ao defrontar-se com o outro. O modelo, muitas vezes nu, livre, ou um indivíduo de oposição ao sistema, diz também da liberdade a qual luta a retratista, tanto em relação a uma consciência de classe, quanto feminista.



Alice Neel: um panorama
Roberto Loureiro Zink

Alice Neel configura uma personalidade artística central do século XX. Seu percurso de vida politicamente engajado flui num trabalho consistente de quase 3000 obras (BELL, 2008) e teria redefinido os rumos da retratística no pós-guerra. O conjunto de suas obras comunica e traduz as discussões sobre os limites e fusões da questão arte-vida, o fazendo de maneira concisa, crítica, verdadeira e muito bem realizado em seus aspectos formais. Ela traz à tona toda uma representatividade multicultural, revelando ao meio da arte as pessoas comuns, habitantes de lugares sociais diversos e rejeitados pelos padrões do sistema capitalista norte-americano, riscando e inserindo-os em seus aspectos mais subjetivos e diferentes corpos, de diferentes idades. Sua pintura que assume uma atitude ética a coloca junto ao sujeito retratado e revela um olhar semelhante e afiado, alinhado à técnica idiossincrática e convencida do seu papel na sociedade.

Jenny Holzer, ALICE NEEL GREEN WHITE, 2005.

Óleo sobre linho, 84,1 × 64,8 × 4,1 cm.

Whitney Museum of American Art, New York; gift of John Cheim
in honor of Alice Neel

© Jenny Holzer/Artists Rights Society (ARS), New York

Disponível em: (<<https://whitney.org/collection/works/46291>>).

Acessado em: 07 mar 2023.

Referências bibliográficas

ALLARA, Pamela. *'Mater' of Fact: Alice Neel's Pregnant Nudes*. American Art, vol. 8, no. 2, 1994. JSTOR. Disponível em: (<<http://www.jstor.org/stable/3109142>>). Acessado em: 07 mar 2023.

ANANIA, Billie. *Alice Neel, Painter of the People*. In: Jacobin, 25 mar 2021. Disponível em: (<<https://jacobin.com/2021/03/alice-neel-met-exhibition-people-come-first>>). Acessado em: 07 mar 2023.

BELL, Kirsty. *Alice Neel*. In: Frieze – Issue 112, 08 jan 08. Disponível em: (<<https://www.frieze.com/article/alice-neel-0>>). Acessado em: 07 mar 2023.

CREHAN, Rupert. *The Risk-Taking Portraitist of the Upper West Side: On Alice Neel's Tense Paintings, in 1962*. In: ARTNews, 27 fev 2015. Disponível em: (<<https://www.artnews.com/art-news/retrospective/the-risk-taking-portraitist-of-the-upper-west-side-on-alice-neels-tense-paintings-3639/>>). Acessado em: 07 mar 2023.

ORTEGA Y GASSET, José. *Desumanização da Arte*. 3ªed. São Paulo: Cortez, 2001.

HOBAN, Phoebe. *A 'Desperate Beauty'*. In: ARTNews, 01 mar 2010. Disponível em: (<<https://www.artnews.com/art-news/news/a-desperate-beauty-286/>>). Acessado em: 07 mar 2023.

HOBAN, Phoebe. *Alice Neel: The Arte of Not Sitting Pretty*. 1ª ed. Nova Iorque: St. Martin's Press, 2010.

HOLMAN, Matthew. *The Big Review: Alice Neel at the Centre Pompidou*. In: The Art Newspaper, 28 out 2022. Disponível em: (<<https://www.theartnewspaper.com/2022/10/28/the-big-review-alice-neel-at-the-centre-pompidou->>). Acessado em: 07 mar 2023.

HOPE, Henry R. *Alice Neel: Portraits of an Era*. Art Journal, vol. 38, no. 4, 1979. JSTOR. Disponível em: (<<https://doi.org/10.2307/776378>>). Acessado em: 07 mar 2023.

NOCHLIN, Linda. *Woman Artists: the Linda Nochlin Reader*. 1ª ed. Londres: Thames & Hudson, 2015.



OLLMAN, Leah. *Art review: Alice Neel at L.A. Louver*. In: Los Angeles Times, 28 mai 2010. Disponível em: (<<https://www.latimes.com/archives/blogs/culture-monster-blog/story/2010-05-28/art-review-alice-neel-at-l-a-louver>>). Acessado em: 07 mar 2023.

POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference: Feminism, femininity and the histories of art*. 1ª ed. Nova Iorque: Routledge, 2003.

SCHOR, Mira. *Alice Neel as an Abstract Painter*. *Woman's Art Journal*, vol. 27, no. 2, 2006. JSTOR. Disponível em: (<<http://www.jstor.org/stable/20358085>>). Acessado em: 07 mar 2023.

SHERWIN, Skye. *'She created a space where people could reveal themselves': the unique portraits of Alice Neel*. In: The Guardian, 06 fev 2023. Disponível em: (<<https://www.theguardian.com/artanddesign/2023/feb/06/alice-neel-hot-off-the-griddle-portraits-exhibition>>). Acessado em: 07 mar 2023.

SMEE, Sebastian. *Alice Neel was the greatest American portraitist of the 20th century. Her work continues to astonish*. In: The Washington Post, 25 mar 2021. Disponível em: (<<https://www.estadao.com.br/alias/exposicao-mostra-por-que-alice-neel-foi-a-maior-retratista-americana-do-seculo-20/>>). Acessado em: 07 mar 2023.

SMITH, Roberta. *'Alice Neel: People Come First'*. In: The New York Times, 27 jul 2021. Disponível em: (<<https://www.nytimes.com/2021/07/27/arts/neel-metropolitan-museum.html>>). Acessado em: 07 mar 2023.

SOLOMON, Tessa. *Radical Realist Alice Neel Helped Redefine Portraiture in Postwar New York*. In: *Art in America*, 26 abr 2021. Disponível em: (<<https://www.artnews.com/feature/alice-neel-who-was-she-why-was-she-important-1234590346/>>). Acessado em: 07 mar 2023.

VILLA, Angelica. *Among Works Most in Demand at Auction, Women Artists Were Well-Represented but Still Lag in Market Share: Analysis*. In: *ARTNews*, 8 set 2021. Disponível em: (<<https://www.artnews.com/art-news/market/women-artists-fueling-spring-2021-auctions-1234602789/>>). Acessado em: 07 mar 2023.

