

# Corpocinetismo: relações entre a representação do corpo humano e esculturas cinéticas

BodyKinetics: relationships between the  
representation of the human body and  
kinetic sculptures

**Brenda Gomes Bazante<sup>1</sup>**

---

<sup>1</sup> Mestranda em Artes Visuais pela UFPE, Possui graduação em Artes Visuais pela Universidade Norte do Paraná (2018), Especialista em Metodologia do ensino de Artes. Atualmente é diretora do Ateliê de Artes Visuais Flor de Antúrio. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Escultura e Arte Cinética.  
E-mail: [brendabazante@live.com](mailto:brendabazante@live.com)  
Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2302455310889408>

## Resumo

Este artigo apresenta aspectos relativos à arte que se move, ou que apenas sugeriu o movimento, e à representação da corporalidade humana por meio da Arte Cinética. Ao juntar estes dois campos de investigação estou elaborando o conceito de Corpocinetismo. Termo que dará conta de exemplificar esculturas móveis, móveis ou instalações que contenham silhuetas de corpos movendo-se ao sabor do vento, da interação com o espectador ou com qualquer outra força motriz utilizada no cinetismo. Para alcançar este objetivo examinei a produção de artistas que desenvolveram pesquisas e obras envolvendo mobilidade e representação do corpo humano na Arte Cinética e em outros movimentos a partir do século XIX, conseqüentemente encontrando referências para o processo criativo elaborado na pesquisa "Cadê as Travas Transcorpocinéticas?" em desenvolvimento no Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE/UFPB. Além disso, pretendo com este texto contribuir para a ampliação do conceito de cinetismo levando em conta o que diz Hans Belting e a produção de artistas da cultura popular brasileira, trazendo obras dos Mestres Miró dos Bonecos, Saúba e Otávio, referências quando se trata de bonecos e brinquedos populares móveis. A revisão de literatura será adotada como metodologia e autores como Argan (1992), Archer (2012), Krauss (1998) e Gombrich (2013) me conduziram na História da Arte e Ostrower (2001) e Valente (2015) em Criatividade. Por fim apresento alguns esboços e estudos ligados ao processo criativo em progresso no referido programa e finalizo considerando que a fruição das obras de artistas clássicos e de artistas da Cultura Popular contribuíram para aguçar minha imaginação. Assim como as ideias e experiências apresentadas sobre processos criativos estimularam a incorporação, tanto do aprendizado obtido na minha trajetória criadora como do meu próprio estilo/personalidade na confecção de futuras obras

## Palavras-chave

viagem, fenomenologia, paisagem urbana.

## Abstract

This article presents aspects related to the art that moves, or that only suggested movement, and the representation of human corporeality through Kinetic Art. By combining these two fields of investigation i am elaborating the concept of corpokineticism. Term that will give and example of mobile or installations that contain silhouettes of bodies moving with the wind interaction with the viewer or other any driving force used in kineticism. To achieve this goal i examined the production of artists who developed research and works involving mobility and representation of human body in Kinetic Art and other movements from the 19th century on, consequently finding references to the creative process elaborated in the research "Where are the Transcorpokinetic Tranny?" under development in the Associated Postgraduate Program in Visual Art UFPE/UFPB. Furthermore i intend with this text to contribute to the expansion of the concept of kineticism taking into account what Hans Belting says and the production of artists of brasilian Popular Culture, bringing works by the Masters Miró dos Bonecos, Saúba e Otávio, references When it comes to popular dolls and mobility toys. The literature review will be adopted as a methodology and authors such Argan (1992), Acher (2012), Krauss (1998) and Gombrich (2013) led me in Art History and Ostrower (2001) and Valente (2015) in Creativity. Finally, i presente some sketches and studies related to the creative process in process in the referred program and i conclude considering that the enjoyment of the works of classical artists and artists of Popular Culture contribute to sharpen my imagination. As well as the ideas and experiences present about the creative processes stimulated na incorporation both of the learning obtained in my creative trajectory and my own style/personality in the making of future works.

## Keywords

travel, phenomenology, urban landscape.

**ISSN: 2447-1267**

*We renounce the thousand-years-old delusion in art that held the static rhythms as the only elements of the plastic and pictorial arts. We affirm in these arts a new element the kinetic rhythms as the basic forms of our perception of real time*

(GABO, PEVSNER, 1920).

## **Que se inicie o movimento. 1, 2, 3 e já.**

Antes de iniciar esta caminhada, esta movimentação que em alguns momentos irá parecer uma maratona, sinto a necessidade de trazer para este artigo um breve relato que justificará meu interesse de pesquisa. Tudo começa na graduação em Licenciatura em Artes Visuais quando me apaixonei pela Arte Cinética passando a criar obras que foram apresentadas em algumas exposições na Região Metropolitana do Recife. Enquanto isso, assistia a militância trans lutando e buscando nossos direitos nas mais diversas esferas. Em alguns momentos eu também compus mesas e debates que tratavam do tema Transexualidade, mas até então a minha prática artista mantinha-se focada na abstração.

