



Artista–Docente:
transcrição de relações
corpo–cotidiano
no Ensino de
Artes Visuais

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES // LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

Artista–Docente: transcrição de relações corpo–cotidiano no Ensino de Artes Visuais

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Comissão de Graduação do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito obrigatório à obtenção do título de Licenciada em Artes Visuais.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Elaine Athayde Alves Tedesco

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito necessário
à obtenção do título de Licenciada em
Artes Visuais.

DENISE SOUZA CORSINO

Orientadora: Prof^a Dr^a Elaine Athayde Alves Tedesco

1^a Examinadora Prof^a Dr^a Helena Araujo Rodrigues Kanaan

2^a Examinador Prof. Dr. Cristian Poletti Mossi

*Ao meu pai,
Voltaire Corsino*

in memoriam

Agradeço primeiramente aos meus familiares, em especial, ao meu pai, Voltaire Corsino, e à minha mãe, Sandra Souza, pelo apoio e investimento na minha educação e à minha irmã gêmea, Aline Corsino, pelo constante auxílio e incentivo;

À minha orientadora, a artista Prof^ª Dr^ª Elaine Tedesco, por confiar no meu trabalho e pelas relevantes e essenciais contribuições na construção deste TCC;

À banca examinadora, Prof. Dr. Cristian Mossi e Prof^ª Dr^ª Helena Kanaan, por se disponibilizarem e dedicarem a devida atenção a este TCC.

Agradeço especialmente à minha orientadora de pesquisa, a artista Prof^ª Dr^ª Teresinha Barachini, pelo trabalho desenvolvido com extrema dedicação e seriedade e pelas contribuições durante este percurso acadêmico.

Por fim, meus sinceros agradecimentos à UFRGS, pelo ensino de qualidade; a todos os meus excelentes professores nestes cinco anos de faculdade e; a todos aqueles que, de alguma forma, colaboraram para que minhas proposições artísticas acontecessem.

I want to integrate life and art so that as our art expands our life deepens and as our life deepens our art expands. — Anna Halprin

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso articula o processo de criação da autora artista ao processo pedagógico no ensino de Artes Visuais. Abordo, inicialmente, o meu processo de criação e, a seguir, reúno referenciais artísticos cujas contribuições têm foco nas experiências que trabalham o corpo, o espaço e o cotidiano como VALIE EXPORT, Anna Halprin, Jorge Soledar e Francis Alÿs. Estas referências apoiam as reflexões a respeito da minha própria produção artística, bem como embasam todo o processo desenvolvido no estágio docente da graduação em Licenciatura. Em um segundo momento, a partir do meu processo artístico, o qual trabalha a atitude de performance e a criação de objetos mediadores, escolho um recorte focado nas práticas de percepção do corpo e nas práticas de percepção dos mecanismos limitantes visíveis e invisíveis no espaço cotidiano urbano para desdobrá-los em práticas de ensino. Por fim, direciono este trabalho para a transcrição do fazer poético em proposições no campo da educação tendo em vista a performatividade do artista-docente. Esta reflexão se acerca às questões das relações disciplinares, que tem por objeto o sujeito, presentes tanto na minha produção, que ocupa-se do espaço urbano, quanto nos espaços institucionais de ensino.

Palavras chave

corpo – docência – performatividade – objetos mediadores – disciplina

- Fig. 01.** DeniCorsino. *Cadeira (c)ativa, Ação Espiação*, 2016. Fotografia: DeniCorsino __14
- Fig. 02** DeniCorsino. *Cadeira (c)ativa, Ação Espiação*, 2016. Fotografia: Bruna Gazzi __15
- Fig. 03** DeniCorsino. *LUGARES DE ESTAR: Faixa-corpo*, 2017. Performance realizada em 25/março/2017 na Av. Edvaldo Pereira Paiva, Porto Alegre, Brasil. Evento *Obras de Arte na Via / EPTC-PMPA /Semana de Porto Alegre*. Fotografia: Cristiane Rocha/ PMPA __20
- Fig. 04** DeniCorsino. *LUGARES DE ESTAR: Faixa-corpo*, 2017. Performance realizada em 25/março/2017 na Av. Edvaldo Pereira Paiva, Porto Alegre, Brasil. Evento *Obras de Arte na Via / EPTC-PMPA /Semana de Porto Alegre*. Fotografia: Cristiane Rocha/ PMPA __22
- Fig. 05** DeniCorsino. *LUGARES DE ESTAR: Faixa-corpo*, 2017. Performance realizada em 19/março/2017 na Av. Carlos Gomes (3º Perimetral), Porto Alegre, Brasil. Fotografia: Aline Corsino __24
- Fig. 06** DeniCorsino. *LUGARES DE ESTAR: Encaixamentos*, 2017. Fotoperformance realizada em 08/julho/2017 na Av. Carlos Gomes (3º Perimetral), Porto Alegre, Brasil Fotografia: Flávia de Quadros __29
- Fig. 07** DeniCorsino. *LUGARES DE ESTAR: Encaixamentos*, 2017. Fotoperformance realizada em 19/março/2017 na Av. Carlos Gomes (3º Perimetral), Porto Alegre, Brasil Fotografia: Aline Corsino __30
- Fig. 08** VALIE EXPORT. *Body Configurations*, fotoperformance, 1972-78 __32
- Fig. 09** Jorge Soledar. *Projeto Arquitetônico Particular*, fotografia, 2005 __34
- Fig. 10** Francis Alys. *Zapatos magnéticos*, performance, Havana, 1994 __36
- Fig. 11** Marion Velasco, Sethe Rossano e Carlos Llavata. Som: Miguel Molina Alarcón. *INSTANT BAND, pero esto no es Musica*, videoperformance, Valência, 2017 __37
- Fig. 12** Observações sobre a saída de campo *Geografia Urbana*. Novembro, 2017 __43
- Fig. 13** Tarefas. Registro pós atividade – Turma 81. Fotografia: DeniCorsino __44
- Fig. 14** Tarefas. Registro pós atividade – Turma 103. Fotografia: Caroline Cíceri __44
- Fig. 15** Tarefas – Turma 103 – “pensar”: Interpretação anônima sobre as tarefas __45

- Fig. 16** Tarefas – Turma 81 – “amassei”: Interpretação anônima sobre as tarefas __45
- Fig. 17** Experiência *Corpo-guia corpo-guiado*. Turma 103. Fotografia: DeniCorsino __46
- Fig. 18** Experiência *Corpo-guia corpo-guiado*. Turma 81. Fotografia: DeniCorsino __46
- Fig. 19** Listagem de materialidades. Turma 103 __48
- Fig. 20** Listagem de materialidades. Turma 81 __48
- Fig. 21** Medição de Limites. Turma 103. Registros: Tamy Julie __49
- Fig. 22** Listagem de *Limites visíveis e invisíveis*. Turma 81 __50
- Fig. 23** Inventário de gestos. Turma 81 __50
- Fig. 24** *Brainstorm* coletivo. Turma 103 __50
- Fig. 25** *Brainstorm* coletivo. Turma 81 __50
- Fig. 26** Imagens captadas pelo grupo durante as experimentações. Turma 103 __53
- Fig. 27** *Printscreen* do vídeo sobre relações sociais em sua versão colorido e editado em preto e branco. Turma 103 __54
- Fig. 28** Imagens captadas pelo grupo durante a ação e produção do vídeo. Turma 103 __55
- Fig. 29** *Printscreen* do perfil temporário *Le_ventilador* no aplicativo Instagram. Turma 103 __55
- Fig. 30** Experimentações do processo criativo da aluna Tamy. Turma 103. Fotografia: Tamy Julie __56
- Fig. 31** DeniCorsino. *Transcriando escolhas*, fotoperformance, 2017 __59
- Fig. 32** DeniCorsino. *S/ título*, áudio para instalação sonora, 2017 __60
- Fi. 33** Registro, via celular, da aula após a ação *O que estamos fazendo aqui?*, dezembro 2017 __73
- Fig. 34** DeniCorsino. Registro do material usado na ação *O que estamos fazendo aqui?*, 2017 Vidro com *Respostas prontas* __74
- Fig. 35** DeniCorsino, *O que estamos fazendo aqui?*, ação, 2017. Registro do material usado na ação __75

// INTRODUÇÃO __12

// CAPÍTULO 1 __14

- 1.1. Produção poética como continuidade: *Cadeira (c)ativa* __14
- 1.2. A atitude performática como parte intrínseca do processo criativo __18
- 1.3. LUGARES DE ESTAR: Faixa-corpo __20
 - 1.3.2. Faixa-corpo: gestos de um corpo dócil __23
 - 1.3.3. Faixa-corpo: eu, o objeto, o espaço e os outros __26
- 1.4. LUGARES DE ESTAR: Encaixamentos __28

// CAPÍTULO 2 __31

- 2.1. Referenciais artísticos a partir de afinidades eletivas __31
- 2.2. VALIE EXPORT: O corpo é objeto central em sua obra __31
- 2.3. Jorge Soledar: Conexões corpo e arquitetura __34
- 2.4. Francis Alÿs: Objetos de interação criados para a ação poética __36
- 2.5. Marion Velasco: Presença, cotidiano e espaço urbano __37

// CAPÍTULO 3 __38

- 3.1. Do fazer poético às práticas docentes __38
- 3.2. Estágio: Retroalimentação de práticas artísticas-docentes __38
- 3.3. São tantas perguntas durante as aulas __41
- 3.4. As experimentações do Projeto de Ensino gerando *insights* __42
 - 3.4.1. Sondagem __42
 - 3.4.2. Saída de campo interdisciplinar __43
 - 3.4.3. As tarefas __44
 - 3.4.4. Atividade *Corpo-guia* e *Corpo-guiado* __45
 - 3.4.5. As listagens do cotidiano __47
 - 3.4.6. *Brainstorm* __50
 - 3.4.7. Sobre a segunda etapa de criação __52

// CAPÍTULO 4 __58

- 4. Processo de transcrição – um ato performativo do contínuo FAZER __58
 - 4.1. Processo criativo e experiências poéticas no ensino __61

// CAPÍTULO 5 __Considerações finais __68

- 5.1. Corpos dóceis também criam: *o que estamos fazendo aqui?* __68

// REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS __76

Introdução

O desenvolvimento deste Trabalho de Conclusão de Curso tem início com a elaboração de proposições artísticas que, em seguida, são analisadas e projetadas para situações de ensino-aprendizagem. Proponho, de início, um caminho focado nos objetos mediadores que crio e que são gerados no meu contato com os espaços que pratico, abrindo-se para as questões do cotidiano. Sendo este processo o trabalho em si como algo em contínua transformação repenso então um percurso voltado para o processo de reinvenção das práticas do artista-docente, o que vai além da tradução de uma prática à outra.

Parte-se, deste modo, da intenção como artista visual e do seu fazer poético e constrói-se um Projeto de Ensino¹ cujas experimentações artísticas aplicadas junto aos alunos possam levantar questionamentos norteadores para o *fazer* docente. Ao transcriar² o meu processo criativo utilizo como disparadores as noções de ação artística no espaço urbano, performance e performatividade³, levando em consideração o ponto de vista do artista – ora aluno – ora docente.

Este trabalho, ao mesmo tempo que recorre à transcrição de práticas, volta-se para as figuras centrais envolvidas: o artista–docente e alunos–experimentadores de práticas artísticas. Tendo em vista o contexto escolar historicamente construído como um espaço disciplinador questiono, por conseguinte, as relações estabelecidas entre o sujeito que vivencia este espaço, o outro e o mundo a sua volta além dos muros institucionais. Neste caso, falamos de um sujeito político inserido dentro de um sistema e submetido a poder disciplinar “que tem por correlato uma individualidade celular e orgânica” (FOUCAULT, 2004, p. 132). A disciplina que nos molda e limita também força-nos a descobrir perspectivas outras tornando cada corpo parte essencial da engrenagem seja em âmbito micro ou macro. Se faz necessário, assim, pensar um recorte temporal trazendo para o tempo presente–cotidiano a construção de poéticas e colocando o corpo como viés desta discussão.

¹ Projeto de Ensino: Segundo Fernando Hernández / (2000) os *projetos* significam um enfoque do ensino que tenta ressituar a concepção e as práticas educativas na escola, e não simplesmente readaptar uma proposta do passado, atualizando-a.

² *Transcrição*. Termo emprestado de Sandra Mara Corazza (2015) o qual é utilizado pela mesma para pensar a “didática da tradução.”

³ Para aproximar-me do conceito de performatividade busco eco no artigo *A fotografia como documento primário e performance nas Artes Visuais* de Regina Melim (2008). Esta apropria-se do conceito de performatividade do filósofo John L. Austin, argumentando que o ato performativo está no fazer e não em descrever a ação.

O interesse por observar e interagir com o espaço urbano nasce junto com a paixão por percorrer cidades e pelo meu encantamento a respeito destas, além de ter sido fortalecido pela minha passagem no curso de Arquitetura e Urbanismo há alguns anos. Razões que contribuem para que eu me compreenda como sujeito urbano, cultive certo afeto por estes espaços onde meu corpo é central nas relações desta estrutura percebendo sensivelmente as regras que se tramam e sendo capaz de absorver as experiências vivenciadas na urbe, construindo continuamente a mim mesma. No meu percurso acadêmico em Artes Visuais desenvolvi trabalhos práticos e teóricos que tangenciam a temática das relações sujeito-espaço. Entre os anos de 2015 e 2017 fiz parte de um grupo de pesquisa nesta universidade, como bolsista de iniciação científica, investigando as relações do meu corpo com o espaço urbano e os objetos tridimensionais que coabitam. Atuar como artista e pesquisadora nestes dois últimos anos de academia me auxiliou a pensar minha própria produção e a refletir sobre a mesma “a partir de uma perspectiva científica onde a produção poética acontece e divide espaço com todos os protocolos, metodologias, exigências e normas que esta requer.”⁴ A pesquisa torna-se indispensável para produzir e promover conhecimento em arte expandindo-o para fora da instituição e para criar conexões entre arte e ensino. Consequentemente, estas conexões me incentivaram para que, neste momento, eu escolhesse pelo fazer poético como arrancada para pensar uma prática docente que não se desfaz da essência do artista investigador, mas acontece paralelamente no constante fluxo de trocas para dentro e de dentro do meio acadêmico.

É neste contexto que interajo a partir de atos performativos e levanto reflexões sobre as operações realizadas. Em segundo momento, o processo criativo é reelaborado utilizando-se de procedimentos provenientes das ações *Cadeira(c)ativa* e *Lugares de Estar*. Num sentido de transcrição passam a integrar as práticas didáticas do Projeto de Ensino *Experimentações no Ensino de Artes Visuais a partir das relações corpo - espaço do cotidiano* que desenvolvo utilizando não mais o espaço urbano mas restringindo-se ao espaço escolar. Esta escolha referente ao espaço se dá por ser coerente às questões que discutidas, bem como por questões de segurança e por impedimentos impostos pelas regras da própria escola na qual realizo o estágio docente. Já em última experimentação, desenvolvo proposições poéticas a partir dos dilemas e dos trabalhos gerados no estágio constituindo, assim, um fazer performativo que reflete o processo de criação que transcria a si mesmo.

⁴ Trecho do meu Relatório de Pesquisa *Objeto Tridimensional: transversalidades e compartilhamentos*. FAPERGS/UFRGS, 2016-2017.

CAPÍTULO 1 Este capítulo é dedicado a apresentar a proposição poética que influenciou minhas decisões para dar rumo a este Trabalho de Conclusão de Curso. Realizo uma breve narrativa do meu processo de criação; discorro acerca das relações geradas em ações performáticas e apresento os trabalhos poéticos produzidos dando ênfase aos seus elementos principais.



Fig. 01 DeniCorsino. *Cadeira (c)ativa*, Ação *Espiação*, 2016. Fotografia: DeniCorsino

1.1. Produção poética como continuidade: *Cadeira (c)ativa*

Sendo um dos meus últimos trabalhos realizados no ano de 2016, antes de iniciar as reflexões para este Trabalho de Conclusão de Curso, *Cadeira (c)ativa* passou a ser a proposição poética que escolhi como motivação para o desenvolvimento do trabalho atual denominado *Lugares de Estar*.

O dispositivo *Cadeira (c)ativa*, criado para a intervenção urbana coletiva *Espiação* em setembro de 2016, funcionou como uma espécie de mediador da minha experiência diante do muro da Mauá⁵ e seu outro lado.

⁵ O Muro da Mauá está localizado em Porto Alegre e é o foco da pesquisa *Objeto e Multimídia: Transversalidades e Compartilhamentos: MURO* (2015-2017) desenvolvida pelo grupo OM-LAB/UFRGS, do qual faço parte, sob orientação da Profa. Dra. Tetê Barachini. A ação *Espiação*, por sua vez, foi apresentada no Salão de Iniciação Científica UFRGS/2016 e nas Jornadas de Jovens Pesquisadores AUGM, no Paraguai, em outubro de 2017.

Intitulei este momento como *O dia em que o muro ficou aos meus pés*. Descrevo, nesta ação, as percepções que perpassam meu corpo e ganham proporções subjetivas através do olhar que se divide entre a contemplação, a descoberta e o alçamento permitido por este objeto – a *Cadeira (c)ativa*:

⁶ [Hoje estou maior que ele. Hoje o vejo por cima, de cima, alcanço o outro lado sem impedimentos. Alcanço este lado e todos os lados. Está aos meus pés. Estamos juntos hoje, eu e o MURO olhando o que este guarda, ou esconde. O sol brilha sobre o lago Guaíba e, por sua vez, sua margem verde se lança no meu olhar e revela-se tão próxima no momento que a busco através de binóculos que exercem sua função de mediar este olhar. Uma ponte do outro lado se faz presente e atesta que existe mais do que um lago do lado de lá. Sem o muro sou uma continuidade do que vejo; esqueço que ele existe; não há interferências visuais ou barreiras físicas e, desta forma, os pensamentos e olhares circulam livres. Com a sensação de pertencimento tenho a impressão que a urbe se expande sem que eu saia do lugar e para isso não é preciso o deslocamento mas sim o alçamento.

Contemplar nos remete à ideia de um novo olhar abrangente sobre o outro lado que imaginamos já conhecer ou já vimos em algum momento. Bruno Munari (1978, p. 10) argumenta que “não devemos confiar demasiado naquilo que o nosso olho vê pois “cada um vê o que conhece.” Desta forma, afirma Munari, ao “conhecer as imagens que nos circundam também alargamos as possibilidades de contato com a realidade percebendo e vendo mais.” Há um paradoxo entre o ver e o olhar estudado por Didi-Huberman em que ele afirma

que “o ato de ver se manifesta ao abrir-se em dois: o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha.” E que, segundo o autor, o que vemos está separado dentro de nós daquilo que nos olha. A partir daí, o ato de contemplar é permitido pelo ato de ver estando diretamente ligado à percepção sensível dentro de mim e de cada participante. Esta visão que se choca com o volume do MURO, dos objetos e corpos humanos ao redor nos devolve um olhar como se fosse um espelho, uma superfície refletora – o olhar para dentro e de dentro implicando-nos neste processo de contemplação. Para Didi-Huberman “fechamos os olhos para ver” de forma que o ver reflete-se numa experiência do tocar. Ver então “é sentir algo que inelutavelmente nos escapa” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29-34).

A ocasião propõe-nos, ainda, outra possibilidade: a descoberta. Aquele olhar espiado, obrigado que não nos convidou; a busca de uma paisagem escondida; o encontro com o outro lado mesmo que facilitado pelo dispositivo *espiatório* que pode ser uma cadeira sobre pés que ultrapassam os dois metros de altura; um binóculos; um óculos; um espelho suspenso; um espelho tripartido adaptado ao suporte de selfie; uma câmera que produz foto-

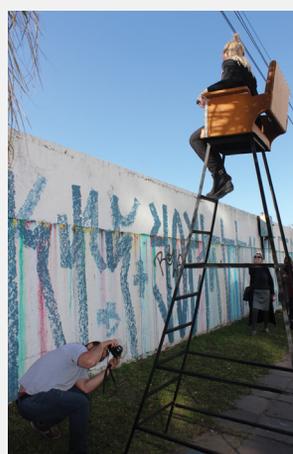


Fig. 02 DeniCorsino. *Cadeira (c)ativa*, Ação *Espiação*, 2016. Fotografia: Bruna Gazzi

g r a f i a s instantâneas; ou mesmo uma câmera que registra em tempo real e que alcança o outro lado usando tripé em cano com altura fora do comum. Quem faz a seleção hoje é o

⁶ Texto publicado no meu relatório de pesquisa FAPERGS/UFRGS, 2016-2017 e transposto aqui, atualizado com algumas correções.

muro, é o rio, é o outro lado. Por um momento sinto-me paparazzo buscando enquadrar vistas que me foram excluídas, trazendo em público as atividades do cotidiano registradas. Não possuímos autorização para olhar o lado de lá. Se o espaço público é de todos os cidadãos, quem estaria em seu dever de conceder-me tal autorização? Tem vista mais linda que aquela descoberta? Uma vista contemplada. Tamanho é o conforto e a estabilidade da cadeira *espiatória* que esquecemos que estamos a quase três metros do chão. Bruno Munari (1978, p. 54) afirma que “o maior desejo do homem é o de apertar um botão e obter o que deseja, deitado num confortável sofá.” Substituindo o sofá de Munari pela minha cadeira, a vejo como um suporte facilitador que permitiu-nos alcançar um objetivo de forma tão cômoda como se apertássemos esse botão imaginário para acessar prontamente a vista almejada. Permanece a vontade de estar ali por tempo indeterminado. Faria desta uma cadeira cativa – uma cadeira que te dá acesso à vista apropriada favorecendo-te com a oportunidade de contemplá-la todos os dias, a qualquer momento. Uma vista permanente, mas que foi nossa e de cada um que a experimentou por um breve espaço de tempo resumido em aproximadamente duas horas durante a intervenção urbana *Espiação* no dia 29 de setembro de 2016. *Cativa*, em segundo lugar, pois envolve, maravilha, encanta, prende. Minha imaginação voa, vou além do muro, do passeio, do lago, do céu, além dos três metros de altura. Uma cadeira proposta como um dispositivo, seja ele *espiatório* ou contemplativo que, independente do objetivo de cada um, a espiação acaba inevitavelmente levando à contemplação. Ela – a cadeira, acomoda o corpo, os quadris, apoia os braços, mas também auxilia o sujeito munido de objetivos ou desprentensioso quanto a que olhar buscar. É este corpo que percebe, que experiencia a subida e a descida da cadeira ou a sua estadia e, que com seu movimento, alça-se para além do muro. Um espaço individual, o trono que monopoliza a vista descoberta e guarda a experiência do sujeito autoridade por alguns minutos. O que a diferencia é seu contexto e seu formato. Poderíamos ter tantos outros tipos de cadeira, no entanto o dispositivo que criei é confortável, é um ponto de acesso que ativa experiências sensoriais por si só provocando curiosidade até mesmo em quem não esteve presente na ação.

Aqui de cima posso ver o muro, o lado de lá mas também o lado de cá! A cidade, os carros, os colegas que ali no chão e que espiam através de seus dispositivos ou permanecem sonhando a vista que aprecio desde aqui de cima. Para alguns a falta de coragem torna-se muro, uma barreira a ser rompida e enfrentada. Vontade não é suficiente para espionar daqui de cima. Alguns não tiveram, assim, esta paisagem acessada, nem mesmo uma experiência confortável e suspensa a três metros vivenciada. Penso eu como seria o mundo se visto do

alto onde todos os muros fossem transpassados e superados. Teríamos uma plateia onde cada um experimentaria sua vista singular lá de cima da cadeira desejando-a de forma assídua ou cativa.]

A experiência de visitar um determinado local na cidade sobre o qual eu iniciava a refletir naquele projeto, proporcionou um olhar atento ao desconhecido e foi determinante para o início do processo criativo.⁷ Desta forma, *Cadeira (c)ativa* cria estreita relação com a proposta que passo a desenvolver neste TCC. Em *Lugares de Estar* mantém-se a urbe como espaço de experimentação com certas delimitações, desloca-se o olhar dos objetos presentes neste espaço para os objetos tridimensionais que passo a criar e se reforça a relação com o corpo. Portanto, experimento a interação do corpo com a cidade através de objetos mediadores, o que permite uma presença efêmera, temporária de ocupação nas grandes perimetrais e avenidas, as quais, a meu ver, representam a cidade do agora e do futuro.

⁷ Realizei uma visita a pé, um ano antes, junto aos colegas do grupo de pesquisa e proposta pela artista e orientadora do grupo, Tetê Barachini. Visitamos o objeto de estudo Muro da Mauá sem um ponto específico de chegada ou coordenada de destino. Neste contato nasceram as primeiras percepções do local, ou seja, do muro e de seu entorno como contexto urbano. Estas primeiras impressões me fizeram vislumbrar naquele momento a possibilidade de quebrar ou ultrapassar tal barreira urbana percebida por mim e que me incomodava pelas limitações que impunha.

Após esta caminhada, sentamos em um bar para realizar *brainstorm*. Entre as diversas ideias me disparou a vontade de contemplar o outro lado superando a barreira que me pareceu ser aquele elemento urbano – o muro. Cogitei, então, a construção de uma cadeira que me permitisse tal ação. A ideia ficou em *standby* por pouco mais de um ano e neste período tampouco debrucei-me sobre a mesma. Um ano e meio depois surge a proposta de realização de ação coletiva destinada a espiar o outro lado do muro e retomei a intenção de tornar o objeto-cadeira, realidade. Ao projetar esta cadeira revisitei o local a fim de escolher o ponto de instalação da mesma, logo, pessoalmente, fiz a medição do muro, fui em busca da aquisição de ferro para a montagem da estrutura que seria realizada pelo meu colega e artista Lucas Strey e, de uma cadeira estofada pronta para encaixar na estrutura. A *cadeira (c)ativa* nasce como um objeto adaptado segundo a necessidade que eu lançava. Sua altura foi projetada conforme a medida do elemento urbano a ser ultrapassado, atendendo a minha altura sentada na cadeira, bem como suportando ao menos o meu peso. Ela também permitiria que outras pessoas a experienciassem. Ao repensá-la para a ação coletiva a intenção era de contemplar o uso de um objeto que me permitisse fazer algo que, sem ele e apenas com o meu próprio corpo, não fosse possível.

1.2. A atitude performática como parte intrínseca do processo criativo

Ao escolher trabalhar as relações do corpo em ações poéticas, apoio-me nas noções de performance para o desenvolvimento deste trabalho. Reúno, assim, informações sobre esta linguagem que se aproxima bastante do caráter das minhas ações, contextualizando-a segundo uma perspectiva histórica e, principalmente, buscando definições atuais de forma breve, uma vez que não é o ponto central deste trabalho discorrer sobre a mesma. A artista performer iugoslava Marina Abramovic (1946) define performance de forma objetiva e que ela mesma apresenta de maneira bastante simplificada:

Performance é uma construção física e mental que o artista executa num tempo específico, no espaço, na frente de uma audiência, e então acontece um diálogo de energia. A platéia e o artista constroem a obra juntos. E a diferença entre a performance e o teatro é enorme. No teatro, a faca não é uma faca, e o sangue é apenas ketchup. Na performance o sangue é o material, e a lâmina de barbear ou a faca, é a ferramenta. É que tudo acontece ao vivo. E não se pode ensaiar a performance, pois não se consegue fazer este tipo de coisa duas vezes, nunca. (ABRAMOVIC, 2010)

Relacionando esta definição com a proposição apresentada, os objetos que crio são as ferramentas. Sendo, o corpo, o principal material da performance ou da fotoperformance⁸ fala-se, então, de presença. No meu trabalho refiro-me ao corpo do artista e não conto,

⁸ Fotoperformance refere-se a uma “sequência de ações para imagens estáticas, podendo ser apenas uma, uma sequência, um conjunto, capturados pelos mais diversos equipamentos.” Termo definido por Elaine Athayde Alves Tedesco em *Anotações sobre o estúdio 88: Pesquisa de Videoperformance* – Anpap, 2015. Já Regina Melim (2008), em *A fotografia como documento primário e performance nas Artes Visuais* menciona que artistas da década de 60, interessados em preservar seus trabalhos, começaram a encenar para a câmera (tanto fotográfica quanto de vídeo) igualmente como faziam na presença do público.

necessariamente, com a presença de um público-audiência. A partir da década de 50 as performances ganham relevância. Carlson (2009, p. 117) coloca que, neste período, o “corpo do artista torna-se o sujeito e objeto da obra.” A década de 60 será marcada por artistas que se interessam, conforme descreve Elcio Rossini (ROSSINI, 2014, p. 209 - 210) pelas ações comuns e cotidianas visando uma aproximação entre arte e vida e questionando o papel do artista. Nasce, naquela década, a noção de tarefa (*task oriented*) por Anna Halprin (1920) que, em suas performances, utiliza-se de atividades cotidianas tais como andar, comer, trocar de roupas, carregar objetos e banhar-se. O foco recai sobre a relação entre as tarefas e seus movimentos trabalhando a dimensão temporal e espacial; a consciência do próprio corpo e; evidenciando a banalidade na realização de cada tarefa. Com as tarefas, Anna Halprin se distancia, assim, segundo Rossini, das narrativas e padrões estabelecidos tradicionalmente pelo teatro e pela dança moderna, podendo ser entendidas como ‘limite’ pois determinam as ações a serem realizadas bem como ‘abertura’ porque não diz como as ações serão realizadas e, abarcando, desta forma, tanto ‘a imaginação criativa do performer’ quanto as ‘qualidades particulares de cada corpo’. Rossini (*Op. Cit. p. 210-226*) coloca que a partir das tarefas:

[...] Halprin quis olhar para os corpos sem a máscara dos modelos e foi em busca dos sujeitos e suas singularidades, seus corpos e o modo próprio de se moverem. [...] A execução de uma tarefa criava uma atitude que trazia qualidade ao movimento e, ao mesmo tempo, retirava do movimento o que ela chamava de “um certo tipo de introspecção. [...] Partindo da superfície, as *Tarefas*, de Anna Halprin, conduzem o performer para um tipo de concentração e objetividade. [...] A determinação exata de uma ou mais ações não impede que o *performer* crie variações relativas às qualidades do movimento como ritmo, tonicidade, velocidade e duração. [...] As tarefas não moldam os corpos, são os corpos que as moldam, elas adaptam-se às condições físicas do sujeito que as realiza. [...] A tarefa é um procedimento e, concomitantemente, um conceito que pode ser encontrado em performances e nos *happenings*;⁹ [...] o interesse pelo ‘como’ os corpos executam um mesmo movimento e o uso dessa particularidade na criação de suas coreografias é a transformação radical proposta por Halprin.

Logo, valoriza-se a presença e o movimento do corpo em relação ao espaço e aos objetos nele presentes. Tendo em vista a importância das experimentações de Anna Halprin, passo, então, a considerar a noção de tarefas como um ponto primordial a ser trabalhado no meu processo criativo poético e didático. Não apenas como conteúdo, mas também como contribuição para a reflexão acerca das relações deste tema com a noção de disciplina e de individualização do sujeito dentro de uma instituição de ensino envolvendo as figuras de docente e discente.

E que corpo é este, que faz-se presente, pensado nas ações poéticas de *Lugares de Estar* e é o

⁹ Segundo Roselee Goldberg (2015 p. 117-121). Allan Kaprow pretendia que *happening* indicasse “algo de espontâneo, algo que por acaso acontece”. A ideia de *happening*, assim, se aproxima e mantém sutil diferença com o teatro e a performance.

sujeito que performa o estágio curricular? Quando menciono corpo deve-se subentender sujeito. Uma espécie de fusão entre o corpo definido pela fenomenologia da percepção e o sujeito pós moderno descrito por Stuart Hall. No primeiro, o corpo é o próprio sujeito perceptivo que, segundo Merleau-Ponty (2006, p. 279-200) se inter-relaciona, constrói e multiplica referências em que “ele mesmo é o lugar das coisas mentais”. Um ser que, “antes da consciência, se comunica através da experiência com o mundo e com os outros corpos”. Já na visão de Hall o sujeito conceitualizado é possuidor de uma identidade que não é fixa, essencial ou permanente, mas móvel e transformada continuamente. O sujeito, assim, está exposto a múltiplos sistemas de significação e representação cultural e é “confrontado por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis e passíveis de identificar-nos. (HALL, 2011, p. 13)”

1.3. LUGARES DE ESTAR: Faixa-corpo

Fig. 03 DeniCorsino.
*LUGARES DE ESTAR:
Faixa-corpo*, 2017.
Performance realizada
em 25/março/2017 na Av.
Edvaldo Pereira Paiva, Porto
Alegre, Brasil. Evento *Obras
de Arte na Via* / EPTC-PMPA
/Semana de Porto Alegre.
Fotografia: Cristiane Rocha/
PMPA



Realizei, no decorrer do primeiro semestre de 2017, a ação *Faixa-corpo* relacionando as questões do espaço urbano e atitude de performance no intuito de levantar um olhar crítico para a cidade contemporânea feita para carros e para grandes prédios e, que não abre espaço para a permanência do sujeito. Ao deslocar-me, com a minha própria faixa de segurança dei-me a possibilidade de escolher o meu trajeto, de permanecer, habitar, estar presente e ocupar o espaço urbano.

Aproximava-se das 11 horas de uma manhã de sábado – apontava o relógio no visor do meu celular. Tarde para alguns, cedo para outros. A avenida estava protegida, fechada, direcionada. Recebi a permissão e proteção do órgão regulador¹⁰ que me abriu espaço para ali deslocar-me. Não poderia ser diferente uma vez que a disciplina é a máxima para manter a ordem. Local específico, pré determinado, dado pela coordenada que indica “em frente à pista de skate.” –Atenção senhores, online está anunciado que acontecerá a ação *Faixa-corpo*. O cenário me contemplou com arranha-céus ao meu redor dividindo espaço com a paisagem do parque e a vista para o lago Guaíba. O sujeito urbano, neste momento, ocupava e se deslocava sobre os quilômetros negros do asfalto a ele destinado por determinado período do dia. Acompanhada da minha faixa de segurança individual que a levava enrolada embaixo do braço. Protagonizei esta ação que, momentaneamente, se dispersou em meio aos transeuntes. O fator temporal aqui “é o relativo à dinâmica estrutural das experiências tomadas como uma totalidade sistemática” (GLUSBERG, 2011, p. 69). Conviver: um repartir de experiência, de espaço, de materialidade. Cada passo, assim se fez lento, suspenso no ar. Passos sem cálculo, independentes de ritmo, apenas se realizam herdando a memória mecânica

¹⁰ Órgão público: EPTC/PMPA. Evento público *Obras de arte na via* – Semana de Porto Alegre, Brasil, 2017.

já absorvida pelo meu corpo, numa resistência à velocidade imposta pelo cotidiano. Cada passo levava consigo o peso da faixa que se diluía num equilíbrio corpo-objeto visualmente percebido na sua relação de verticalidade do corpo e horizontalidade da faixa. Como um desenho que se desloca por linhas com peso, textura, volume, cor e forma diferentes. A relação de dependência se fez presente como operação de interesse para que meu corpo ganhasse o espaço pretendido— aquele que vislumbra ser seu sem estar incomodado. Numa “codificação instrumental do corpo”, conforme uma visão foucaultiana, os gestos se decompunham em duas séries paralelas: a dos elementos do corpo postos em jogo (mão esquerda, cotovelo, joelho, pés, cabeça) e o objeto manipulado – a faixa. Um número finito de gestos simples como caminhar, apoiar, dobrar, estirar, desenrolar, deitar, sentar, ocupavam, então, um lugar determinado.