Neste período a ausência de produções que envolvessem a experiência enquanto mulher trans começou a incomodar o meu fazer artístico. Sendo assim decidi pesquisar formas de associar a representação da corporalidade trans/travesti com a arte cinética e trazer para as minhas criações tanto a paixão pelo cinetismo quanto a vontade de militar como artista.

Tendo em vista este cenário percebi que diante de mim formava-se um desafio enorme, uma corrida de longas distâncias a vencer que me deixou bastante estimulada, pois incluir detalhes tão pequenos, como os que diferem um corpo trans de um cis<sup>1</sup> numa obra que se move, demandaria práticas que nunca havia tentado, conseqüentemente sairia deste cenário como uma artista melhor, moldada pela minha práxis (VALENTE, 2015; FAYGA, 2001). Além disso, trabalharia mesclando duas áreas com as quais me identifico, como mencionado anteriormente, e que são completamente diferentes. Além do mais essa junção é muito fértil, pois alimenta meu desejo de transcender a abstração historicamente presente nas esculturas cinéticas e evidencia uma característica significativa em processos criativos, o caráter empírico envolvido que “é fundamental para o pensamento artístico atuar sobre os fenômenos em sua totalidade” (VALENTE, 2015, p. 18).

O conteúdo apresentado neste trabalho é parte integrante da pesquisa “Cadê as Travas Transcorpocinéticas?” em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE/UFPB e tem por objetivo entender como retratar a corpo

---

<sup>1</sup> Um corpo cis, ou cissexual é aquele que se identifica com o gênero ao qual foi atribuído após o nascimento, por exemplo: uma pessoa nasce com uma vagina e se identifica como mulher. Será uma mulher cisgênera. Caso contrário, ou seja, um corpo trans será aquele de uma mulher que nasce com uma vagina, mas identifica-se como homem, exemplificando um homem transexual.

humano por meio da arte cinética. Além disso busca cooperar com a ampliação das fronteiras do conceito desta linguagem para além daquele descrito nos livros de história da arte relacionando a produção de artistas europeus/americanos ligados ao cinetismo com os da cultura popular que incluíram movimento em suas obras e finalmente encontrar referências e caminhos investigativos que auxiliem o processo criativo elaborado na pesquisa acima citada.

Dito isto, antes de construir uma obra que desse conta de apresentar as sutilezas da identidade trans por meio de uma escultura cinética eu preciso entender como e se o corpo humano foi representado por meio desta linguagem. Para isto recorri à revisão de literatura como metodologia. Reexaminei autores da História da Arte ocidental para, considerando o que dizem historiadores clássicos como Archer (2013), Argan (1992), Gombrich (2013) e Krauss (1998) e a produção de alguns artistas mestres da cultura popular, tentar responder a seguinte pergunta: quais as relações entre esculturas cinéticas e a representação do corpo humano? Pode um móvel reproduzir corpos que, por meio da identidade, subvertem um discurso cultural hegemônico que válida apenas a cisheteronormatividade<sup>2</sup>? Como estes artistas e suas criações podem influenciar e oferecer caminhos investigativos e referências para o processo criativo desenvolvido numa pesquisa que envolva representação do corpo de mulheres trans e Arte Cinética?

De acordo com o Argan (1992), Krauss (1998), Archer (2013) e Gombrich (2013), historicamente as esculturas cinéticas tenderam para a abstração, exceto por alguns trabalhos de Howe (1954-) e Calder (1898-1976) que construíram, pontualmente, obras que representaram corpos em movimento. Do mesmo modo, essas referências me levam a refletir sobre a seguinte questão: será que o corpo humano não teria aguçado a criatividade dos cinéticos?

Procurando responder essa questão examinei as referências sobre o tema em busca de respostas. Neste momento ficou clara a importância de adotar um conceito que orientasse a procura por indicações de esculturas e artistas que atendessem ao recorte desta pesquisa, conseqüentemente separando-os de obras e criadores que apenas sugerissem movimento. Desta forma a seguinte definição será adotada:

Arte cinética significa arte que envolve movimento. (A palavra deriva do grego Kinesis, movimento, Kinetikos, móvel.) Mas nem toda arte que envolve movimento é "cinética", no sentido preciso em que o termo é usado quando falamos de arte cinética. Desde os tempos mais antigos, os artistas interessaram-se em descrever o movimento - o movimento de homens e animais: cavalos galopando, atletas correndo, leões saltando sobre suas presas e pássaros em vôo. Por outras palavras eles se interessaram pela representação do movimento ou, para ser mais exato, de objetos que se movem. Mas o artista cinético não se preocupa em representar o movimento: está interessado no próprio movimento como parte integrante da obra (BARRET, 1991, p. 150).

---

<sup>2</sup> Expressão relacionada a corpos que se identificam como heterossexuais e cisgêneros, ou seja, possuem a identidade de gênero e o sexo biológico alinhados, além do desejo sexual pelo sexo biológico oposto. Tudo isso considerado como o padrão a ser vivido, como o normal (BUTLER, 2020).