Fig. 04 DeniCorsino. *LUGARES DE ESTAR: Faixa-corpo*, 2017. Performance realizada em 25/março/2017 na Av. Edvaldo Pereira Paiva, Porto Alegre, Brasil. Evento *Obras de Arte na Via* / EPTC-PMPA /Semana de Porto Alegre. Fotografia: Cristiane Rocha/ PMPA

1.3.2. Faixa-corpo: gestos de um corpo dócil

Não há outra faixa de segurança móvel senão a minha que atende à flexibilidade das escolhas que faço. Uma vez instalada, torna-se *spot* passível de construções tão maleáveis quanto sua estrutura. Nesta ação, qualquer gesto partido de mim encontra uma área de dois metros de largura por sete metros e meio de comprimento para habitar. Negro é o asfalto e negra é a faixa feita de carpete com fina espessura e macia o suficiente para deixar-se enrolar com facilidade quando eu assim decidir e, ao mesmo tempo, estável a ponto de manter seu peso sobre o chão sem levantar voo. Cada um dos quatro pesos de proteção em ferro fora distribuído cuidadosamente, por um auxiliar, nos cantos do meu espaço individual. Eis o meu estado de permanência. O tempo, não aquele do relógio, outro tempo – o clima, trouxe certa luminosidade irradiando entre as nuvens volumosas, aquecendo e iluminando meu espaço como um palco. Nesta permanência venho resgatar algo perdido no cotidiano – a atenção ao gesto no qual cada mínima operação realizada me coloca em suspensão. Diretamente relacionada ao tempo, a permanência parece denotar estabilidade quando se dá o posicionar do corpo no espaço. O gesto cria um risco no ar, um desenho corporal impulsionado por um conjunto de percepções. Segundo François Dalsarte¹¹ (1811-1871) o gesto “é mais que um discurso (...) porque num simples movimento, nosso ser total vem à tona.” Mas ele é finito e seguido de pausa. Uma pausa continuada e imbuída de estar-presente. Apenas estar. No entre gestos não há tarefas a cumprir, não há distância a ser percorrida, não há tempo a ser desperdiçado. Movimento ou inércia que não é sequencial logicamente, não é serial, simplesmente acontece dando ao corpo possibilidade, ainda que limitada, de permanência e de criação já que dentro que toda tarefa há breve espaço para decisões. Um gesto carrega consigo uma parcela da cidade experimentada, como memória em movimento, vivaz, latente, buscando referência nas marcas do meu cotidiano e fazendo direta relação com o objeto faixa que, em sua estrutura, é mimética – uma cópia fiel às faixas de segurança das avenidas perimetrais de Porto Alegre.

Segundo Mariane Magno (2014, p. 118) a ação corporal é “consequência viva (mutante) da união de aspectos objetivos (conscientes) com conteúdos subjetivos (que emergem do inconsciente).” Desta maneira, sou suportada pela faixa e junto a esta opero em diversas direções construindo coordenadas outras, fazendo deste um lugar de tensões, extensões, suspensões. Vou

¹¹ François Dalsarte apud Garaudy, 1980, p. 81. In: “Discursos do corpo na arte”, capítulo de Gisela Reis Biancalana, 2014, p. 169.

jogando entre instantes resultantes da ação corporal; deslizando entre diferentes gestos ao longo de alguns minutos em cima da faixa; realizando deslocamentos curtos e lentos que não se limitam a atravessá-la, mas percebem cada uma de suas listras como um território que me possibilita criar áreas pessoais a partir de regras decididas por mim e que criam o meu sistema subjetivo de permanência. Num contínuo revezamento entre o deslocar e o permanecer, troco de posição vivenciando perceptivamente aquele tempo-espaço: sento-me, dobro-me, encosto-me, estendo-me de pé, capto. Mover, porém, até o limite da faixa; o limite dado pela borda. A borda que circunscreve poder e transborda internamente de poucas escolhas. Mantenho o contato faixa-corpo de maneira que o estar com ela, sobre ela, dentro dela divide-se em permanecer e distanciar. Este ato cumpre uma distância no olhar e uma distância ancorada num ponto de referência que pode ser qualquer um entre meu corpo, a faixa e a cidade. Um gesto dado como natural mas que, na realidade, foi incorporado por mim e adestrado pela cidade das perimetrais planejada para manter movimentos: não pare, volte, gire, atravesse, siga, obedeça, esteja protegido, veja os limites, imagine o invisível, não veja o outro lado, divida espaço com o outro, com o transporte. – Olhe, você está sendo guiado e limitado. Emaranhada nas linhas invisíveis da estrutura controladora das cidades torno-me o “corpo dócil” pensado por Foucault (2004, p. 117-118). Segundo este a noção de docilidade nasce da teoria do adestramento que torna o corpo manipulável, um corpo que pode ser submetido, utilizado, transformado e aperfeiçoado, um corpo que está preso no interior de poderes muito apertados que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações. Trato



Fig. 05 DeniCorsino. *LUGARES DE ESTAR: Faixa-corpo*, 2017. Performance realizada em 19/março/2017 na Av. Carlos Gomes (3º Perimetral), Porto Alegre, Brasil. Fotografia: Aline Corsino

exatamente deste gesto assimilado que o autor define como inerente ao corpo que aprende “uma retórica corporal” e incorpora certo automatismo dos hábitos expulsando o camponês, eu diria – urbanizando este sujeito.

Neste sentido, podemos buscar referência nas disciplinas praticadas a partir do século XVII, quando a obediência, de acordo com Foucault, formatou o corpo numa

[...]“anatomia política do detalhe”, calculando seus elementos, gestos e comportamentos. A disciplina, afirma ainda Foucault, fabrica corpos submissos e exercitados, “corpos dóceis”. Cria-se então uma maior utilidade econômica do corpo e dominação dos corpos, uma política que lhe dá “aptidão / capacidade e cria uma sujeição estrita.” Ou seja “elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada.” Esta política seria uma repetição, imitação ou até sobreposição de processos mínimos como aqueles encontrados nas escolas e no exército. “A mística do cotidiano aí se associa à disciplina do minúsculo [...] Há um “controle das mínimas parcelas da vida e do corpo” (FOUCAULT, 2004, p. 119-120).

Essa malha invisível celular e moduladora à qual sou submetida, que me diz por onde, quando e como devo me locomover deixa transparecer a disciplina que me é imposta e que, obedientemente, sem questionar, me adapto como parte de uma estrutura feita para funcionar para todos. A disciplina vem me docilizando dentro das instituições que tenho passado ao longo da vida e naquelas que hoje pertencem ou que, culturalmente, acreditei que eu tinha poder de livre escolha. Um mecanismo de controle que se apresenta dissimulado sem imediatamente percebermos, que me confrontou quando, em determinado momento, fui ameaçada de ser multada por atravessar fora da faixa de segurança e, assim, aceitar que eu estaria causando desordem e deveria, portanto, encaixar-me nas leis. Por um mínimo deslize ou resistência percebemos quem está na posição de poder e que lugar tem este sujeito que pensa estar numa posição de poder quando, na verdade, vem sendo disciplinado. *Faixa-corpo* salienta a aparente, simples e inofensiva sinalização de trânsito como um meio de disciplinar o sujeito na urbe e esclarecer-lhe as limitações que regem cada mínimo gesto. Segundo Foucault (1979, p. 45) “Onde há poder ele se exerce. Ninguém é, propriamente falando, seu titular; e, no entanto, ele sempre se exerce em determinada direção, com uns de um lado e outros do outro; não se sabe ao certo quem o detém; mas se sabe quem não o possui.” A vigilância, acrescenta, logo “traça fronteiras entre o normal e o anormal” disciplinando os corpos de “forma ritual”, de forma que “funcionem como se quer”.

1.3.3. Faixa-corpo: eu, o objeto, o espaço e os outros

Crio, então, um espaço meu e aberto a outras pessoas: ciclistas, famílias com carrinho de bebê, maratonistas, skatistas, esportistas enfim, transeuntes que por ali circulam. Este são os sujeitos da ação que, sem perceber, têm livre acesso e permeiam o meu espaço que, concomitantemente, é espaço seu de forma partilhada. Este espaço da faixa onde posso fluir está, por sua vez, delimitado internamente – com suas listras pintadas em tinta esmalte branca, com 42 cm de largura cada e espaçadas 50 cm. O fato dos passantes cruzarem por cima da faixa não impede que meus movimentos ou permanências aconteçam ao passo que a nossa presença, minha e da faixa, interfira de alguma forma no percurso deles.

Na ação *Faixa-corpo*, através do eu–performer na minha relação com o espaço e o objeto faixa, busco despertar percepções no outro sujeito que não assiste, mas tem participação na ação. Ao realizar uma crítica às imposições do cotidiano alço uma reflexão através da ato performativo que será lido (entendido ou não) pelo outro.¹² O mesmo “não precisa decifrar nada, sua relação com o evento é uma experiência direta e vital.” Bem como, de acordo com Marcos Hill (2015, p. 46) a atenção de todas as partes envolvidas na ação (artista, observadores, participantes, co-participantes) é mobilizada a fim de perceber a densidade de cada momento, funcionando como uma potente interrupção na aceleração vigente nos grandes centros urbanos e capaz de fazer com que cada envolvido se reconecte “com a densidade poética que carrega consigo”.

¹² A faixa de segurança é feita para mim e também para o outro. É proporcional à escala do meu corpo, é um objeto que eu posso carregar, que eu posso ocupar outros locais e tomar algumas decisões acerca dos meus limites ou regras. Uma experiência de autoridade do sujeito na cidade contemporânea auxiliando o corpo que tenta aderir mas não encontra respaldo; que tenta permanecer mas não encontra lugar; que deseja se expandir mas é limitado; que busca reconhecer seu espaço mas não se identifica. Este espaço é efemeramente meu em contato com a cidade, possibilitado pelo objeto mediador, que é a faixa de segurança, que localizo sobre o asfalto. Neste espaço restrito, dentro da cidade

No momento em que me aproprio de determinado espaço, o mesmo não deixa de ser público. Meu espaço particular e individual, aproxima-se de uma célula dentro de uma estrutura macro de acesso parcialmente limitado a todos e a mim – protagonista da ação. O sujeito urbano é impelido a determinadas áreas seguindo uma tática de construção de corpos localizados, individualizados, de forma que a repartição de indivíduos seja uma estratégia de manejar a população e manter a ordem. Enquanto contida aqui dentro da faixa individual, minha circulação se expande e me permite efemeramente estar, vivenciando as operações do corpo dubiamente úteis dentro do espaço individual que crio e controlo. A sujeição à disciplina cria relação de “docilidade-utilidade” (FOUCAULT, 2004, p. 118) a qual contraponho com certa ociosidade e inutilidade.

e dentro da faixa, ainda estou submetida a limites para estar, repousar, circular, movimentar-me ou mesmo partilhar a ação com outros sujeitos. O nome original do próprio objeto remete-me à concepção de cercamento: faixa de segurança. Parece incongruente que um espaço aberto ao acesso de sujeitos desconhecidos seja seguro considerando o cotidiano inseguro porto alegre. Porém a segurança nesta ação está, na verdade, assegurando a minha presença no local e, como sujeito da ação, tenho, mesmo que limitadas, escolhas a fazer que se traduzem no ato performativo mediado pelo objeto faixa.

1.4. LUGARES DE ESTAR: Encaixamentos

Em *Encaixamentos* utilizo-me de algumas operações não usadas em *Faixa-corpo* pois trabalho com ações realizadas para câmera, ou seja, fotoperformances. Em *Faixa-corpo*, enquanto ação, podemos falar de presença física com “consciência do instante único de quando estamos realizando uma performance ao vivo” (TEDESCO, 2015) em um espaço permeado por outros sujeitos. Já *Encaixamentos* se abre a uma outra perspectiva de presença do corpo aonde estou diante da câmera e esta intermedia a minha presença na ação.

Nesta proposição conto com o *objeto mediador* placa vermelha que conecta-me a elementos presentes na cidade. A prática corpóreo-espaço-temporal se dá em local previamente eleito, durante curto espaço de tempo, dispensa audiência e conta com o auxílio de um assistente que realiza o disparo; um que direciona o corpo e, um que faz a segurança. Conforme afirma Regina Melim (2008) a fotografia é um “documento primário da Performance” pois esta “só é acessível ao público a partir de sua documentação”, ou seja, “através da sua documentação que a Performance existe como Performance.” Além disso, a autora argumenta que o “performativo provém do verbo *to perform*, que como sabemos significa realizar, fazer, executar. O que por si só já permite o seu uso para indicar o caráter específico do modo de ser/fazer artístico”.

A placa vermelha foi construída com placa de plástico vinil (PS) de 5mm estruturada em madeira, pintada com tinta esmalte e desenhada especialmente para encaixar, de um lado o meu corpo e do outro, os postes múltiplos da Avenida Carlos Gomes, em Porto Alegre, que foram identificados durante as três visitas ao local. Desloquei-me duas vezes para ensaios performáticos que incluíam testar figurino, ângulos, sequências e possibilidades que pudessem surgir a partir da experimentação. Três figurinos foram provados até que se pudesse chegar à proposta final. Horários diferentes foram sondados no intuito de encontrar a melhor luz solar para a



Fig. 06 DeniCorsino. *LUGARES DE ESTAR:Encaixamentos*. Fotoperformance realizada em 08/julho/2017 na Av. Carlos Gomes (3º Perimetral), Porto Alegre, Brasil. Fotografia: Flávia de Quadros

proposição. No decorrer da elaboração de *Encaixamentos* houve uma preocupação com o resultado a ser apresentado exigindo construção da cena, o que revela um processo de criação mais longo do que na ação *Faixa-corpo*, mas que utiliza-se do mesmo começo. Esta produção traz em si a *performance mise en scene*¹³, ou seja, uma fotoperformance feita para a câmera, encenada.

Na fotoperformance *Encaixamentos* crio enquadramentos ou propriamente encaixes a partir de objetos que apoiam meu corpo e mediam minha interação com o espaço das perimetrais. O encaixe realizado carrega a ideia de personalização do espaço urbano, do corpo e do objeto dentro da proposição de arte. Como se para cada corpo houvesse uma cidade. Um encaixe sob medida, feito para tal corpo e elemento da cidade. Os encaixes pressupõem peças diferentes, mas com algo em comum – uma superfície de contato. De um lado, o corpo e, do outro, o poste e, ambos, em contato com o chão da cidade partilhando o mesmo espaço urbano. É incorporar a cidade, unir-me a ela, ser uma continuidade

dela e vice-versa. Corpo e placa como elementos que compõem os diversos *layers* (camadas) da urbe. Uma vez realizadas as escolhas durante o processo de criação, este começa a demonstrar novamente as limitações impostas pela ocasião. Definida uma determinada posição, o meu corpo limita-se à inércia parcial em seu lado esquerdo - aquele em contato com a placa, enquanto meu lado direito encontra espaço para gestos que dão movimento à cena. As linhas do meu corpo e da placa vermelha, que encontram-se em um mesmo plano, jogam com as linhas dos elementos urbanos, cruzando-se com a verticalidade das avenidas perimetrais, a perspectiva da imagem e a horizontalidade da conexão corpo-objeto mediador-cidade.

A primeira etapa do meu Trabalho de Conclusão de Curso se deu, como visto neste capítulo, com a produção de ações poéticas que serviram de embasamento para transcriber processos criativos no Estágio curricular junto ao Colégio de Aplicação da UFRGS, abordado no terceiro capítulo.



Fig. 07 DeniCorsino. *LUGARES DE ESTAR: Encaixamentos*. Fotoperformance realizada em 19/março/2017 na Av. Carlos Gomes (3º Perimetral), Porto Alegre, Brasil. Fotografia: Aline Corsino

¹³ REY, Sandra, 2016. *Performance mise en scène* trata-se de um ato performativo de curta duração diante de uma câmera. Consiste em gestos simples, movimentos banais que se desenrolam frequentemente por uma relação com certos objetos criados pela artista ou que são parte do cotidiano. Aqui, a autora refere-se à fotoperformance encenada desenvolvida pela artista Elaine Athaide Tedesco em suas séries de fotoperformances como, por exemplo, *Retrato com Nó*, 2006.

CAPÍTULO 2

2.1. Referenciais artísticos a partir de afinidades eletivas

Ao realizar a leitura das obras dos dois artistas, referências centrais deste trabalho – VALIE EXPORT (1940) e Jorge Soledar (1979), levanto os pontos de conexão entre suas obras e o meu trabalho. Tanto os artistas como as suas obras referências foram escolhidos por afinidades eletivas, seja por semelhança, proximidade ou diferença. Ao ler imagens considera-se uma certa invenção que faz parte de nós, a qual está junto da nossa bagagem de conhecimento, crenças e experiências.

2.2. VALIE EXPORT: O corpo é objeto central em sua obra

O ato performativo como experimentação que tangencia questões políticas tem seu auge na década de setenta. Neste período a austríaca VALIE EXPORT torna-se um expoente da Performance. Em sua série fotográfica intitulada *Body Configurations* (1972-78), VALIE EXPORT “contorna-se e acomoda-se a elementos da cena urbana e seu corpo torna-se parte desta.”¹⁴ Os arranjos corporais não apenas revelam expressões de seu estado interior, mas discutem formas de manipulação. A artista parte do princípio de que tudo é resultado de uma construção, seja o corpo, a natureza, a arquitetura, sejam os próprios mecanismos de poder, envolvendo, assim, a possibilidade de manipular e controlar o tempo. A proposição da artista considera “a infraestrutura das cidades como influenciadora direta sobre como nossos corpos alterando a forma como nos vemos e nos relacionamos com o meio urbano.”¹⁵ Nesta série performática “as linhas e formas geométricas acentuam a imposição,

¹⁴ Entrevista com VALIE EXPORT. Tradução da autora. Disponível em <http://www.interviewmagazine.com/art/valie-export#_>

¹⁵ Tradução da autora. *Where the streets have no name*. Thiago Carrapatoso. Disponível em: <<http://paisagemfabricada.com.br/en/tag/valie-export/>>

às vezes violenta, da arquitetura sobre o corpo” e ilustram também “a reação ao controle imposto pelo sistema de comunicação.” A crítica poética de VALIE EXPORT tenta criar um ponto de tensão no confronto desta interferência sobre o sujeito urbano, propondo-o como uma extensão do meio.

Em *Body Configurations*, VALIE EXPORT coloca-se no espaço urbano experimentando-o através de seu corpo. A cidade está vazia aumentando o foco sobre este único sujeito. Nesta série é dada importância à limpeza estética e formal na composição de cada imagem, o que me remete a um diálogo direto entre VALIE EXPORT e o espaço. Há valorização da individualidade, seja do ambiente, seja do artista, de forma a questionar como corporalidades tão diferentes – a cidade e o corpo humano, coexistem. As linhas orgânicas do corpo experimentam integrar-se à dureza da cidade pelo



Fig. 08 VALIE EXPORT. *Body Configurations*, fotoperformance, 1972-78

contato, pelo movimento gestual que mimetiza, que se adapta, que cria uma interferência na paisagem urbana. A artista busca proporções e ângulos entre as suas medidas e aquelas da cidade. VALIE EXPORT explora formas de usar, de estar, de habitar este espaço. O nome da obra, que leva consigo o conceito de configuração e nos desloca às noções formais de uma certa disposição, arranjo, informações pré-estabelecidas supõe a configuração pré definida da malha urbana em conversa com a configuração do corpo. Pensada por outro lado, contém em si a ideia de corpo construído e posto em cena por sua vez também construída. A configuração para este corpo compõe com a forma do espaço urbano explorando os vazios, as ausências, os volumes. Bem como explora as superfícies de contato onde cada movimento toca ou afasta-se da superfície do concreto; e materialidades colocam-se em contato por intermédio de uma pequena área ou, por quase uma área total, como se pode ver nas imagens acima (Fig.08). O corpo da artista ajusta-se ao mobiliário e a elementos urbanos valorizando a horizontalidade temporária e contrapondo a postura usual do corpo ao ficar de pé. VALIE EXPORT utiliza-se de linhas e figuras geométricas para dar visibilidade a

estados de ser e aos limites imaginários atuantes sobre si mesma. Que espaço é esse do corpo, até quanto ele pode se estender, para onde, porquê? Linhas que designam seu contato com o outro que, imaginariamente, criam desenhos entre a sua forma e aquela da cidade criando conexões e perspectivas existentes, culturalmente, no nosso olhar ao construir uma cena. A imagem abaixo levanta ainda questionamentos pois não deixa claro se a linha vermelha pintada é parte do próprio piso ou se foi realizada uma intervenção no local ou até na própria foto. Esta superfície vermelha convida meu olhar a percorrer o espaço da cena, coloca o sujeito em primeiro plano e a cidade da faixa vermelha em segundo plano porém não menos importante. A faixa



vermelha se faz presente, saltando aos olhos, lutando por espaço físico e pela nossa atenção, sugerindo narrativa, criando profundidade, mostrando as camadas da composição urbana. Espessa, a linha vermelha da cena está próxima ao corpo. É uma criação assim como o próprio corpo o é. Estampas ou acessórios foram evitados a fim que nada desviasse a ênfase à presença do performer, sem sobressair identidade ou estereótipos. Esta obra parece não levantar bandeiras, por exemplo, relacionadas ao feminismo, tema que esteve muito presente nas discussões de VALIE EXPORT durante sua trajetória. Cria-se, desta forma, neutralidade para um corpo dotado de organicidade particular, elástico, maleável, plástico. Por vezes, buscando contraste frente aos ângulos retos de esquinas, a artista reforça grafismos retangulares e triangulares formados por linhas de diferentes espessuras nas cores preto e vermelho com diferentes pesos. A artista não encara a câmera, fechando seu olhar em si mesma, disciplinando cada gesto de interação com a cidade de forma concentrada. Sua permanência tem relação direta com o espaço temporal criando variações de gestos e posturas ao longo da série. Nem sempre o corpo e os elementos da cidade encontram possibilidade de encaixes, mas se desencaixam, enriquecendo as variações de relação com este espaço.



Fig. 09 Jorge Soledar, *Projeto Arquitetônico Particular*, fotografia, 2005

2.3. Jorge Soledar: Conexões corpo e arquitetura

O artista brasileiro Jorge Soledar, residente no Rio de Janeiro, desenvolve o seu trabalho a partir das linguagens do corpo e sua obra se molda a partir da relação com outros elementos e com o espaço. Resultando em ações, instalações e fotografias, sua investigação abarca as questões de imobilidade física, afetiva e social do sujeito como potência de trabalho. Bem como considera as situações do corpo em relação à presença do outro.

É um artista que se interessa em “estabelecer diálogos e tensões com o mundo do lado de fora dos cubos brancos” (SOLEDAR, 2014, p. 30) buscando assumir o caráter experimental de sua produção. Na série *Arquiteturas Pessoais*, por exemplo, o artista trata cada pessoa como diferente uma da outra, contrariando, assim, a homogeneidade da galerias e, focando na diferença entre as pessoas sem que elas mesmas se importem.

Na obra aqui estudada, *Projeto Arquitetônico Particular* (2005), Jorge Soledar insere-se como medida ou proporção e protagoniza a forte conexão com a arquitetura levantando questionamentos a respeito das relações entre seu corpo, o espaço e os objetos. Exatamente no criar é que ele atualiza as possibilidades e traz outro olhar para o existente tratando este novo como um projeto. O espaço é aquele de atuação cotidiano do próprio artista e, os objetos, aqueles com os quais convive como a poltrona, a mesa e os cavaletes. O artista performer atua valorizando a presença e

suas particularidades pensando determinadas medidas – viés que faz parte de uma série de seus trabalhos. O artista integra, desta forma, o contexto construído. Seria usual esperar que, diante de um objeto com determinada função, o sujeito se posicionasse, neste caso, na frente do cavalete, sentasse sobre o sofá ou se debruçasse sobre a mesa. Porém, a composição gerada com estes elementos, provoca estranhamento uma vez que Soledar os dispõe de maneira incomum eliminando sua função original, pensando-os estruturalmente, lançando outro apelo visual e pensando o lugar de si. Ao estar em contato com qualquer um destes objetos em separado o corpo do artista estabelece suas próprias relações. Aqui temos duas situações: 1. O seu corpo em relação ao conjunto de objetos; 2. Cada objeto está em relação aos demais. Sua obra pode ser comparada ao projeto arquitetônico – algo planejado estrutural, visual e funcionalmente para atingir determinado fim. A pesquisa e os estudos prévios são parte do processo e determinam o formato final da obra.

Observo a relação do artista com a função original de cada um dos objetos usados e suas implicações, por exemplo, a mesa de desenho ou o cavalete. O desenho em si faz parte de um projeto e relaciona-se diretamente com a obra pois cada objeto presente nesta foi anteriormente desenhado e o artista desenhou, então, um novo projeto com cada um destes projetos. É uma constante atualização: a proposta questiona a função de um projeto e de cada parte dentro do mesmo: a poltrona perde sua função de apoiar, amparar o corpo e insere-se na composição visual como elemento de equilíbrio com o corpo. Este se encaixa verticalmente no todo e contrasta com a tensão criada pelos cavaletes. Cria-se a noção de volume, peso e cor da obra. Tem algo sobre inércia e permanência neste projeto que, aparentemente, prevê um determinado equilíbrio para que o sistema funcione. A obra é um novo desenho que envolve as linhas orgânicas do corpo e as linhas retas do objeto, o que, comparado à cidade, lembra a organicidade do corpo presente entre os inúmeros elementos rígidos, retos, volumosos que a compõem. No momento em que o artista cria a sua própria disposição, ele se compara às cenas da urbe as quais se mantêm em constante transformação. Aqui, ao invés, há poder de escolha, de eternizar esta cena ou repeti-la, ou recriá-la, ou permanecer nela já que o cavalete, a mesa ou a poltrona também sugerem que haja movimento diante deles. Jorge Soledar cria uma arquitetura que é sua, na qual se encaixa, que é proporcional ao seu corpo, integrando-a e limitando-se à composição do todo.



Fig. 10 Francis Alys. *Zapatos magnéticos*, performance, Havana, 1994

2.4. Francis Alÿs: Objetos de interação criados para a ação poética

O artista belga Francis Alÿs (1959) defende que sua obra “é uma sucessão de anotações e guias. A invenção de uma linguagem acontece concomitante com a invenção da cidade. Cada uma das minhas intervenções é outro fragmento da história que estou criando, da cidade que estou compondo”¹⁶

Suas performances têm pontos de encontro com as derivas. É um modo de utilizar artisticamente o espaço urbano e resgatar situações cotidianas. Na ação performática *Zapatos Magnéticos* (1994) o artista realiza um passeio por Havana usando sapatos especialmente fabricados com sola magnética. Todos os objetos metálicos que grudam são posteriormente usados para criar uma colagem de lembranças da cidade expostas então numa galeria. Suas obras em geral envolvem discussões políticas e levantam questionamentos sobre a cidade em que vivemos.

¹⁶Tradução da autora. Citação original: “[...] es una sucesión de notas y de guías. La invención de un lenguaje va pareja a la invención de una ciudad. Cada una de mis intervenciones es otro fragmento de la historia que estoy inventando, de la ciudad que estoy componiendo.” Disponível em: <<http://elefantepixelado.blogspot.com.br/2009/06/francis-aly.html>>



Fig. 11 Marion Velasco, Sethe Rossano e Carlos Llavata. Som: Miguel Molina Alarcón *INSTANT BAND, pero esto no es Musica*, videoperformance, Valência, 2017

2.5. Marion Velasco: presença, cotidiano e espaço urbano

A artista Marion Velasco¹⁷(1960) trabalha a sua própria presença e vivência no espaço urbano atravessado por sons, tempos e sensações. Traduz estes elementos na videoperformance *INSTANT BAND, pero esto no es Musica* (2017). Não somente o seu cotidiano, mas o do outro também é tocado pelos sons diários dos hábitos que, naquela cidade, tomam lugar. Logo, dá ênfase à repetição de ações como se locomover provocando ruídos entre o paralelepípedo e a mala cheia de garrafas somadas aos gestos repetidos de jogar cada garrafa de vidro em *containers*. A artista parece dar atenção ao fazer diário, à presença dos sujeitos que circulam e habitam a urbe evidenciando a conexão arte e vida e a performatividade cotidiana onde o sujeito/performer é central.

¹⁸ A performance sônica *INSTANT BAND, pero esto no*

es Musica lida com o instantâneo, o imediato, o transitório, o de passagem. É da ordem da curta duração, das negociações de um aqui e agora. O formato referência a música de rua, as bandas que se configuram e se apresentam no espaço urbano para uma audiência, também, dinâmica. Jogar garrafas de vidro em *containers* para reciclagem é uma ação cotidiana nas cidades espanholas. Ao juntar o som de um baixo elétrico amplificado e um clarinete, a ação virou performance sônica e uma transgressão. Parte do percurso e seus ruídos foram gravados e iniciam o vídeo. *INSTANT BAND, pero esto no es Musica* é uma performance colaborativa, remota e, por conta disso, orientada para áudio e vídeo.

¹⁷ Marion Velasco - Artista transdisciplinar e pesquisadora em Arte: Performance, Arte Sonora e Design (Moda). Professora independente. Fonte: <<https://br.linkedin.com/in/marionvelasco>>

¹⁸ Fonte: <www.audiovisualsemdestino.com.br> Esta videoperformance foi apresentada no evento AVSD no Instituto Goethe-Porto Alegre em 09/novembro/2017, quando, no mesmo evento, foi apresentado o vídeo registro de *Faixa-corpo*, de minha autoria (captação de imagem: J.R.Fontoura). O evento teve curadoria realizada pela artista Profa. Dra. Elaine Tedesco.

CAPÍTULO 3

3.1. Do fazer poético às práticas docentes

Optar por realizar o Estágio obrigatório curricular junto ao Trabalho de Conclusão de Curso se revelou estrategicamente importante para pensar um processo criativo que sustente ambos os lados. Nesta articulação procuro levantar questionamentos que possam contribuir de forma relevante no campo do Ensino em Artes Visuais. Este capítulo dedica-se, portanto, a estabelecer conexões entre o processo de criação na minha produção poética e aquele desenvolvido na docência.

3.2. Estágio: Retroalimentação de práticas artísticas-docentes

O estágio curricular de Artes Visuais foi realizado no Colégio de Aplicação – CAp UFRGS, em Porto Alegre, junto às turmas 81 e 103, correspondentes ao oitavo ano do ensino fundamental e ao primeiro ano do ensino médio. Foram realizadas 40 horas de observação no primeiro semestre de 2017 e 40 horas de execução do Projeto de Ensino durante o segundo semestre. Tendo em vista a sincronização do calendário universitário e o calendário Cap, algumas aulas de observação e de aplicação do Projeto de Ensino foram empreendidas em eventos dentro e fora da escola: saída de campo *Geografia Urbana* no Centro Histórico de Porto Alegre; *Festa da Primavera* dentro do CAp UFRGS e; aulas em turmas paralelas como a de iniciação científica *Pixel*. Esta experiência me aproximou da realidade de atuação profissional em que as responsabilidades do professor não se resumem a estar dentro de sala de aula ou a realizar o planejamento, mas se estendem à participação em atividades transversais.

O estágio docente mostra-se como um fazer constituído de diferentes estratégias. A primeira formula-se a partir da utilização dos mesmos disparadores e elementos norteadores do meu processo de criação realizado para as ações poéticas neste trabalho. Em segundo, importo experiências realizadas no

primeiro semestre de Estágio I, dentro das aulas da universidade, para o Projeto de Ensino. Neste primeiro período, quando assumo a figura aluno-docente-em-construção e aplico a aula experimental aos meus colegas de curso, identifico que este seria o ponto de partida para pensar o formato do Projeto de Ensino final. Ou seja, no momento em que estou experimentando também estou investigando possíveis metodologias a serem posteriormente aplicadas no estágio.

Segundo o levantamento in loco que realizei no Colégio de Aplicação - CAp UFRGS identifiquei este local extremamente disciplinado, com inúmeras regras e que, positivamente, preza pelo acompanhamento próximo a cada aluno visando o cuidado atencioso numa tentativa de amizade intelectual, mas também no intuito de manter-se no controle. O que leva-me à ideia de panoptismo apontado por Foucault (FOUCAULT apud CASTRO, 2009, p. 85) em que este tipo de poder é fundamental na nossa sociedade e se exerce sobre os indivíduos sob a forma de vigilância individual e contínua, sob a forma da correção e transformação dos indivíduos em função de certas normas e a todo momento justifica-se esse controle pelo seu próprio funcionamento. A escola seria por essência um lugar de controle. Ao mesmo tempo, o Colégio de Aplicação é um lugar receptivo à novas experiências já que o colégio prevê, em suas dependências, o estágio de alunos dos cursos de Licenciatura da UFRGS. Neste sentido, os alunos são acolhedores e participativos nas propostas abraçadas pelo colégio por já estarem habituados e disciplinados para tal.

Os exercícios pensados para ambas as turmas com as quais trabalhei propunham criar uma rede de informações e ideias interligadas. As experimentações funcionaram de forma que pudessem ser retiradas destas, ideias para outros trabalhos e, que a própria experimentação fosse o trabalho. Ao trazer questões do cotidiano como proposta de trabalho pudemos gerar tantas ideias que, se estas fossem usadas como disparadores para novos trabalhos, teríamos possibilidades para muitos anos de produção.

No Projeto de Ensino considerei duas etapas de processo de criação: diversos exercícios práticos que geraram experiências (ou seja, a ação em si), brainstorm coletivos, trabalhos individuais e contato com referenciais artísticos. Já na segunda etapa, os alunos escolhiam um tema a partir de um

dos itens lançados anteriormente e poderiam pensar uma ação artística, performance, fotoperformance ou videoperformance que considerasse as relações do corpo com o espaço e um objeto mediador. Alguns optaram por criações a partir da sua interação ou presença independentemente da existência de um objeto mediador. Conforme os alunos experimentavam as suas ideias, tentando encontrar meios para executá-las, eu inseria atividades práticas tais como as experimentações multissensoriais e o jogo rede de ideias no intuito de que novas ideias se atravessassem, modificando ou adicionando elementos dentro de seus trabalhos individuais ou coletivos. O tamanho dos grupos foi se modificando e, entre as propostas iniciais e aquelas finais, houve grande transformação. Acompanhei cada grupo dando-lhes sugestões para o desenvolvimento do processo criativo. Todos puderam mostrar aos colegas como foi o seu processo de criação até aquele momento de encerramento. Foi interessante que, visivelmente, se apropriaram de elementos trabalhados em aula como materiais, referências, ideias que eles mesmos trouxeram e sensações que obtiveram nas atividades. Ou seja, juntos construímos um repertório de ideias passíveis de continuidades.

Deste modo, quatro proposições práticas¹⁹ distribuídas em quatro aulas fizeram com que os alunos vencessem a resistência e a inércia constatada na etapa de observações. Operei com a seguinte sequência de atividades individuais e coletivas que investiram nos variados espaços do CAp UFRGS

¹⁹ Os referenciais artísticos utilizados foram: Anna Halprin, *Esposizione*, performance, 1963; Anna Halprin, *Desfiles e trocas de roupas*, performance, 1964; Valie EXPORT, *Tap and touch cinema*, ação performática, 1968; Valie EXPORT, *Body Configurations*, 1972; Francis Alys, *Sometimes Making Something Leads to Nothing*, ação performática, Fevereiro 1997, México; Francis Alys, *Zapatos Magneticos*, performance, 1994; Elcio Rossini, *Ato sem título*, performance, 2008; Elcio Rossini, *Natureza morta*, fotoperformance, 2007; Jorge Soledar, *Arquiteturas Pessoais/ Particular Architectures*, fotografia, 2006; Basbaum, *Diagramas*, Série arte e vida, 2003; Basbaum, *Cartografias - mapas relacionáveis*, 2003; Lygia Pape, *Divisor*, ação coletiva, 1968; Hélio Oiticica, *Nildo da Mangueira com Parangolé P4*, Capa 1, performance, 1964; Hélio Oiticica, *Parangolé*, Tate Museum, performance, 2007; Marina Abramovic, *The artist is present*, MOMA, performance, 2010; Guto Lacaz, *Ciclo cine*, eletroperformance, 1983; Elaine Tedesco, *Retrato com Nó*, fotoperformance, 2006; Brígida Baltar, *A coleta da neblina*, 2008; Cao Guimarães, *Histórias do não-ver*, ação e livro, 2001; Jéssica Becker, *Sopro da Esperança I*, ação, Porto Alegre, 2005; Marcelo Armani, *Mobiliário Escolar; Concreto e Carça de alto-falantes*, instalação, 2015; Raissa Torterola,

além da sala-atelier: experiências de percepção inspiradas nas tarefas de Anna Halprin; medição de limites visíveis a partir de seus corpos e identificação de limites invisíveis; rede de inspiração para trocas coletivas; experiências multissensoriais através do *corpo-guia* e *corpo-guiado*. A metodologia aplicada neste Projeto de Ensino de Artes Visuais apoiou-se em procedimentos operados nos trabalhos *Cadeira (c)ativa* (2016) e *Lugares de Estar* (2017) e, além das proposições acima, incluiu exercícios de sondagem; aula expositiva dialogada a respeito de conceitos e referências artísticas; exercícios de explosão de ideias a partir da técnica *brains torm* incluindo jogos, colagens, escrita, falas; pesquisa através da criação de listagens e inventários de gestos, de percepções do percurso casa-CAP-casa, de materialidades, de limites; reflexão acerca do processo de criação a partir da percepção corporal; produção de trabalhos que levassem em consideração as linguagens estudadas e; noções de interpretação e leitura de imagens.