Uma vez estabelecido o conceito sinto a necessidade de dar um passo atrás em busca de soluções para as minhas inquietações sobre corpos humanos e arte cinética. Reexaminei os textos em busca das origens desta linguagem a fim de entender como, quando e por que alguns artistas começaram a criar obras com partes móveis. Não é minha intenção nesta pesquisa esgotar todas as possibilidades de respostas para estas perguntas nem mesmo determinar um período exato para o início destas experimentações entre corpo e movimento na arte. O que procuro com esta investigação é oferecer uma visão, a partir da leitura do referencial teórico, sobre os primórdios da escultura cinética e dos movimentos que a antecederam.

Em comum os autores pesquisados concordam com a afirmação de que “a arte cinética se desenvolveu de um interesse geral pelo construtivismo e de um interesse mais particular pelas primeiras peças de Naum Gabo” (ARCHER, 2012, p. 18). A partir desse dado apresento obras e processos criativos de diversos artistas que pesquisaram/apresentaram o movimento, ou a sua sugestão, e o corpo humano em suas obras. Entre eles estão: Étienne Jules Marey, Eadweard Muybridge, Marcel Duchamp, Umberto Boccioni, Naum Gabo, Alexander Calder e Anthonie Howe.

Examinar o legado destes grandes artistas é relevante para a busca efetuada neste artigo, contudo ao debruçar-me sobre a produção de artistas da cultura popular brasileira como o Mestre Miró dos Bonecos, o Mestre Saúba e o Mestre Otávio posso ampliar o leque de referências sobre a representação do corpo humano no cinetismo e ao mesmo tempo questionar e contribuir para a ampliação do conceito de Arte Cinética. Afinal precisamos colaborar com a reconstrução da nossa História da Arte, trazendo artistas que foram deixados de lado em detrimento de outros, tratados como artesãos, como se este trabalho fosse inferior ao do artista.

Belting (2006) discute os equívocos do enquadramento ao qual a história da arte estava submetida e coloca-o em jogo ao dizer que “tudo o que nele encontrava lugar era privilegiado como arte, em oposição a tudo o que estava ausente dele” (BELTING, 2006, p. 25). Desta forma é preciso aumentar a visibilidade daqueles que foram ofuscados para que apenas alguns nomes, geralmente da Europa, dos EUA e pouquíssimos brasileiros, tivessem todo o mérito e praticar o que nos pede o Revisionismo Histórico. Movimento que acredita que

O fim da história da arte não significa que a arte e a ciência tenham alcançado o seu fim, mas registra o fato de que na arte, assim como no pensamento da história da arte, delinea-se o fim de uma tradição, que desde a modernidade se tornara o cânone na forma que nos foi confiada (BELTING, 2006, p. 23).

Juntamente com estes estudos começo a estruturar o conceito de Corpocinetismo baseando-me na ideia de que entre um corpo A (fisicamente inalterado) e um corpo B (alterado nas esferas cirúrgicas, estética e endocrinológica) existem fatores culturais, pessoais e sociais motivando mudanças que ocorrem num determinado tempo. Elas variam de velocidade conforme condições de saúde e financeiras de seus praticantes que chamarei de Pessoas Corpocinéticas. Essas mudanças/intervenções indicam uma movimentação que parte do corpo A para o B e é justamente esse movimento que

pretendo trazer para minhas obras cinéticas.

Ao fim deste percurso alcanço a linha de chegada mostrando esboços e alguns conceitos favoráveis que foram extraídos das obras e das metodologias empregadas pelos artistas/autores pesquisados criando um escopo que orientará o processo criativo a ser utilizado na Pesquisa “Cadê as travas Transcorpocinéticas?”.

Dito isto sigo para a análise de uma série de fotografias, pinturas e esculturas que a partir de meados do século XIX começaram a incluir a mobilidade, ou a sua sugestão, nas artes visuais.

## **Móviles, cronofotografias, balés mecânicos aéreos e a arte que se move**

Procurando entender como os artistas incluíram o movimento em suas obras resolvi iniciar esta revisão partindo de um período muito importante para a História da Arte ocidental: o surgimento da fotografia<sup>3</sup>. Segundo Argan (1992) com o advento desta linguagem se estabelece uma discussão em torno das produções artísticas e fotográficas, tendo seus significados e valores no centro da problemática. A partir de 1839, ano de invenção da fotografia, muito dos serviços antes realizados pelos pintores começaram a ser transferidos para os fotógrafos, conseqüentemente sua origem ocasionou “na segunda metade do século passado, uma profunda influência sobre o direcionamento da pintura e o desenvolvimento das correntes artísticas ligadas ao Impressionismo” (ARGAN, 1992, p. 78).

Esta interferência pode ser percebida por meio da utilização dos experimentos cronofotográficos realizados por Étienne- Jules Marey (1830-1904) que tornaram “visíveis inúmeras coisas que o olho humano, mais lento e menos preciso, não consegue captar; passando a fazer parte do visível todas essas coisas (por exemplo, os movimentos das pernas de uma bailarina)” (ARGAN, 1992, p. 81). Segundo Buccini (2017) Marey desenvolveu várias pesquisas sobre o movimento dos corpos de pessoas e animais. Ele iniciou seus estudos usando um aparelho que registrava desenhos num cartão circular e servia para entreter crianças: o Phenakistoscope. Por meio desta máquina Marey capturou as várias fases do movimento de pássaros, cavalos e homens estudando, através dos desenhos, a “fragmentação e as várias etapas de uma determinada ação” (BUCCINI, 2017, p. 62), mas o resultado obtido era impreciso quando usado a olho nu. Mais adiante

Com o advento da fotografia instantânea, foi possível a captura de momentos ‘congelados’ no tempo. Marey então visualizou uma oportunidade de substituir os desenhos imprecisos por uma sequência de instantâneos. Surge, desta forma, a cronofotografia, um tipo de fotografia que ‘se estende’ através

---

<sup>3</sup> Este artigo não planeja negar a ideia de movimento presente nas artes visuais nos anos anteriores ao escolhido. O período entre o final do séc. XIX e início do XX foi eleito devido as reviravoltas que ocorreram na produção artística dando origem a Arte Moderna e as Vanguardas que juntaram ciência e estética trazendo para a escultura o movimento propriamente dito (ARGAN, 1992).

do tempo. Não mais através de imagens borradas e indefinidas, como o movimento era representado nos primórdios da fotografia, mas a partir de uma sequência de imagens nítidas que mostrava de maneira impressionante o caminho que os corpos percorriam no espaço e no tempo (BUCCINI, 2017, p. 62-63).

As metodologias de Marey “causaram uma grande repercussão em vários setores da sociedade” (BUCCINI, 2017, p. 63) e influenciaram outro importante fotógrafo desta época. O inglês radicado nos EUA Eadweard Muybridge (1830-1904) investigou as movimentações corporais projetando as sequências fotográficas por meio de um equipamento chamado Zoopraxiscope com a finalidade de criar pequenas narrativas do movimento realizado pela pessoas ou animal.

De acordo com Buccini (2017) a contribuição deste artista foi importantíssima para o desenvolvimento da fotografia e sua associação com o movimento, pois

Assim como os experimentos de Marey, as fotografias de Muybridge expuseram a imagem do corpo humano em movimento de modo nunca visto antes, desafiando a noção de verossimilhança com a natureza que se tinha nas imagens da época. Nas imagens de Muybridge pode-se presenciar um relato da visualidade positivista do corpo na era moderna: homens e animais navegavam em um espaço demarcado, enquadrado em grades geométricas e regulares. Estas fotografias capturaram uma nova noção de espaço e tempo que surgiu através da transformação tecnológica e do crescimento do pensamento racional (BUKATMAN, 2006; GUNNING, 2003 apud BUCCINI, 2017, p. 64-65).

Alguns anos depois este pensamento vai aguçar a criatividade de um dos maiores artistas vanguardistas. Ao analisar seu processo criativo Argan (1992) descreve as inquietações do jovem Marcel Duchamp (1887-1968) sobre o caráter estático do Cubismo Analítico e do dinamismo futurista. Ele inicia a análise da Obra “Nu descendo a escada n. 2” deixando clara a ligação existente entre a produção de um artista de apenas vinte e cinco anos com a de um dos maiores mestres cubistas. Comparando duas importantes obras da arte ocidental Argan afirma que

Na história da Arte Moderna, este quadro tem importância similar à que, cinco anos antes, tivera *Les demoiselles d’Avignon*, de Picasso: põe em crise o cubismo Analítico, tal como o famoso quadro de Picasso pusera os fauves (1992, p. 438).

Esta relação pode ser comprovada ao analisarmos obras como “Retrato de jogadores de xadrez” de 1911, “A passagem de virgem para a noiva” de 1912 e “Jovem triste num trem” de 1911-12, todas anteriores a “Nu descendo a escada n. 2”. Contudo neste caso as semelhanças podem ser meras coincidências, pois enquanto Picasso indiretamente representava o movimento uma vez que rodeava os objetos analisando todos os seus ângulos para depois juntá-los sob um plano bidimensional oferecendo ao espectador os perfis laterais, de baixo e de cima pintados sobre uma única perspectiva (KRAUSS, 1998), Duchamp, quando exhibe o corpo em movimento

“desmembra-o, altera o tipo morfológico de seus órgãos internos, muda o sistema de funcionamento biológico (ARGAN, 1992, p. 458).

Neste momento este artista que foi um dos maiores nomes do movimento Dadaísta inclui em seu quadro um elemento cinético, ou seja, a figura de uma pessoa descendo uma escada e constrói sua obra ligando as diferentes posições que o corpo assumia ao mover-se naquele ambiente. Para Duchamp as posições repetidas deveriam ser comparadas ao funcionamento de uma máquina, como se o corpo abandonasse a posição biológica passando a ser um organismo mecânico (ARGAN, 1992).