3.3. São tantas perguntas durante as aulas

É para colocar o nome?

Esta é uma das questões simples do dia a dia que podem abarcar um mundo. A partir desta questão pude, por exemplo, introduzir a autoria na arte.

Porquê folha quadriculada pra mim? e Qual vai ser o trabalho final?

Nota-se o condicionamento dos alunos ao realizar uma tarefa na qual todos partem de ferramentas iguais e tomam o mesmo caminho para chegar a um trabalho final específico. Na primeira situação, após iniciar a tarefa, o aluno em questão compreendeu que o trabalho estava na ação e não nas linhas do papel. Ao longo das aulas foram compreendendo exatamente do que tratava o processo de criação abordado no trimestre.

SEDE, performance, 2013; Raíssa Torterola, *EU-ILHA*, performance, 2014; David Balula, *Mimed Sculptures*, performance, Art Basel Unlimited, Suíça, 2016; Camila Leitcher, *Ensaio a pedra*, videoperformance, 2017; Lu Rabello, *Selfie*, vídeo, 2017; Marion Velasco, *INSTANT BAND, pero esto no es Musica*, videoperformance, 2017; Natalia Schul, *Em pedaços*, videoperformance, 2017; Carina Sehn, *Análise do Sono*, performance, 1999; Tetê Barachini, *Posicionamentos temporários* (série), ação e fotografia, 2009. Além de partir com os meus próprios trabalhos poéticos que originaram o Projeto de Ensino aplicado: DeniCorsino, *LUGARES DE ESTAR: Faixa-corpo*, performance, 2017; DeniCorsino, *LUGARES DE ESTAR: Encaixamentos*, fotoperformance, 2017; DeniCorsino, *Entre a cerca e a comporta*, videoperformance, 2017. Alguns destes referenciais foram sendo agregados conforme o interesse dos discentes e as questões levantadas, porém sempre mantendo foco em referências que relacionavam a interação do corpo de alguma maneira.

Mesmo assim, às vezes, a pergunta voltava a ser feita.

Posso ir ao banheiro, tomar água, terminar em casa, fazer em grupo, sair mais cedo? Identifiquei algumas estratégias pontuais para desaparecer da aula ou não realizar a tarefa. Bem como a questão de exercícios em grupo ou individuais foi sendo analisada e repensada ao longo do plano.

A única pergunta que os alunos não realizavam era referente ao uso do celular: está entre as regras do colégio a proibição do celular em sala de aula, porém tentavam utilizá-lo diversas vezes. Uma das alternativas foi usar o celular, em algumas aulas, como recurso para registros e trabalhos.

3.4. As experimentações do Projeto de Ensino gerando *insights*

3.4.1. Sondagem *Um pouco de mim + um sonho meu*

foi um exercício de sondagem realizado na primeira aula a partir de desenhos e colagens. Percebi que a leitura de imagem, que deveria ser introduzida nesta atividade, não poderia ser trabalhada em pouco tempo no decorrer do projeto. Assim, apenas lancei esta noção e nos concentramos na interpretação dos trabalhos realizados. Foi difícil que cada um falasse sobre o seu trabalho, propus então que um colega pudesse comentar o trabalho do outro em ambas as turmas. Inicialmente tiveram dificuldades trazendo observações rasas, mas logo puderam analisar questões estéticas e formais como a disposição de imagens na folha, os padrões de imagens escolhidas conectando este tipo de informação com as características de quem criou o trabalho e alargando-se para novas narrativas em cima das imagens analisadas. Foi um momento oportuno para lançar questões sobre: 1. leitura de imagem na arte: o ponto de vista do espectador/crítico de arte – quem lê a obra e, do artista – quem propôs a obra, mostrando a diferença entre a intenção do artista e a interpretação de quem observa a imagem/obra; 2. Curadoria: como foi pensada essa seleção de imagens feita de acordo com

um objetivo; 3. A gratuidade e o vazio de ideias na arte: alguns comentaram que colocaram imagens no papel sem um porquê, simplesmente de forma aleatória. Este apenas porque sim abriu-se para a questão de que a produção em arte não é e não deve ser gratuita. Questão que introduziu o processo de criação que eu propunha. Ou seja, o exercício inicial de retomar/refletir acerca de si mesmos se tornou ponto de partida para a geração de ideias inspiradoras de novos trabalhos. Assim como trouxe pistas de que os jogos, previstos no Projeto de Aulas, seriam bem vindos uma vez que apareceram em diversos trabalhos de alunos.

3.4.2. Saída de campo interdisciplinar

A saída de campo da turma 81 se chamou *Geografia urbana* e foi organizada pelos professores da Geografia e da Pixel, e trabalharam mapas. Entre os pontos que envolviam arte visitamos o mural marco do percurso da Arte Negra, localizado junto ao Chalé da Praça XV; o monumento Júlio de Castilhos, na Praça da Matriz e; o Museu Joaquim Felizardo. Na aula, após saída de campo, dialogamos sobre alguns termos de arte e percepções da saída e relacionamos com o trabalho que estávamos realizando a partir de um recorte da arte contemporânea. Os pontos levantados foram: definição de acervo, objeto tridimensional e escultura; escultura e performance na arte contemporânea; materialidade: Porquê o bronze visto nas esculturas públicas é verde? É escolha do artista ou reação química? Que materiais são usados na arte contemporânea?; a obra do artista Vasco Prado (1914-1998) vista no Museu Felizardo; o Espaço Mirabal e as relações com a obra feminista *Tap and touch the cinema* de VALIE EXPORT nos anos 60;

os limites da rua e a performance *Faixa-corpo* realizada por mim na primeira etapa deste TCC. Esta saída de campo acabou por modificar meu plano de aula de forma produtiva, pois pude entrecruzar com o conteúdo estudado.

Percorrer a urbe com a turma me fez observar os limites e condicionamentos do sujeito fora do espaço escolar:

“ Os corpos dóceis deslocavam-se unidos, quase em fila, na velocidade ditada pelos passos dos corpos-guias, atravessavam na faixa de segurança, percorriam os passeios dentro do guarda-corpo, escutavam e anotavam com atenção cada palavra. Ao passo que os professores, quatro corpos-guias, entre os quais eu, se distribuíam estrategicamente protegendo-os e guiando-os, fazendo contenção no estilo excursão. ”

Fig. 12 Observações sobre a saída de campo *Geografia Urbana*. Novembro/2017

3.4.3. As tarefas

Os exercícios de tarefas e improvisação inspirados na obra de Anna Halprin e nas experimentações de Elcio Rossini foram perfeitos para iniciar o desprendimento dos alunos de suas cadeiras de forma que começassem a usar criativamente o espaço e as possibilidades através do movimento de seus corpos. Três tipos de papel em três tamanhos A4, A3, A1, uma cadeira, uma mesa, a presença de cada um deles e quatro minutos, contados no cronômetro do meu celular, para cada tarefa dada. Iniciamos com uma improvisação seguida de duas tarefas simples que diziam:

Pegue uma folha de papel, coloque sobre a mesa, olhe para a folha, amasse, depois desamasse. Faça isso durante os próximos quatro minutos (ROSSINI, 2011, p. 48). Enquanto a improvisação solicitava ainda que fosse criada uma sequência de ações. Os resultados foram bastante diferentes entre si. Por mais clara e simples que fosse a tarefa alguns ainda tinham dúvida sobre o que exatamente fazer e não conseguiram sequer amassar ou desamassar o papel; um deles dobrou a folha em aviãozinho; outros imediatamente compreenderam o amassar; depois de algum tempo outros conseguiram perceber as instruções da tarefa, realizando-a. Ao *amassar* repetidamente, começaram a envolver seus corpos na ação usando os pés, o corpo todo e utilizando a cadeira e a mesa para auxiliar no amassar de papel. A diferença de tamanho e qualidade dos papéis fez

com que os alunos expandissem o movimento de seus corpos ou aplicassem força física. Passam então a experimentar disposições diversas daquela que estão acostumados como o “corpo sentado sobre a cadeira, encaixado na mesa” e, experimentam dispor a cadeira e o corpo sobre a mesa levando consigo o papel. Tempo, velocidade, ritmo-força/energia empreendida/ movimento de diferentes partes do corpo para executar a tarefa ou uso



consciente do espaço puderam ser experimentados de forma única por cada participante. Claramente, se sentiram envolvidos nas experimentações e, puderam compreender, paralelamente, as tarefas que executam no dia a dia. Se as suas primeiras impressões na aula de sondagem recaíram sobre liberdade e criação na arte ligadas à autonomia, aqui puderam experimentar as diversas limitações impostas pelas das simples tarefas ou improvisações do cotidiano, sob instruções ou não, mesmo que ainda houvesse espaço para escolhas criativas. Na turma 81 três alunos responderam ao exercício pontuando sobre a maior liberdade de criação durante a improvisação e a tarefa foi vista por um deles como limitante, bem como outros apontaram a singularidade de cada um ao realizar a mesma tarefa.

Fig. 13 Tarefas. Registro pós atividade – Turma 81.
Fotografia: DeniCorsino

Fig. 14 Tarefas. Registro pós atividade – Turma 103.
Fotografia: Caroline Cíceri

Basicamente, a ação e performance – além da observação e percepção – me fez enxergar os espaços no ambiente de maneira diferente da usual. E também exercitou meu senso comum olhando para as tarefas.

AO VER CADA FORMA DE IMPROVISAÇÃO, SE NOTA A INDIVIDUALIDADE DO **PENSAR**

A SS: AAAAAAA

Mimic
OBS:

Amaciei papel (3) e um deles fiquei mechando
↓ tipo assim
Exemplo

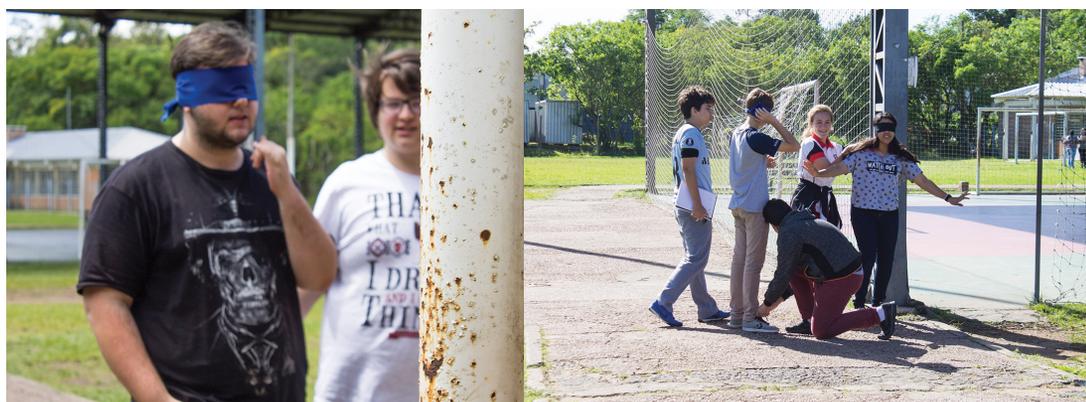
Fig. 15 Tarefas – Turma 103 – “pensar”: Interpretação anônima sobre as tarefas

Fig. 16 Tarefas – Turma 81 – “amassei”: Interpretação anônima sobre as tarefas

3.4.4. Atividade Corpo-guia e Corpo-guiado

Realizamos uma prática multissensorial de aproximação aos espaços da escola focada nas diferentes percepções como forma de inspiração e percepção de si para complementar a segunda etapa do processo criativo que começava a delinear-se. Organizaram-se em grupos, os quais deveriam ter, pelo menos, 3 integrantes: um *corpo-guia*, *corpo-guiado* e um terceiro que anotaria as observações. Os discentes decidiram por onde se deslocar dadas algumas regras como tempo, tamanho dos grupos, exigência de registros, porém todas com certa flexibilidade permitindo que cada um se expressasse como quisesse. Com os olhos vendados revezaram-se e exploraram sua percepção olfativa, tátil e auditiva a partir do deslocamento

pela sala, pelo pátio e pelos corredores do CAP UFRGS. As vendas foram feitas em pedaços de tecido preto e azul que eles mesmos rasgaram, ao invés dos tampões previstos para os ouvidos visto que modifiquei a proposta ao longo do projeto – os experimentei e não alcançavam o efeito desejado. Os tecidos foram mais eficientes pois vendar o sentido visão abriu-se para o “olhar não olhar.” Um dos grupos foi até a sala de música buscar uma colega para trazer ao pátio na intenção que a outra colega do grupo vendada adivinhasse quem era a partir do seu perfume. Este tipo de interação se mostrou muito rica pois eles mesmos foram criando suas estratégias para experiências sensoriais e, desta forma, divertiram-se e aprenderam ao mesmo tempo. Em seguida solicitei que escrevessem



suas percepções, entre elas resultaram: medo e falta de clareza do *corpo-guia* no que se refere às instruções pela fala. Neste exercício me engancha no caos fértil da criação que ganha leis próprias, que trabalha com os desvios e com os estados de angústia, anseio, contentamento, enfim estados presentes nos processos criativos. Voltada para o sensível, proponho um processo criativo que não deixa de cultivar certa disciplina resultante do exercício de criação de estratégias e objetivos e que considera as possíveis escolhas a serem feitas, distanciando-me da norma que homogeneiza.

Fig. 17 Experiência *Corpo-guia corpo-guiado*. Turma 103. Fotografia: DeniCorsino

Fig. 18 Experiência *Corpo-guia corpo-guiado*. Turma 81. Fotografia: DeniCorsino

3.4.5. As listagens do cotidiano

Durante algumas aulas realizamos observação chamada *O meu cotidiano* que incluiu a vivência dentro e fora do CAp UFRGS. Criamos listagens/ inventários de percepções do percurso casa-CAp-casa; listagem de gestos; de materialidades; de limites visíveis e invisíveis. Em cada uma destas atividades, um aluno poderia se candidatar para transcrever as observações dos colegas a fim de que tivéssemos um registro/lista.

A atividade *percurso casa-CAp-casa*, por exemplo, convidava os alunos a observarem os seus cotidianos fora do período de aula e então, no início da aula seguinte, faziam suas colocações sobre as impressões geradas, as quais alcançaram a percepção temporal e sensorial.

Começaram a notar situações que não notavam antes: a turma 81 percebeu engarrafamento; buracos; as mesmas pessoas no percurso; sono e preguiça; colegas dormindo no bus/micro e; cheiros ruins. Os discentes colocaram suas observações através da fala enquanto a turma 103, além da fala, expressou-se através de fotografias e vídeos: Tamy observou pela primeira vez muito lixo no seu trajeto e desde aquele momento passou a ver mais e mais lixo; o José percebeu o trânsito e seu tumulto, identificando caos no seu percurso rotineiro.

Na *listagem de gestos cotidianos*, um dos gestos colocados pelo colega José, da turma 103, causou uma boa discussão: o gesto cotidiano dele era apontar o dedo para chamar o ônibus. Os colegas ficaram se perguntando como se acena para o ônibus e não lembravam como eles mesmos faziam para chamar o ônibus na parada, como exatamente moviam suas mãos e braços e, ao final, ensaiando e percebendo seus próprios gestos, notam que há diversas maneiras de realizar um gesto com a mesma intenção e, puderam, assim, compreender questões como a individualidade.

Para a *listagem de materialidades*, buscamos no espaço do próprio atelier de aula, materiais/objetos que pudessem ser pensados como objetos mediadores de uma experiência na construção de um trabalho de arte. Os alunos investigaram neste espaço e cada um se apropriou de um objeto explicando suas percepções sobre ele e fazendo registros via celular. Materiais como tecidos, cascas de pistache, canudos de plástico, água e vassoura de mão ganharam a atenção dos alunos, sendo que este último foi até utilizado em um posterior jogo, na mesma aula, proposto por eles mesmos, o que compreendi como um desdobramento que recria o cotidiano.

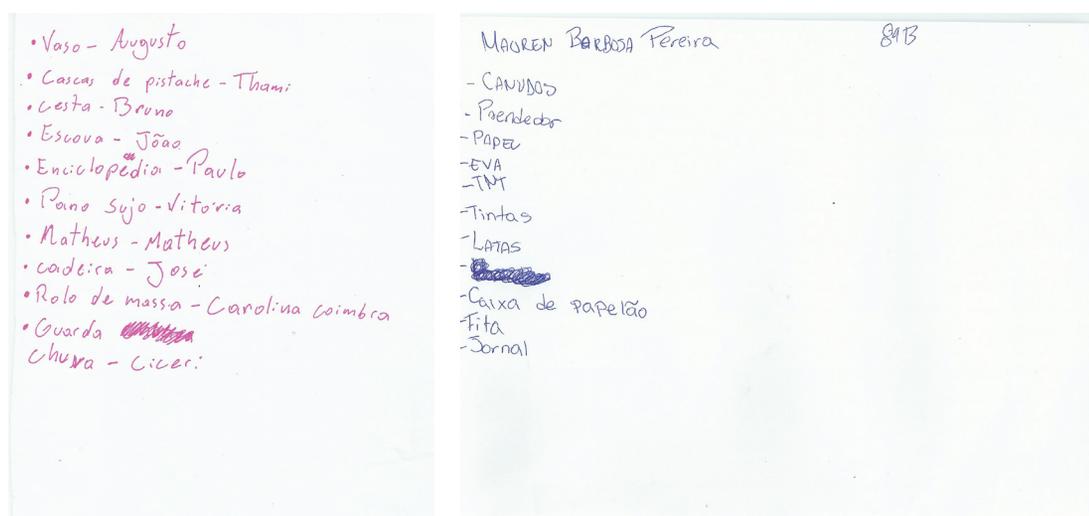


Fig. 19 Listagem de materialidades. Turma 103 // **Fig. 20** Listagem de materialidades. Turma 81

A *listagem de limites visíveis e invisíveis* nasce a partir de uma atividade prática dividida em ateliê e espaços do Colégio de Aplicação como corredor e hall.