Dois anos antes, em 1909, outro movimento iria criticar os cubistas. A primeira edição do Manifesto Futurista deixa clara a intenção de abandonar as tradições do passado e aproximar aquele país da modernidade trazida pela industrialização. De acordo com Filippo Marinetti (1874-1944), o movimento e a velocidade são pontos-chaves para gerar esta mudança (KRAUSS, 1998). Relacionando arte e tecnologia os futuristas consideram que “depois do Expressionismo a arte não é mais a representação do mundo, e sim uma ação que se realiza; possui uma função que evidentemente, depende do funcionamento, do mecanismo interno” (ARGAN, 1992, p. 301). Esta afirmação fica clara quando Marinetti declara que um automóvel em movimento é mais belo que a Vitória de Samotrácia (KRAUSS, 1998). Desta forma considero os futuristas outra boa referência para entender a chegada do movimento na escultura, pois para eles

O Manifesto, colocado no centro da história, resulta em uma proclamação do conceito de velocidade com um valor plástico - a velocidade converteu-se numa metáfora da progressão temporal tornada explícita e visível. O objeto em movimento torna-se o veículo do tempo percebido, e o tempo torna-se uma dimensão visível do espaço, uma vez que o movimento temporal assume a forma do movimento mecânico (KRAUSS, 1998, p. 51-52).

Seguindo essa linha de raciocínio o escultor Umberto Boccioni (1882-1916) elabora entre 1912 e 1913 uma série de esculturas inspiradas na sua teoria da síntese dinâmica “uma das grandes descobertas do Futurismo (ARGAN, 1992, p. 441)”. Entre elas estão “Formas únicas na continuidade do espaço” e “Desenvolvimento de uma garrafa no espaço”. Na primeira o artista demonstra a reunião dos movimentos absoluto e relativo que tratam da “essência estrutural e material do objeto (KRAUSS, 1998, p. 52) e das “distensões e mudanças de forma que ocorreriam quando uma figura em repouso fosse precipitada em movimento” (ibid), respectivamente.

Com esta obra, o artista “não quer dar a sensação de que está em movimento; quer representar a forma permanente que assumirá a figura humana submetida a altas velocidades (ARGAN, 1992, p. 441), descrição que casa com a ideia de que “o movimento é velocidade, uma força física que deforma os corpos até o limite de sua elasticidade, assim revelando, no efeito, o dinamismo individual da causa” (ARGAN, 1992, p. 438).

A relação entre metodologia futurista e o Cubismo Analítico de Pablo Picasso deixa clara a crítica que as vanguardas faziam à autonomia da arte prometida pelos



movimentos modernistas (BURGER, 1993), contudo, tanto Boccioni como Duchamp apenas tentaram sugerir movimentações em suas criações, diferentemente do construtivista Naum Gabo e do cinético Alexander Calder.

Os irmãos Naum Gabo (1890-1977) e Anthone Pevsner (1884-1962) foram educados num contexto revolucionário, amplamente adotado nas primeiras décadas do século XX na Rússia. Assim sendo “receberam uma primeira formação científica no momento em que a ciência é a ponta de diamante progressista” (ARGAN, 1992, p. 452), conseqüentemente acabaram juntando pesquisa estética e científica em suas produções artísticas (ARGAN, 1992). Ao morar em Paris foram influenciados por artistas como Duchamp e Boccioni mas ao voltar a Rússia entraram em choque com os políticos russos e saíram daquele país (KRAUSS, 1998), pois para seus líderes “a arte deveria exercer uma função de propaganda revolucionária” (ARGAN, 1992, p. 452) e os irmãos não concordaram com esta finalidade.

De volta a Paris Gabo retoma suas pesquisas sempre com o pensamento de que “entre a ciência e a arte, existe não uma relação, e sim uma continuidade” (ARGAN, p. 454). Este posicionamento reforça a mudança de funcionalidade da arte proposta por Burger (1993), pois para Gabo

A arte não pode mais ser uma atividade dedicada a produzir, com técnicas refinadas, uma mercadoria de qualidade, destinada a uma clientela de elite. O objetivo artístico já não tem curso legal. O artista é um intelectual que realiza uma pesquisa científica no campo do conhecimento estético: os objetos que faz não têm valor em si, mas enquanto instrumentos e demonstração de pesquisa (ARGAN, 1992, p.454).

O trabalho deste escultor era baseado num conceito que ele batizou de Estereometria e pode ser explicado por meio da comparação de um cubo comum com o cubo construtivista (esteriométrico) de Gabo. O primeiro sólido “a exemplo dos demais objetos por nós percebidos no mundo real, oferece-nos uma visão parcial de si. Por ser fechado, enxergamos apenas três de suas faces” (KRAUSS, 1998, p. 72). Já o segundo

É construído de forma diferente. Suas quatro faces laterais foram removidas e, em seu lugar, dois planos diagonais cortam o interior da forma, entrecruzando-se em ângulos retos em seu centro exato. Esses dois planos em interseção têm o propósito simultâneo de estruturar um volume cúbico - servindo de armação ou suporte para os planos do topo e da base da figura - e permitir um acesso visual ao interior da forma. O que o segundo, o aberto, revela para Gabo não era apenas o espaço normalmente deslocado pelos volumes fechados, mas o núcleo do objeto geométrico, exposto com a mesma simplicidade que o próprio princípio da interseção, tornando a figura compreensível de modo semelhante ao que um teorema geométrico isola e coloca a nosso alcance determinadas proposições essenciais referentes aos objetos sólidos (KRAUSS, 1998, p. 72).