Usamos fita de contenção amarelo-preto, adesivo e giz para as marcações. Disponibilizei minha câmera Canon, além de usarem seus celulares e *tablet* para fazer os registros fotográficos. Deveriam identificar os limites invisíveis e mostrá-los através de seus corpos ou com ajuda da fita amarelo-preto; os limites visíveis deveriam ser medidos a partir de seus corpos e poderiam fazer registros como quisessem. O dia chuvoso não interferiu na atividade e tornou-se um aliado, uma vez que mediram até a poça de água. Deixei livre para que se organizassem em duplas, trios ou maiores grupos, se precisassem, para compor o exercício. Assim como em outras atividades as formações de grupo aconteciam conforme suas necessidades e ideias. Conectei os resultados com os referenciais artísticos do plano de ensino. Cerca de 20 minutos foram estipulados para cada experimentação. Fizemos uma listagem das percepções em que cada um foi expondo oralmente e explicando sobre os limites visíveis e

invisíveis encontrados, além de mostrarem as imagens realizadas. O giz sugerido não foi usado e a fita amarela foi usada por alguns. Assim, percebo que é preciso evitar o excesso de informação em um mesmo exercício (giz, fita, medição com corpo, visível e invisível, registro). Neste exercício o giz ficou sobrando. Surgem então os limites do corpo como percepções: “Nós somos os próprios limites” apontam os alunos ao falar sobre o contorno do corpo como área pessoal e delimitação física. Somam-se a isto as suas percepções que os colocam em relação a um objeto como a mesa: o corpo embaixo da mesa e em cima da mesa; a área delimitada pelo corpo do Vitor e a área proposta pela existência da mesa que pressupõe o limite funcional de uso onde o corpo não deveria estar em cima ou embaixo da mesa. A medição destes limites a partir de seus corpos trouxe uma forma lúdica de medição em que puderam experimentar seus corpos de maneira diferente do usual no espaço: quatro mãos abertas do Rafael delimitam a Sala do Sol; quatro dedos indicadores de um aluno indicam o limites da tela do computador; a janela que delimita a sala de aula e limita o espaço onde devem estar circunscritos pode indicar uma ideia de prisão conforme eles mesmos colocam; 24 pés com braços abertos (de um determinado aluno) indicam o limite onde deveria existir uma linha do campo de futebol. A turma se dividiu em grupos que colaboraram entre si. Entre uma medição e outra surgiam alguns momentos de “não medição” como o momento em que se reúnem no monumento localizado no pátio para tirar foto em grupo, o que não considerei “tempo improdutivo”, mas um momento parte do próprio exercício como forma de relaxar e explorar a criatividade entre um pensamento e outro.



Fig. 21 Medição de Limites. Turma 103. Registros: Tamy Julie

Iniciamos um brainstorm partindo das palavras chave referente às percepções dos alunos em relação às aulas de Artes Visuais do primeiro semestre de 2017. A turma 81 lançou “Tenso, fracasso, derrota, demorado, descobertas, memórias” enquanto a turma 103 sugeriu “liberdade (4 vezes), demorado, autonomia, conforto, perseverança e diversidade.” Dialogamos sobre cada uma destas palavras trazendo-as para o contexto das Artes e pensando o processo criativo: por exemplo, a palavra *fracasso* para o aluno naquele momento tinha sentido negativo já que ele havia refeito várias vezes sua cerâmica. Podemos pensá-lo também num sentido positivo de somar tentativas que fazem parte de um processo criativo até encontrar a peça ou formato ideal final. Já a palavra *demorado* pode ser entendida a partir da dimensão temporal que envolve um trabalho e todas as etapas que ocorrem, ou seja, o seu processo até que fique pronto e assim por diante. O *brainstorm* inicial coletivo estendeu-se por duas aulas resultando num cartaz. Em outro momento trabalhamos com *brainstorm* coletivo a partir do jogo *Rede de ideias*: primeiramente disponibilizei sobre a mesa todo o material desenvolvido até aquele momento. Cada aluno escolheu um tema/disparador/palavra dentre todo o material para, então, complementar o seu trabalho, o qual teve início na aula anterior e que poderia ser individual ou em grupo. No jogo, posicionaram-se de pé, em roda, sem a mesa no meio. Consistia em compartilhar a sua ideia e jogar o novelo de lã para o colega que complementava com sugestões de ideias para o trabalho. Eram três ideias para cada disparador. Ao final se formou uma rede de ideias em que todos estavam conectados e que foi construída coletivamente. Um dos grupos se apropriou deste emaranhado de lã que sobrou e posteriormente criou um trabalho.

3.4.7. Sobre a segunda etapa de criação

Apresento, aqui, alguns dos processos criativos desenvolvidos pelos alunos do primeiro ano do Ensino Médio, na segunda etapa do Projeto de Ensino que apliquei. Tendo em vista que o foco manteve-se sobre o “durante” de cada processo, os trabalhos, em geral, ficaram abertos a continuidades e tiveram resultados muito diferentes entre si. Esta proposta buscou um modo de avaliação coerente com seu formato e trouxe questionamentos acerca dos sistemas tradicionais de ensino.

Inicialmente João Vitor gostaria de continuar trabalhando desenho como no semestre anterior, logo optou por pensar um trabalho de fotoperformance com a colega Caroline Reis a partir de *silhuetas*. Na aula seguinte mudaram de ideia e uniram-se aos colegas Paulo Henrique, Caroline Ciceri, Laís e Vitória formando um novo grupo que escolheu o disparador limites invisíveis. Apropriaram-se do novelo de lã verde usado no jogo *Rede de ideias* e realizaram experimentações. Porém, na outra aula, esqueceram o novelo de lã trancado no armário. Optaram por novas experimentações: agora encaixavam seus corpos em locais da escola e eram fotografados do joelho para baixo interagindo entre si, com árvores e com quadros. Ao mesmo tempo tentavam entender os limites encontrados nas relações sociais, os quais tentaram traduzir fotografando uma roda de alunos. Na terceira aula encontraram um novo novelo, agora marrom. Trabalharam um vídeo no qual interagiam em roda criando redes e conexões que diziam respeito aos limites invisíveis dados por cada um em suas relações. O vídeo foi editado em sala de aula, em preto e branco, sem som, com 3'30". Emprestei meu computador para que fizessem a edição no Adobe *Premiere*.



Fig. 26 Imagens captadas pelo grupo durante as experimentações. Turma 103



00:03:30

00:00:29





Fig. 27 *Printscreens* do vídeo sobre relações sociais em sua versão colorido e editado em preto e branco. Turma 103

Fig. 28 Imagens captadas pelo grupo durante a ação e produção do vídeo. Turma 103

Fig. 29 *Printscreens* do perfil temporário *Le_ventilador* no aplicativo Instagram Turma 103





O aluno José, por sua vez, optou por trabalhar individualmente. Escolheu um objeto mediador no seu percurso. Identificou ventiladores. Criou um perfil no aplicativo digital Instagram chamado *Le_ventilador* (Fig. 29) em que ele passou a postar imagens de ventiladores dos lugares que passava identificando no post local, data e horário. Desta forma, tentou mostrar suas relações com seu próprio entorno, trabalhando a existência destas imagens a partir da sua presença.

A aluna Tamy inicialmente escolheu trabalhar com *pés e olhos*. Ao longo de suas observações buscava entender se a questão era o seu próprio olhar ou olhos como parte física de seu corpo. Experimentou diversas fotografias de pés de pessoas que ela encontrava enquanto circulava pelo Colégio de Aplicação. Inseriu-se também nas imagens fotografando seus próprios pés e olhos. Buscou diferentes locais e ângulos para as experimentações. Fez seleção de imagens. Começou a escrever um texto sobre seu processo criativo. O colega Bruno lhe auxiliou nas fotografias. Não chegou a concluir qual seria a composição final ou que operações ainda poderiam ser experimentadas mas tinha a intenção de adicionar outras imagens. Portanto organizo as imagens conforme o meu olhar para apresentá-las neste TCC.



Fig. 30 Experimentações do processo criativo da aluna Tamy. Turma 103.
Fotografia: Tamy Julie

Já os alunos Augusto e Matheus não conseguiram tirar as ideias do papel nem cruzar com outros elementos lançados em aula; experiências que os tenham inspirado nas atividades; nem mesmo fizeram experimentações em aula. Permaneceram, pelo menos, duas aulas sem testar ideias, sem avançar no processo criativo. Conversamos um pouco sobre suas ideias e tentei auxiliá-los em sugestões de como e por onde avançar. O primeiro propôs inicialmente desenvolver um trabalho com fotografias via celular enquadrando detalhes da arquitetura que lhe chamava a atenção no seu percurso casa-CAP e, não pretendia inserir-se nestas imagens. O segundo aluno havia escolhido, a partir da listagem, um gesto do cotidiano.

Deste modo, os principais procedimentos criativos aplicados neste processo foram os *brains torms* coletivos e as experimentações corporais/multisensoriais em relação ao espaço e aos objetos do cotidiano. Tais proposições foram capazes de oportunizar experiências singulares a cada um dos alunos e, ao deslocá-los, tenho certeza que se instaurou um olhar reeditado apontando para a mudança de paradigmas e construindo diferentes gestos presentes. Percebi certa estranheza inicial dos alunos ao entrar em contato com as linguagens artísticas contemporâneas que unem arte e vida e exploram questões do cotidiano. Possibilitar o questionamento sobre “o que é arte e quando é arte” é a ação do *aprender*; é performar o próprio momento do pensar a respeito da arte e da educação.

Com o Projeto de Ensino voltado para a participação ativa dos discentes em todas as experimentações de um processo criativo foi excluído o foco da produção final de um objeto/obra centralizando os sujeitos dentro da proposta. Este formato incidiu diretamente no modo de avaliação composto por perguntas e, que preocupa-se com a experiência transformadora do outro: De que forma foram afetados e deixaram-se afetar pelo processo de criação proposto, visto que as experimentações inscrevem-se em seus próprios corpos? Como os novos olhares resultantes das percepções absorvidas auxiliaram a pensar o processo criativo contemporâneo? Como as questões do cotidiano provocaram um pensamento crítico além dos muros da escola? Que aprendizagens se construíram a partir das experimentações no seu espaço e com os objetos mediadores? Quais questões ganharam posto acerca dos limites/limitações no cotidiano? Que relações diretas ou indiretas com suas próprias vidas conseguiram explorar a partir das práticas vivenciadas? Estas questões também se destinavam a mim, pois a cada fazer fui estruturando e questionando o lugar de artista-docente que é permeado pelas trocas constantes do cotidiano. A partir das singulares experiências, subjetivamente, cada um levará consigo, para a sua vida, novas versões de si mesmo, logo me defronto com a dificuldade de planilhar estes sujeitos numa avaliação individual, requerida pelo sistema escolar, como uma voz de comando preciso prestes a quadricular e a descrever sensações ou novos eus, como se fosse possível medir o aprendizado em um conceito fechado e calculado. Deste ponto de vista, com base nas ideias de Gilberto Icle (2017) a respeito dos mecanismos de controle entre docentes e discentes, me pergunto de que forma as “fronteiras entre quem ensina e quem aprende” poderiam tornar-se menos nítidas do que nos sistemas tradicionais de ensino?

4. Processo de transcrição – um ato performativo do contínuo FAZER

O *fazer* constante que permeia todo este processo iniciou com a produção dos trabalhos poéticos *Faixa-corpo* e *Encaixamentos*, os quais deram origem à formulação de um Projeto de Ensino que, por sua vez, ao ser aplicado gerou a produção de novos trabalhos por parte dos alunos. Destes me aproprio para construir outros trabalhos. Ao compartilhar os novos resultados com os discentes, estes se apropriam do mesmo no intuito de usá-lo no seu processo de criação de, ainda, um novo trabalho. A partir do que foi gerado, me inspiro para criar outro trabalho poético que, por fim, reflexiona questões envolvidas neste processo. Este percurso mostra-se transcriador a todo momento. Sendo assim, o trabalho que realizo mantém-se em transformação contínua. O *fazer* e o próprio *pensar* a respeito do mesmo se alimentam e geram conteúdo para dar vida às minhas ideias: um processo performativo no qual o durante do fazer ganha relevância. Cada momento ganha um registro, cada *insight* instaura-se como meio para pensar a minha produção artística e docente.

Apesar do trabalho *Encaixamentos* não ter entrado com força na segunda etapa deste TCC, este fez parte do meu processo de criação e foi importante para levantar algumas questões durante meu percurso e reflexionar sobre caminhos possíveis. O Projeto de Ensino aplicado se tornou mais curto, o que, por sua vez, impediu que a temática fosse aprofundada. *Encaixamentos* é uma proposição passível de novos desdobramentos e aprofundamento dentro da ideia *Lugares de Estar*. Pretendo desenvolvê-la, caso se mostre oportuna futuramente, pensando as relações corpo-cidade mediadas por objetos tridimensionais ou através de novos olhares que possam surgir.

A fotoperformance *Transcriando escolhas*²⁰ (Fig. 31) é um dos resultados do processo que se desenrola neste TCC que cria, recria, apropria, reflete, espelha experiências e tenta, por fim, desfazer o nó das questões do próprio percurso. Previamente a esta fotoperformance criei um áudio (Fig. 32) pensado para funcionar como instalação sonora com 2'10" que reúne toda a minha expectativa diante deste nó. Num exaustivo planejamento me deparo com a quantidade de responsabilidades que deveriam ser consideradas no Projeto de Ensino o que resulta numa listagem que é ditada ao longo destes dois minutos. Meu grande dilema era conseguir compreender como todas estas intenções seriam aplicadas no Estágio docente:

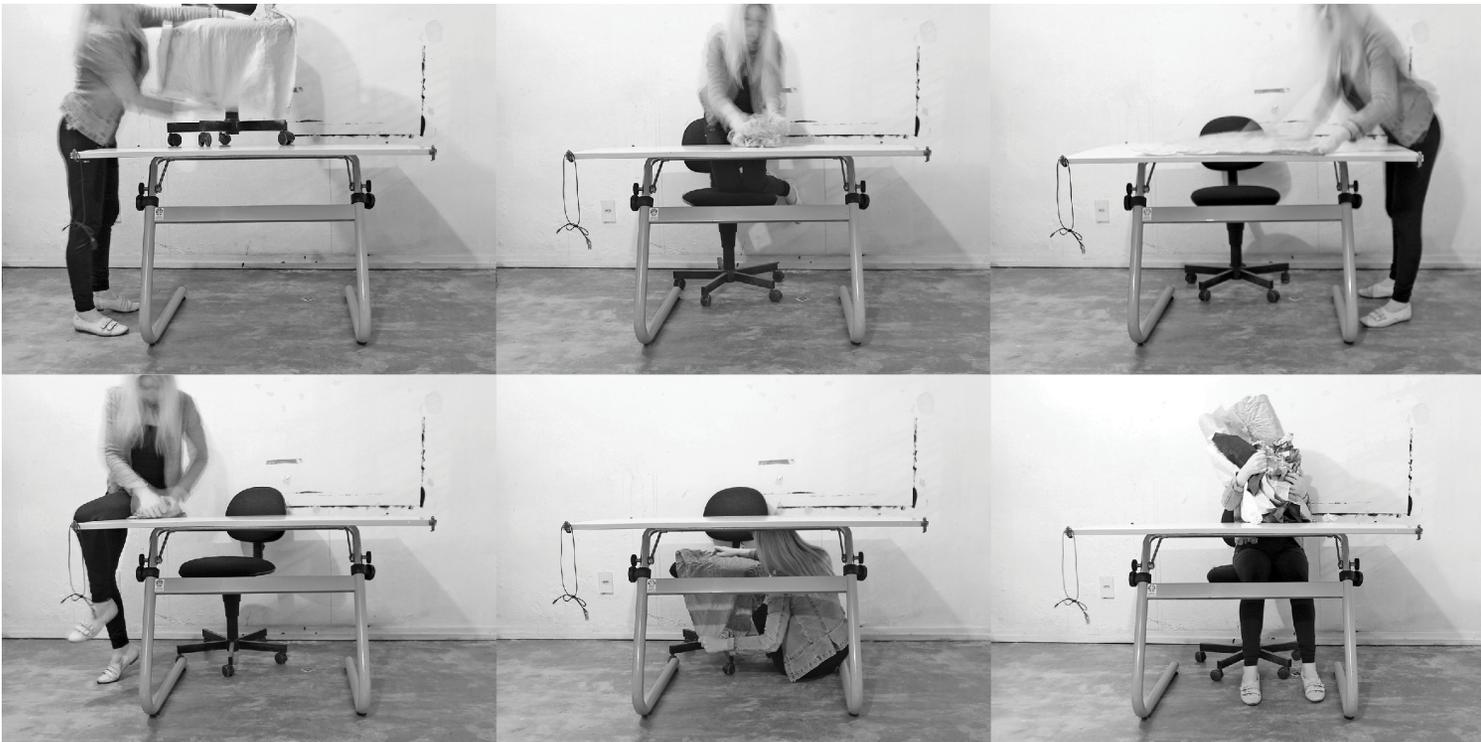


Fig. 31 DeniCorsino. *Transcriando escolhas*, fotoperformance, 2017

²⁰ A fotoperformance *Transcriando escolhas* integra o *Diário de Estágio/Formação* que é um exercício de problematização proposto pelo Prof. Dr. Cristian Poletti Mossi. O diário se deu em 3 etapas durante o ano de 2017. Disponível no blog dedicado a este TCC: <www.tccdenicorsino.wordpress.com>

“
*Experimental proporcionar estimular ensinar conhecer
 incentivar adaptar mapear redimensionar refletir avaliar
 propor possibilitar mediar permitir gerar disparar
 produzir apropriar transpor dedicar elaborar transformar
 compartilhar conceber ler afetar humanizar educar
 ampliar implicar desdobrar constituir cultivar criar
 inventar inventariar direcionar perceber tocar escutar
 estressar deslocar provocar performar atualizar o
 cotidiano a arte eu você o corpo qualquer corpo a
 instituição o professor nós o aluno o artista o processo a
 criação a criatividade a invenção a experiência a inclusão
 a normatização o diálogo a incerteza a possibilidade os
 conceitos os caminhos a linguagem a cultura a imagem o
 contemporâneo o mundo a leitura de mundo a escola as
 aulas as aula experimentais as aulas reais as aulas da
 vida os valores as dimensões as soluções as escolhas a
 improvisação as estratégias as tarefas os limites o poder o
 controle as subjetividades o potencial a aprendizagem a
 metodologia a originalidade o estranhamento o inacabado
 o currículo a sala de aula são coisas que inquietam que
 por mim passam ficam se vão estão suspensas às vezes
 densas às vezes não estão.*
 ”

Fig. 32 DeniCorsino. *S/ título*, áudio para instalação sonora, 2017

O meu trabalho acontece no performar, no *fazer* mutante, e nem tanto previsível, no qual me adapto à novas situações assim como VALIE EXPORT contorna seu corpo aos elementos urbanos; como Soledar que dispõe seu corpo no projeto, eu construo minha presença no ateliê das aulas; como Francis Alÿs que percorre um caminho indefinido; como Anna Halprin que se apropria de cada gesto do *fazer* cotidiano. Refiro-me a diversos acontecimentos que se entrecruzam e são, ao mesmo tempo, compartilhados: o meu processo de criação poético como artista e acadêmica, o meu processo de construção docente e, o processo de criação vivenciado pelos discentes a partir dos exercícios que aplico. Estes foram se edificando, multiplicando resultados, originando, desta mistura, novos trabalhos e ganhando formas conforme seu andamento. Análogo à tarefa, como estratégia para a improvisação, o processo de criação toma rumos inimagináveis: uma espécie de jogo que exige movimentos de ambos os lados, onde cada passo dependerá dos gestos indicados ao outro ou até, apenas, seja validado pela inércia do entre-*performar*.

4.1. Processo criativo e experiências poéticas no ensino

Segundo as observações de Monica Hoff (2014) a preocupação dos artistas para um trabalho sob a perspectiva do processo experimental é herdada de práticas das décadas de 1960-70. Algumas referências deste período são exploradas neste TCC como Anna Halprin e VALIE EXPORT. Os artistas já priorizavam muito mais o processo como um todo do que a intenção de fazer daquilo um programa político pedagógico. Assim, a mudança na arte naquele momento esteve ligada à mudança de percepção dos artistas com relação à sociedade que estava mudando, e portanto a arte também não seria mais a mesma. Ocorreu então um turvamento das noções de dentro e fora da arte, transbordando o sentido da arte e pensando os limites da vida que a arte busca imitar. O que, continuamente, seguimos performando em nossas práticas contemporâneas.

Salles (2001, p. 40-44) propõe o processo “como um ato permanente, um longo período de maturação”, que identifica-se como trama complexa rica de propósitos e buscas: problemas, hipóteses, testagens, soluções, encontros e desencontros.

E o que se entende por processo então? Um percurso, caminho, escolhas a serem tomadas, etapas a serem executadas e que envolvem procedimentos diferentes a serem usados; é o que está acontecendo, carrega consigo a ideia de continuidade, um durante, enquanto, *com*, algo em transformação, em movimento, que produz diferenças. Entende-se como o *fazer*, a experimentação feita de diferentes estruturas e que aponta para a produção de algo.

É no próprio processo, diretamente entrelaçado com o *fazer*, que se dá o ensino e o aprendizado. O que inevitavelmente suscitará diversos questionamentos e que, neste trabalho, começaram a delinear-se ao longo da criação do que viria a transformar-se num *Projeto de Ensino de Artes Visuais*. Que caminhos poderiam ser trilhados com as turmas considerando os dilemas: como integrar a minha proposta de prática docente ao Projeto de Ensino que já vinha sendo executado na instituição? Como criar continuidades alternadas à rupturas em ambas as séries, oitavo ano do Ensino Fundamental e primeiro ano do Ensino Médio? Visto que, no Colégio de Aplicação, entre o oitavo e o primeiro ano são trabalhadas as questões relacionadas ao corpo humano, à temática do espaço e, por fim, o desenvolvimento de diversos projetos de acordo com suas

próprias inspirações, identifiquei possível a inserção da minha proposta relativa ao espaço, corpo e objetos mediadores. O processo criativo é um ponto chave pensado para auxiliar na organização da proposta de ensino para melhorar o rendimento das experimentações com diferentes situações, materialidades e possibilidades, aproximando os discentes à figura de artista que busca soluções, que reflete sobre o porquê da escolha deste ou de outro material e é consequentemente responsável pelo mesmo.

Sem a intenção de *formar artistas* senti a necessidade de delimitar um recorte temporal e linguagens para que o Projeto de Ensino fosse compreensível, longe de ser vago ou nebuloso, e atendesse aos objetivos dentro do curto espaço de 20 horas-aula-turma. Ao longo da aplicação do plano, algumas aulas precisaram ser repensadas: novas referências e exercícios foram adicionados ou excluídos, a ordem da programação foi modificada, temas transversais foram discutidos, algumas atividades foram reformuladas para que se realizassem com efetividade. Além disso, previamente, ao desenhar os planos de aulas, propus atividades extras e que pudessem ser intercambiadas. Começo então a perceber que, tão imprescindível quanto um plano flexível e aberto seria a performatividade docente que busca problematização a fim de contribuir para o maior envolvimento dos alunos e experiências efetivas. E seria viável trabalhar a docência com planos abertos e flexíveis, segundo o processo de um artista, dentro da estrutura reguladora, planilhadora e disciplinadora do sistema escolar além de manter inventividade sempre alerta diante de pouca folga, conforme diz Kastrup (2001) “aprendendo a aprender” constantemente?

Busco, então, respostas através de arte educadores para o dilema de como colocar em prática a arte-educação ou a educação que ensina arte e vice-versa? Camnitzer (2009, p. 27) defende que “se tivesse o poder, proibiria a palavra *ensinar* como castigo de prisão. Obrigaría todo mundo a usar unicamente a palavra *aprender* para assim reorganizar todo o sistema pedagógico.” E será porque o sistema do *ensinar* parece esmagar-nos, imobilizar-nos por suas limitações e pressões que não cabem dentro da arte? Como unificar situações de

apenas aprender enquanto as hierarquias não forem rompidas, enquanto as regras nas escolas existirem e continuarem a ser claras para quem guia e quem é guiado? Enquanto os *corpos-guiados* esperam ser guiados. A própria colocação de Camnitzer expõe uma estrutura atual voltada para a disciplina e correção daqueles que resistem. Não encontro respostas prontas, mas questiono quanto utópicas seriam as ideias da conjugação arte e educação como algo único num sentido aberto como se fosse possível colocá-la realmente em prática.

De um lado, eu-artista-aluna-docente, do outro, a instituição CAp, a instituição UFRGS e seus sujeitos. Performo diversos sujeitos num mesmo período de tempo, intercalando-os, às vezes, sobrepondo todos eles, respondendo a todas exigências planilhadas no intuito de sincronizar a imensidão de informações para cumprir prazos e currículo. As escolhas se restringem e passo a atender diversos requisitos. Como aluna vivenciei essas contradições durante a elaboração deste TCC, na intenção de buscar folgas numa realidade já estruturada que se colocava: articular o TCC com o Projeto de Ensino a ser elaborado e que exige produção e prazos de entrega. Este, por sua vez, está sob uma listagem mínima de exigências pré determinadas tais como quarenta horas, sem folga, entre observação e aulas ministradas. Tais regras atendem à estrutura do curso: datas para entrega do Projeto de Ensino com o detalhamento de cada aula; em paralelo, devo preparar um *diário de formação* em três etapas, o qual optei por uma produção poética durante o semestre, integrando TCC e Estágio; considerando ainda a obrigatoriedade de entrega e avaliação final nas aulas de estágio nesta universidade. Enquanto no CAp UFRGS, as regras são repassadas pelos professores de Artes Visuais como: exigência de avaliação descritiva e geradora de conceito aluno por aluno e produção de relatório; as regras de uso dos espaços como a proibição de entrar na sala dos professores durante o intervalo e; ainda as próprias regras da escola: durante as aulas é proibido do uso de celulares ou afins; os alunos têm tolerância de cinco minutos para chegar em sala de aula após intervalo – medida que, em caso de não obediência, deve-se montar um parecer e enviar ao setor responsável

(o qual preenchi uma vez e que me fez pensar sobre o sistema de punição em relação aos discentes que os ameaça constantemente); devo fazer o controle de saída de alunos para o banheiro; as mesas do bar não devem ser utilizadas para trabalhos; é proibido o consumo de alimentos durante as aulas; as regras de boa convivência preveem advertências verbais pelo professor –formalidade com chamamento por escrito dos pais e encaminhamento ao conselho da unidade; medidas de recuperação educativa para o aluno que danificar o patrimônio da escola, além de determinar o uso obrigatório do cartão pendurado no pescoço como um sujeito devidamente identificado e numerado.

Em meio a todas as regras tento jogar criativamente com as escolhas que restam. Como estagiária não estou sob as mesmas regras dos professores efetivos. E submetida a tantas limitações questiono como inovar dentro do Ensino de Artes Visuais, como pensar propostas atuais que possam gerar possibilidades inúmeras? A minha escolha não é apenas minha, mas é resultado de um compilado de todas as escolhas previamente realizadas por outros. A proposta executada não é totalmente livre se comparada à uma tarefa na qual sempre oferece escolhas a serem feitas. É no *fazer* diário e constante, na construção, na mudança e na adaptação do projeto que as escolhas de todos os envolvidos –os *corpos-guiados* ou corpo-aluno, se aproximam de práticas artísticas contemporâneas. De qualquer forma sinto que em cada exercício os devo guiar, direcionar, limitar, ser breve e manter clareza e objetividade, pois já estão disciplinados a compreender desta forma. Performo cada gesto corporal que identifica estas máximas e uso do poder da voz para complementar. Começo a identificar gestos corriqueiros no repertório desse contexto singular.

Estas questões têm raiz num primeiro levantamento de sondagem que realizo em sala de aula. *Liberdade* foi o termo de maior relevância este ano nas aulas de artes visuais, para meus alunos, dentro da instituição. E me coloco a pensar acerca de todas as limitações dentro de um sistema disciplinador; questionando-me como se daria o entendimento e a prática deste termo neste trimestre? Ou

liberdade seria uma aspiração? Aqui se estabelece uma pista de que talvez dividir o papel de autoridade em sala de aula e passar a aprender coletivamente, como propõe Camnitzer, se aproximasse do caminho. Por alguns instantes me pareceu possível, mas essa horizontalidade mostra-se em *highlights* momentâneos e não permanente no cotidiano.

²¹ Foucault afirma que nós somos alvo de poder, seu transmissor e/ou ponto de emanção do poder e, este não podendo deixar de ser exercido, não é ruim em si mesmo. Reitera ainda que a liberdade é a condição de existência do poder e do sujeito e que na falta de liberdade o poder se converte em dominação. Logo para aproximar-me de práticas horizontais busquei estratégias de compartilhamento, no que tange o poder de decisão, no cotidiano do ensino e que acabavam sempre mostrando-se pontuais. Segundo Aquino (2014) poderíamos pensar uma liberdade pedagógica a qual sobreviveria como apropriação criativa; um encontro com a alteridade sempre movente, em recomposição constante; voltado para a prática intensificadora de convívio com indivíduos abertos a serem afetados e deslocados pela alteridade. Esta situação é ilustrada por uma das aulas de listagens quando os alunos, tendo acabado o exercício, propuseram timidamente um jogo em que seria usado um dos objetos escolhidos nas listagens – a vassoura de mão. Rapidamente me interessei e me candidatei para participar, tendo em vista que jogos eram previstos no meu plano. Todos estávamos posicionados de forma análoga na mesma roda, no mesmo espaço, sem hierarquias. Evito temporariamente, desta forma, habitar o lugar destinado ao professor – um espaço pré-definido pelo professor anterior num específico pedaço de chão, detrás da mesa, de pé. O jogo consistia numa sequência de palavras ditadas, cada uma relacionada à anterior desde que excluísse as iniciais *p* e *m*. A vez era dada ao colega através do objeto que era passado de mão em mão.

O acontecimento deste jogo passa pela criação sistemática de novos

²¹ CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault*, 2009. *Verbetes Liberdade*, p. 145.

lugares em sala de aula, novas significações para o objeto, além de abrir folgas para pensar as contenções, os limites e os mecanismos de poder na coletividade. Porém a “liberdade pedagógica com alteridade movente” colocada por Julio Aquino, também se aproxima a breves instantes ficando longe do *sempre*. Levando em consideração docente e discente, Icle (2017, p. 22) ressalta que estas figuras “cumpram suas rotinas, tem suas ações roteirizadas e representam seus papéis, seguindo parâmetros culturalmente legitimados e refletidos na configuração que centraliza o foco na figura à frente da classe.” Papéis mantidos, porém com roteiros diferentes. Tratei, portanto, de conceder-me a liberdade de experimentar em outras ocasiões posicionar meu corpo, ao lecionar, em locais diversos daquele experimentado pela/o professor titular, de modo a provocar estranhamento em suas percepções e deslocar seus olhares e atenção percebendo não somente outras configurações de proposta mas de distribuição dos corpos no espaço e, conseqüentemente, surgimento de novas tensões.

Katia Canton (2011, p. 91) ao tentar definir “o que é arte” ensaia que o papel da arte seria, independente do sujeito, algo que permite ultrapassar as obviedades, que nos expande como uma mola propulsora do funcionamento das coisas da vida, como algo que nos coloca numa condição enviesada. Considerando este olhar, desafio manter a mesma força propulsora poética da arte transmutada no campo da educação.

A qualidade performativa do aprender ecoa em seu caráter efêmero como uma ação que deixa rastros que a referenciam e lhe dão continuidade. Não é um processo estanque, mas um processo de experimentação no tempo com permanente apreensão de si mesmo; que deixa-se mediar por elementos que o atravessam criando novos encontros. Assim como na noção de performance, o *aprender* existe onde e enquanto existe a ação, não é o ponto de partida nem o ponto final, mas o entre contínuo e singular de um original em mutação. De acordo com Corazza (2015, p. 109) o processo criador em educação acontece não mais em termos de normatividade, mas de transcrição do pensamento artístico como uma didática da

transformação e do desdobramento do ponto original de partida.

Para Icle (2017) as noções originadas na performance levam-nos a pensar os processos como tão importantes quanto os produtos deles resultantes. Logo, o “que chega ao público é parte de um longo processo, que não começa ou termina com a ação ou o evento proposto pelo artista” (ICLE, 2017, p. 08), em que o próprio artista representa a si mesmo e a ação constitui-se o roteiro aberto e, talvez, inacabado. Faço um paralelo com o processo de criação que desenvolvi na figura inseparável de artista-docente: lanço uma proposta de trabalho que oferece uma linha de partida bastante clara mas sedenta por receber contribuições dos participantes que entrarão no jogo. Há um ininterrupto revisar de cada gesto. E neste sentido, ao atuar com base na performatividade oferecida por este contexto me aproximo do incessante *criar* sujeito às situações que se apresentam. Tentando romper portanto, com alguns comportamentos previsíveis e repetições impostas pelo sistema escolar. E dentro dos limites da proposta, assim como toda tarefa, o entrelugar das escolhas merece um olhar atento que abraça a imprevisibilidade das questões permeantes. Desta maneira, é preciso o desapego da estrutura fechada de um projeto que obrigaria determinados resultados. E será que conseguí alcançá-lo?

CAPÍTULO 5

__ Considerações finais

5.1 Corpos dóceis também criam: *o que estamos fazendo aqui?*

O corpo aparece não mais como algo a ser docilizado, mas como algo a ser potencializado, colocado no centro da atividade. *Performance* e Educação se fazem no corpo, com o corpo e para o corpo. Não há *Performance* sem o olhar do outro, portanto falamos aqui de um corpo compartilhado, partilhado na ação de fazer e olhar, interagir e reagir. ICLE (2013, p. 21)

Quando Camnitzer (2009, p. 54) faz a provocação de que “um artista é aquele que consegue fazer tudo que quiser (dentro de seus próprios limites –financeiros, legais, éticos, psicológicos)” e o compara com outros profissionais, os quais não teriam o mesmo grau de liberdade, assume a natureza criativa do *estar* artista:

Os dentistas precisam fazer o trabalho dentário, os treinadores de cães devem treinar cães, e assim por diante. Essas profissões podem ser divertidas ou não; no entanto, determinam o que as pessoas precisam fazer até que decidam fazer algo diferente. Os artistas podem fazer projetos sobre odontologia, cachorros ou qualquer coisas que queiram a qualquer momento. Podem também fazer outra coisa logo em seguida ou ao mesmo tempo, sem deixar de serem artistas.

O *aprender* pela arte e pela educação, através de uma abordagem contemporânea, se encontram no *estar/fazer* inerente ao processo. As experimentações realizadas objetivavam alinhar-se com a essência do profissional da arte que carrega consigo uma gama inesgotável de alternativas captadas no cotidiano e que buscam transgredir o limite, mas nem sempre conseguindo. Como regra defino os espaços para a experiência de criar liberdades e imaginar desdobramentos, o que “implica menos transportar sentidos” de uma coisa para outra e “mais verter ou recriar: dotando-se da consistência de romper com o estabelecido; empreendendo novos recomeços” (CORAZZA, 2015, p. 108) e apropriando-me dos elementos que mediam as relações entrecruzadas.

O Projeto de Ensino intitulado *Experimentações no Ensino de Artes Visuais a partir das relações corpo - espaço do cotidiano* propiciou aos discentes experiências introdutórias no processo de criação em artes visuais. Os exercícios práticos visavam despertar consciência corporal e espacial e o entendimento das limitações do sujeito no contexto cotidiano escolar. Explorando, desta maneira, a sua capacidade investigadora e provocando novos olhares para com o seu entorno diário. Quando penso cotidiano, pergunto-me sobre as relações de poder que tornam um corpo dócil e como estes lidam com a disciplina e a individualidade em seu dia a dia de forma a manterem-se incentivados a desbravar novas e singulares possibilidades. Neste trabalho, portanto, o processo de criação envolveu a tomada de decisões conscientes, minhas e dos discentes, para que houvesse o desenvolvimento de potencialidades.