É possível perceber claramente o uso deste artifício nas famosas esculturas

figurativas que Gabo construiu em 1915 utilizando papelão liso e compensado (KRAUSS, 1998). Sobre a estrutura destas peças Argan afirma que seu construtor adotou uma morfologia “geométrica, tendo suas origens na teoria suprematista de Malevich” (1992, p. 454). Trata-se de “uma geometria fenomenizada pela qual as figuras não são símbolos de conceitos, mas formas concretas cuja estrutura e comportamentos podem ser estudados”, afirma Argan (ibid).

Dito isto acho importante dizer que o trabalho deste importante artista do Construtivismo é uma grande referência para esta pesquisa devido ao seu caráter experimental e criativo, ainda mais por que, tanto Gabo quanto Pevsner, pretenderam “anular o próprio conceito de escultura como disciplina tradicionalmente definida por certas finalidades, certos procedimentos, certos materiais” (ARGAN, 1992, p. 454) o que futuramente seria justamente a intenção de artistas contemporâneos que diluíram os conceitos de pintura e escultura experimentando todo tipo de material em suas obras (ARCHER, 2013).

Além disso, Gabo e Pevsner escreveram em 1920 o Manifesto Realista que contém várias propostas de alterações para a funcionalidade da arte. Entre os cinco princípios fundamentais deste documento eles apresentam um argumento que seria fundamental para o desenvolvimento de toda a produção escultórica cinética a partir dali. Trata-se do item cinco do manifesto e é descrito na epígrafe deste artigo.

Gabo e o Construtivismo russo são tidos como os maiores influenciadores da Arte Cinética. Particularmente ele se destacou, pois foi o primeiro a criar uma escultura que realmente se movimentava (BARRET, 1991). De acordo com o autor, em 1920 ele apresentou a obra “Construção Cinética” que “consiste numa vara metálica vibrátil acionada por um motor. Quando a vara vibra forma-se uma simples onda.” (BARRET, 1991, p. 152).

Alguns anos mais tarde, em 1930, Alexander Calder (1898-1976) vai ao ateliê de Mondrian (1872-1944) em Paris. Sai de lá muito impressionado e decide que “como o holandês, desejava um arte que refletisse as leis matemáticas do universo; a seu ver contudo tal arte não poderia ser rígida e estática” (GOMBRICH, 2013, p. 452) como previa o Manifesto Realista, alguns anos antes (GABO; PEVSNER, 1992). Em seu trabalho Calder utiliza materiais industriais como arame e chapas metálicas e entre seus objetivos não estava a “intenção de resolver problemas geométricos complicados, como Pevsner, nem de comunicar mensagens importantes à humanidade, como Moore” (ARGAN, 1992, p. 485). Seguindo na contramão do pensamento de Calder, pretendo usar sua obra como referência linkando sua mobilidade com a representação de corpos marginais, exercendo o regime político da arte (RANCIÈRE, 2012). Lembrando que ao falar de arte política precisamos levar em conta a problemática ligada aos dispositivos, pois

Sua fissura põe à mostra que a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar representações. Ela consiste sobretudo em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe

(RANCIÉRE, 2012, p. 55).

Desta forma, apesar de amar os móveis de Calder, utilizarei como suporte apenas a obra "Josephine Baker III", por se tratar de uma representação do corpo humano. Entretanto sua metodologia na qual "o movimento resulta de um sistema complexo e perfeito, porém visível, de alavancas, balancins, suspensões, contrapesos" (ARGAN, 1992, p. 485) será amplamente utilizada em meu processo criativo considerando a delicadeza de sua força motriz, o vento que através de um "toque, mesmo uma simples corrente de ar, pode desencadear um movimento rítmico que, aos poucos, estende-se aos elementos mais distantes, depois diminuindo até parar; um equilíbrio instável que, perturbado, logo se recompõe (ibid).

Essa técnica de construção de móveis enquadra-se na forma como pretendo atuar para construir corpos móveis, pois "uma obra de Arte Cinética cria uma forma no espaço pelo movimento" (BARRET, 1991, p. 52). Esta afirmação está de acordo com o depoimento de Calder ao dizer que usando "dois círculos de arame a se interceptarem em ângulos retos, isso para mim é uma esfera (...) o que produzo não é precisamente o que tenho em mente - mas uma espécie de esboço, uma aproximação fabricada" (CALDER, 1958, p. 8 apud KRAUSS, 1998, p. 260-261).

O último artista que trago neste artigo é o americano Anthone Howe e sua Escultura "About Face III", de 2017, aparentemente a única obra que retrata o corpo humano em sua coleção que está elegantemente instalada num jardim, movendo-se ao sabor do vento, pois todas criações de Howe utilizam o vento como força motriz.

## **Arte Popular e os bonecos que se mexem**

Diversos artistas da Cultura Popular que criaram obras envolvendo corporalidades e movimento. Entre eles podemos citar o Mestre Miró dos bonecos, o Mestre Saúba e o Mestre Otávio, os dois últimos são referências para a criação do Mané gostoso.

Existe uma relação direta entre estes bonecos e a Arte Cinética exemplificada nos livros de História da Arte. Mais precisamente no surgimento dos móveis na primeira metade do século XX. Segundo Krauss "sua origem remonta aos pequenos brinquedos de arame construídos por Calder para seu "circo" pouco depois de sua chegada a Paris em 1927, cujas apresentações atraíam multidões de artistas e músicos para seu quarto em Montparnasse" (1998, p. 262). Ora, assim como os Mestres da Cultura Popular de Pernambuco, Calder criou bonecos e animais que se moviam e os apresentava com a intenção de entreter. Este dado oferece uma ligação entre estes criadores e a própria Arte Cinética. Vamos conhecer um pouco mais do processo criativo de nossos mestres para visualizar melhor esta relação.

O Mestre Miró dos Bonecos (1964-), menino criado na roça, nascido em Carpina/PE passou a criar os seus bonecos (mamulengos, ventríloquos, etc) depois de assistir a "uma apresentação de Mestre Solon (1921-1987) e de seu Mamulengo Nova Invenção

Brasileira” (FERNANDES, 2020, s.p.). Começou o seu processo criativo transformando um cabo de vassoura em boneco. Para os braços e pernas utilizou borracha e para as roupas uma meia. como muitos artesãos ele dividiu o seu trabalho artístico com outros afazeres como vigia, zelador, mecânico etc. a fim de garantir o sustento de sua família. Em 1997 cria Maria Grande, de 1,7 m, uma de suas principais obras. recebe prêmios internacionais e com esse dinheiro compra a casa onde vive até hoje com seus familiares (FERNANDES, 2020). Entre as peças de Mestre miro a que mais me interessa são os mamulengos sustentados por três cordas (Fig. 01), visto que eles lembram os móveis suspensos por fios de nylon.



**Fig. 01:** Mestre Miró e seu Mamulengo. Fonte: Portal do Artesanato de Pernambuco<sup>4</sup>

**Fig. 02:** Mestre Saúba e seu Mané-gostoso. Fonte: Prefeitura de Jaboatão dos Guararapes<sup>5</sup>

Em Jaboatão dos Guararapes vive uma artista que a mais de 45 anos produz, peças que aliam arte e movimento. Jose Antônio da Silva, conhecido como Mestre Saúba, caminhava por mercados e feiras populares vendendo suas obras feitas com madeira de embaúba. Natural de pombos, município da Zona da mara Norte de Pernambuco, o mestre foi um menino de origem pobre que aos oito anos já ajudava o pai no corte de cana-de-açúcar, de onde veio seu apelido. Aos vinte e dois anos conhece a cigana “Socorro que produzia e comercializava peças como o Mané Gostoso (boneco articulado com braços ligados a hastes de madeira através de barbantes, simulando um trapézio)” (FERNANDES, 2020, s,p). Ele gostou tanto do boneco que se casou com a bela cigana para aprender como produzi-lo (Fig. 02). Hoje ele é reconhecido com um dos grandes mestres de nosso estado e vende sua arte em feiras de artesanato regionais. (FERNANDES, 2020) Em 2019 foi reconhecido como Patrimônio Vivo de Pernambuco.

O último mestre que gostaria de trazer é considerado o verdadeiro criador do famoso Mané-Gostoso. natural de Camocim de São Félix, Município do Agreste pernambucano, o Mestre Otávio conviveu com o grande Mestre Vitalino (1909-1963)

<sup>4</sup> Disponível em: <http://www.artesanatodepernambuco.pe.gov.br/pt-BR/mestres/miro/mestre> . Acessado em: 05/07/2020.

<sup>5</sup> Disponível em: <https://jaboatao.pe.gov.br/mestre-sauba-e-patrimonio-vivo-de-pernambuco/> . Acessado em: 05/07/2020.

em Caruaru. Desde a infância trabalhava com barro, mas sua verdadeira inspiração veio da carpintaria. Quando criança ouviu de seu pai que Deus fez o homem do barro. Era o que bastava para ele começar a modelar com este material. Criou seu primeiro mané-gostoso aos 10 anos, atividade que se tornaria um hábito para as horas vagas e uma espécie de renda extra no sustento da família. Como todos os outros, dividiu seu lado criador com outras ocupações, tendo trabalhando como atendente de farmácia. Na década de 60 recebeu o título de Mestre Carpinteiro e de Cidadão Caruaruense em 2007. Em 2009 produziu um Mané-Gostoso com 1,8 m que está exposto na Fundação de Cultura daquela cidade. Mestre Otávio, para de trabalhar aos 60 anos devido a sua idade (NETO, 2010).