Com base nas prévias observações, percebi o funcionamento pré-programado dos alunos, os quais estavam presos aos seguintes procedimentos: chegar em sala de aula, colocar sua mochila no balcão, sentar-se em sua cadeira atrás da mesa e ali executar praticamente todos os exercícios do semestre. O fato de estarem condicionados e disciplinados aos mesmos movimentos afetava por consequência o resultado de sua produção. Em geral, nem mesmo para amassar argila, desenhar ou usar os cavaletes levantavam-se ou se distanciavam para melhor visualização dos objetos produzidos. Inconscientemente, quase ou nenhuma folga era dada aos seus corpos que permitisse movimentos diversos. Tampouco tais possibilidades eram experimentadas em seu benefício de forma que os gestos pudessem variar ou ganhar qualidade.

Assim, durante o estágio docente pude perceber como cada sujeito atende à distribuição de corpos no espaço escolar. Tal distribuição ocorre conforme uma prática que emprega procedimentos de quadriculamento; onde cada corpo tem o seu lugar respondendo à localização funcional; na qual ocorre o controle de horário e tempo calculado para cada atividade; a qual preocupa-se com a utilização exaustiva do tempo de forma que seja produtiva e eficaz. Além do fato de estarem acostumados ao exercício que impõe a seus corpos tarefas repetitivas sucessivas.

Ao iniciar o trabalho em sala de aula foi preciso, primeiramente, instalar uma nova dinâmica: possibilitar que os alunos se movimentassem livremente pelo espaço do ateliê e percebessem como seus gestos e deslocamentos poderiam dar-lhes outro entendimento e qualidade sobre suas criações. De acordo com Salles (2001, p. 96) “a percepção é um dos campos de testagem do ato criador: uma forma de exploração do mundo.” E por isto, o processo de criação que estimo, no Projeto de Ensino aplicado aos discentes do CAp UFRGS, vai ao encontro das possíveis percepções despertadas em cada sujeito. Ao propor gestos simples, mas nada comuns na dinâmica daquela rotina como, por exemplo, convidá-los para vir ao quadro negro iniciar o *brainstorm* coletivo, os alunos foram provocados pelas inúmeras limitações impostas, não somente pelas tarefas ou improvisações banais do cotidiano, mas por sua própria inconsciência do poder de escolha e individualidade. Ao mesmo tempo criaram-se conexões com as impressões lançadas por eles mesmos sobre liberdade de criação e autonomia. Certas tarefas couberam a mim para facilitar, de fato, a fruição de experiências modificadoras: permitir que nas atividades pudessem vivenciar ações como um simples subir na bancada; sentar-se

em cima da cadeira por cima da mesa; deitar-se sobre as mesas para realizar *brainstorm*. Ou ainda, habitar os espaços do hall para colocar suas ideias no papel expandindo-se para além das paredes do atelier sem que fossem obrigados a voltar imediatamente para a sala de aula. Até o uso do celular tornou-se possível quando, estrategicamente, o propus como recurso para desenvolvimento dos trabalhos. O que, por um momento, pudesse parecer proibido para pessoas disciplinadas, se apresenta como novo procedimento com força no *deixar-se* fruir e, repensa as regras a favor do nosso próprio exercício de arte. Conforme outras atividades avançavam, as experiências por nós presenciadas, refletiam-se nos dias seguintes, pois, notavelmente, sentiam-se livres para propor outros contatos de si próprios com o espaço dando vazão à novas ideias.

É gratificante ver as mudanças sensíveis que foram acontecendo ao longo deste trabalho. Durante o processo de ensinar-aprender, o *fazer* de artista-docente foi tocado por estas tantas subjetividades que se apresentaram. A ideia do *corpo tão útil quanto eficiente* perde espaço para *tão deslocado quanto questionador* e, desprende-se, assim, de corpos que cumprem tarefas encaminhando-se para *corpos dóceis também criam*.

Finalizando o estágio docente e, ao mesmo tempo, este Trabalho de Conclusão de Curso, realizei a ação artística *O que estamos fazendo aqui?*²² como forma de lançar uma última centelha de reflexão do processo vivenciado durante o ano de 2017. Esta ação, realizada durante uma aula da cadeira de estágio nesta universidade, levou em consideração a performatividade inerente ao trabalho do artista-docente

²²A ação integra o *Diário de Estágio/Formação* que é um exercício de problematização proposto pelo Prof. Dr. Cristian Poletti Mossi. O diário se deu em 3 etapas durante o ano de 2017. Disponível no blog dedicado a este Trabalho de Conclusão de Curso: <www.tccdenicorsino.wordpress.com>

e a transcrição das práticas que propus. Como não poderia ser diferente, diante do processo de criação desenvolvido, me aproprio de elementos previamente usados nas aulas de artes visuais, que apliquei no CAP UFRGS, como os papéis amassados e a fita de contenção amarelo-preto, além das percepções do contexto que passaram a ser parte do meu cotidiano este ano. Buscando interações corpo-espaco eu quis envolver o público, meus colegas de curso, nesta ação fazendo uma intervenção no nosso próprio espaço da sala de aula usando os objetos ali presentes. Para esta ação afastei todas as mesas da sala; desenrolei a minha faixa de segurança individual, *Faixa-corpo*; criei uma zona de contenção com fita amarelo-preto usando as cadeiras da sala para cercar a área. Posicionei-me na porta dando instruções a cada colega que entrava. Os participantes escolhiam uma das nove perguntas disponibilizadas. No meio da área de contenção havia uma classe e em cima um vidro com *respostas prontas* e outro para *produção de respostas*, a partir do qual poderiam escolher uma folha e produzir as suas próprias respostas. Enquanto eu aguardava que chegassem, eu continuava produzindo respostas e colocando-as no vidro. As respostas prontas, em forma de barco, foram inspiradas na resposta que uma aluna do oitavo ano deu a um dos exercícios práticos, e tornou-se um gatilho para pensar as possibilidades fora da área de contenção. Se eu tivesse obrigado os alunos, naquela atividade, a fazer um comentário por escrito padronizado sobre suas percepções do exercício, não teria tido tantas respostas criativas para um exercício focado na experiência e no *fazer*. Os papéis usados para a ação foram os mesmos papéis usados na fotoperformance *Transcribando escolhas*, os quais foram, anteriormente, amassados e desamassados pelos alunos na atividades do Projeto de Ensino. O som da sirene permeou esta ação como meio de pensar também os ruídos do cotidiano escolar e como contingência ou imposição do dia a dia. Durante a ação vesti o crachá de estagiária UFRGS, identificação que era obrigatória durante o estágio e que estabelece, nesta ocasião, uma posição de poder.

Ao longo das aulas fui reunindo diversos elementos com o objetivo de desenvolver um trabalho efêmero que não representasse um trabalho final ou objeto físico, remetendo ao Projeto de Ensino e às poéticas trabalhadas: a ação me pareceu mais apropriada. Não tenho registros da ação, porém ela abriu espaço para outras vivências. Logo em seguida o espaço criado passou a ser usado para a apresentação dos trabalhos dos meus colegas e, assim, tivemos uma aula distante dos “corpos sentados na cadeira encaixados na mesa” discutida ao longo deste TCC.



Fig. 33 Registros, via celular, da aula após a ação *O que estamos fazendo aqui?*, dezembro/2017



Fig. 34 DeniCorsino.
Registro do material
usado na ação *O que
estamos fazendo aqui?*
2017
Vidro com
Respostas prontas

A própria proposta de ação que intervém no espaço modificando-o, criando novas contenções e tensões jogou com a limitação ao espraiamento dos sujeitos dando a ver o funcionamento de um sistema escolar cheio de regras, onde há escolhas, porém contidas. A contenção, nesta ação, era dada também aos participantes que eram amarrados de dois em dois com a fita amarelo-preto ao entrarem na sala.

O que estamos fazendo aqui? é uma pergunta que proponho para pensarmos não somente o lugar do *fazer*, mas *como fazer* uma proposta contemporânea que saia da utopia e crie *encaixamentos* na vida real, que transgrida os limites impostos pelas tantas *faixas-corpo*, que encontre folga dentro das disciplinas compreendendo que elas precisam ser permeadas de escolhas criativas para que corpos dóceis criem com inventividade. Por fim, *O que estamos fazendo aqui?* carrega a ideia de continuidade, de um fazer que se desenrola, que acontece, que se transcreve e, que, assim como este Trabalho de Conclusão de Curso, levanta questionamentos como algo provocador sem respostas prontas.

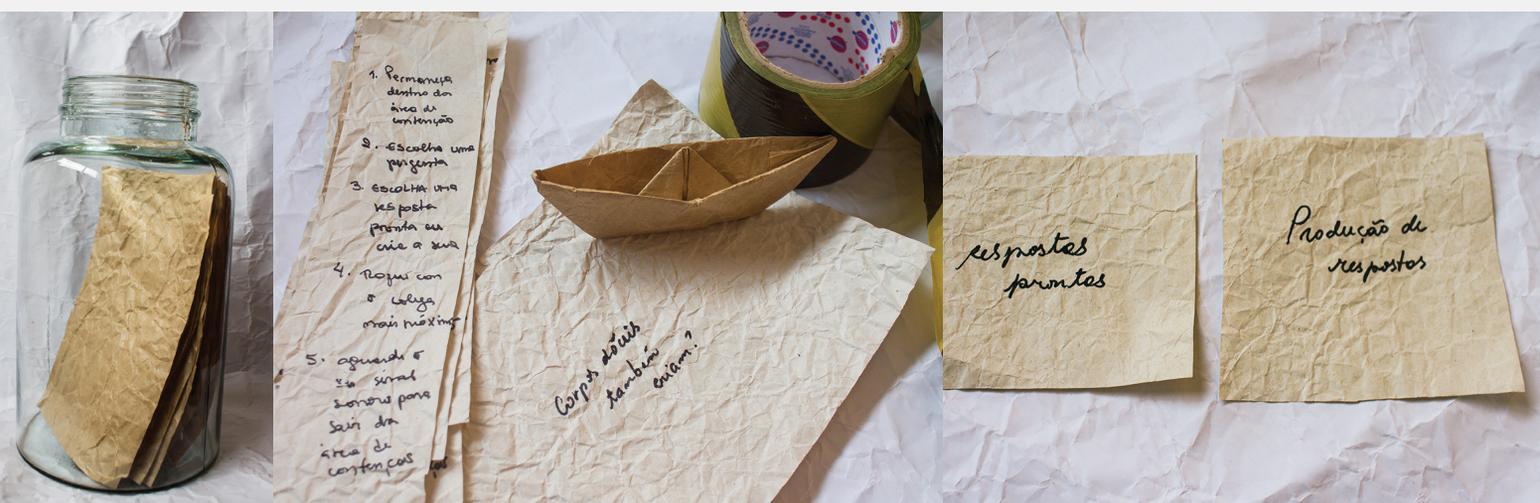


Fig. 35 DeniCorsino, *O que estamos fazendo aqui?*, ação, 2017. Registro do material usado na ação.

AQUINO, Julio Groppa. *Da autoridade intelectual à amizade pedagógica: uma plataforma para o ethos docente*. 1º ed. São Paulo: Cortez, 2014.

CANTON, Katia. *Arte para quê? As Narrativas enviesadas do contemporâneo*. In: Espaços da mediação / ARANHA, S. G. Carmen ; CANTON, Katia (Org.). São Paulo : PGEHA / Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2001. 209 p. ; il.

CAMNITZER, Luis. *Arte para a educação / Educação para a arte*. Organizadores Luis Camnitzer, Gabriel Pérez-barreiro ; tradução de Gabriela Petit ... [et al.]. – Porto Alegre : Fundação Bienal do Mercosul, 2009. 400 p. : il. ; 21 cm. - (6ª Bienal do Mercosul)

CARLSON, Marvin A., 1935 – *Performance: uma introdução crítica* / Marvin Carlson ; Tradução Thais Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. – Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2009. 284p. – (Humanitas)

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault – Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*/ Edgardo Castro ; tradução Ingrid Muller Xavier ; Revisão técnica Alfredo Veiga-neto e Walter Omar Kohan. – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2009. p. 476

CORAZZA, Sandra Mara. *Didática da tradução, transcrição do currículo (uma escrita da diferença)*. Pro-Posições | v. 26, n. 1 (76) | p. 105-122 | jan./abr. 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/0103-7307201507609>>. Acesso em: 15 Nov 2017

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. / tradução Paulo Neves. – 2. ed.– São Paulo: Ed. 34, 2010, 260 p.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder: 1979*. Disponível em: <<https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/foucault-m-microfc3adsica-do-poder.pdf>>. Acesso em: 05 Out 2017

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir – O Nascimento da Prisão*. [tradução Raquel de Ramallete]. – Petrópolis : 29º ed., Editora Vozes, 2004

GLUSBERG, Jorge., 1932 – *A arte da performance* / Jorge Glubsberg ; [tradução Renato Cohen]. – São Paulo : Perspectiva, 2011. – [Debates : 206 / dirigida por J. Guinsburg)

GONÇALVES, Mônica Hoff. *A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro*, 2014 – Dissertação de Mestrado, PPGAV- UFRGS. Porto Alegre: 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/115180>>. Acesso em: 26 Nov 2017

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. RoseLee Goldberg ; tradução Jefferson Luiz Camargo.– 3. ed. – São Paulo : Martins Fontes- selo Martins, 2015

HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-modernidade* / Stuart Hall ; Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 11.ed., 1. Reimp.– Rio de Janeiro : Dp&A, 2011

HERNÁNDEZ, Fernando. *Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho* / Fernando Hernández, trad. Jussara Haubert Rodrigues.– Porto Alegre : Artes Médicas Sul, 2000.

HILL, Marcos; ROLLA, Marco Paulo (Org.). *MIP Manifestação Internacional de Performance*. Belo Horizonte : CEIA Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2015. 324 p. 20 cm

ICLE Gilberto ; BONATTO, Monica Torres. *Por Uma Pedagogia Performativa: A Escola como entrelugar para professores –performers e estudantes –performers*, 2017. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v37n101/1678-7110-ccedes-37-101-00007.pdf>>. Acesso em: 18 Nov 2017

KASTRUP, V. *Aprendizagem, arte e invenção*. Psicologia em estudo, Maringá, V. 6, N. 1, pp 17-27, Jan./Jun. 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v6n1/v6n1a03.pdf>>. Acesso em: 02 Jul 2017

MAGNO, Mariane. *O Movimento poético: corpo da consciência paradoxal*. In: *Discursos do corpo na arte* / Organização Enéias Farias Tavares, Gisela Reis, Biancalana Magno. – Santa Maria : Ed. da Ufsm, 2014. 26pp. : il. ; 16 x 23 cm

MELIM, Regina. *A fotografia como documento primário e performance nas artes visuais*. Crítica cultural, Vol. 3, nº. 2, Jul. – Dez. 2008. Disponível em: <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/critica_cultural/article/view/123/134>. Acesso em: 15 Jun 2017h

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia Da Percepção* / Maurice Merleau-ponty ; Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. – 3º ed. – São Paulo : Martins Fontes, 2006

MUNARI, Bruno. *Design e Comunicação Visual*. São Paulo: Ed. 70, 1978, 374 p.

REY, Sandra. *Corps de l'oeuvre & Corps de l'artiste – De la fable de l'artiste ai << ça a été joué >>* Elaine Tedesco & Laura Ribero. In: *La photographicit . sur l'esthétique de la photographie de François Soulages*. Sur la direction de Alejandro Erbetta. Editora L'Hartmattan, 2016. pp. 37-49.

ROSSINI, Elcio Gimenez. *Tarefas: Uma Estratégia Para Cria o De Performances*, 2011 – Tese de Doutorado, Programa de P s Gradua o em Artes Visuais, UFRGS. Porto Alegre: 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/28623>>. Acesso em: 02 Jul 2017

ROSSINI, Elcio Gimenez. *Tarefas: uma outra perspectiva para o conceito de coreografia*. In: *Discursos do corpo na arte / Enéias Farias Tavares ; Gisela Reis, Biancalana Magno (Org.)*. – Santa Maria : Ed. da Ufsm, 2014. 26pp. : il. ; 16 x 23 cm. pp.207-226

SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado: processo de cria o artística*. 5  edic o revista e ampliada. / Cecilia Almeida Salles. Apresenta o de Elida Tessler. – São Paulo: Intermeios, 2001. 186 pp. ; 16 x 23 cm

SOLEDAR, Jorge. *Como me tornei insensível = That's how i became insensitive*. / Jorge Soledar ; V [Tradu o/ Translation Michele Muliterno]. –1. Ed. – São Paulo : Prestígio Editorial, 2014.

TEDESCO, Elaine. *Anota es sobre e Est dio 88: pesquisa de videoperformance*. 24  Encontro da Anpap. Santa Maria, 2015. ps. 1295 – 1307. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2015/comites/cpa/elaine_tedesco.pdf>. Acesso em: 02 Jul 2017

Sites consultados

ABRAMOVIC, Marina. *Marina Abramovi : an art made of trust, vulnerability and connection – Tedx*, 2010. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/marina_abramovic_an_art_made_of_trust_vulnerability_and_connection?utm_source=tedcomshare&utm_medium=referral&utm_campaign=tedsread>. Acesso em: 15 Maio 2017

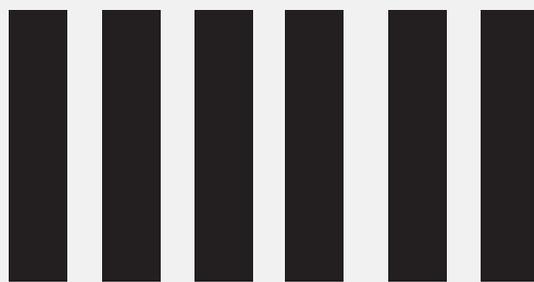
CARRAPATOSO, Thiago. *Where The Streets Have No Name*. Disponível em: <<http://paisagemfabricada.com.br/en/tag/valie-export/>>. Acesso em: 25 Maio 2017

CORSINO, Denise. *Diário de Estágio. TCC- Artes Visuais*. Disponível em: <<https://tccdenicorsino.wordpress.com>>. Acesso em: 19 Dez 2017

EXPORT, Valie. Disponível em: <http://www.interviewmagazine.com/art/valie-export#_>. Acesso em: 21 Mai 2017

EXPORT, Valie. Disponível em: <<http://paisagemfabricada.com.br/en/tag/valie-export/>>. Acesso em: 21 Mai 2017

EXPORT, Valie. *Body Configurations*. Disponível em: <<http://loves.domusweb.it/body-configurations-by-valie-export-1972-76/>>. Acesso em: 21 Mai 2017



TCCDENICORSINO.WORDPRESS.COM