## **Pondo a mão na massa**

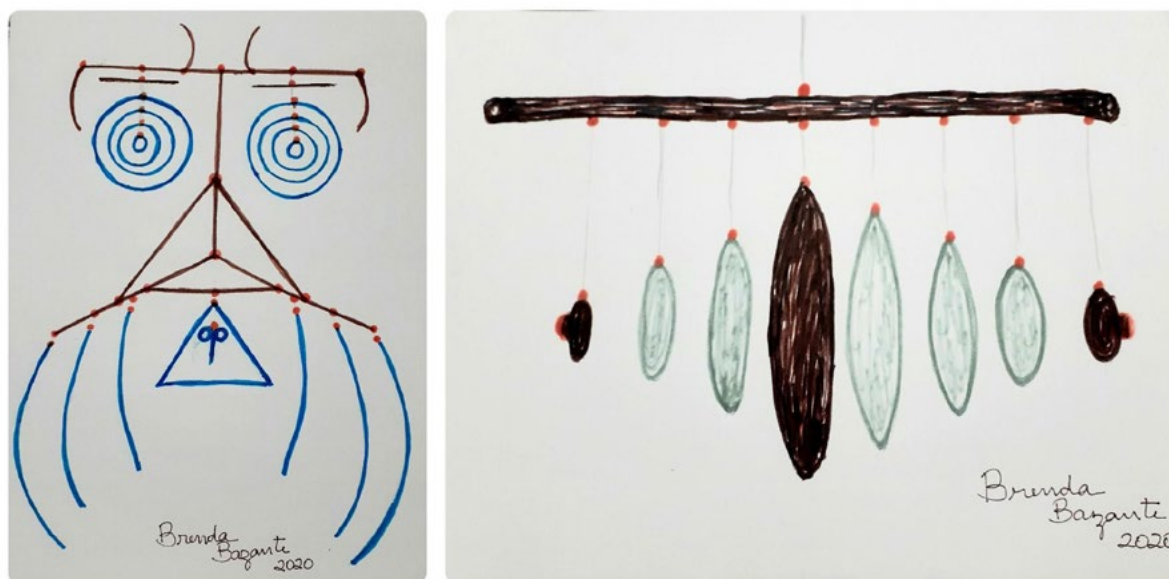
As Figuras 03 e 04 apresentam esboços desenvolvidos a partir dos estudos realizados neste artigo. Eles farão parte da pesquisa “Cadê as Travas Transcorpocinéticas?”. Na Figura 03 esbocei um corpo trans submetido a intervenções. Na área do quadril é possível ver diversas linhas curvas que simbolizam as etapas de aplicação de silicone. Já a região dos seios é apresentada tanto na Figura 03 quanto na 04. Na Fig. 04 utilizei conceitos aplicados pelos cinéticos para representar diferentes tamanhos de próteses mamárias de aumento.

Estes estudos tratam de um móbile que poderá ser construído com os seguintes materiais: gravetos, linhas de crochê, arames e papel machê. Em sua confecção pretendo, além de outras, usar a técnica da Estereometria desenvolvida por Naum Gabo. Os esboços demonstrados nas imagens são inspirados na obra o “Torso de Belvedere”; e planejo relacioná-los com as intervenções cirúrgicas, estéticas e endocrinológicas que mulheres trans realizam nesta área do corpo. Além desta histórica obra, os relatos de Maria Clara de Sena, presentes no Livro A História Incompleta de Brenda, também serviram de inspiração para meu processo criativo.

Segundo Ludermir (2016) Maria Clara relata que seus pais tinham a impressão de que ela estava “quebrada” e que poderiam consertá-la. Entre suas táticas eles, os pais, “reprimiram-na de um lado, repuxavam-na para o outro; batiam na tentativa de “consertar”, mas a filha não queria “conserto”” (LUDERMIR, 2016, p. 110). Da junção destas duas referências fica claro que o corpo de Maria, na visão de seus pais, estava quebrado, assim como o Torso de Belvedere, e mesmo discordando deles, ela submete-se a diversas intervenções adequando-o à sua identidade trans, “consertando” o corpo “defeituoso” a seu modo.

Estas Mudanças corporais fazem parte do cotidiano de muitas mulheres trans/travestis que discordam do gênero que lhes é atribuído ao nascer, uma vez que o mesmo é um construto social diretamente associado ao sexo biológico (BUTLER, 2020; PRECIADO, 2017). Ao problematizar a binaridade sexual Butler (2020) põe, inclusive, o próprio sexo biológico em questão e defende que mesmo “supondo por

um momento a estabilidade do sexo binário, não decorre daí que a construção de “homens” se aplique exclusivamente a corpos masculinos, ou que o termo “mulheres” interprete corpos femininos” (BUTLER, 2020, p. 26).



**Fig. 03:** Brenda Bazante. Esboço para o corpo trans. Desenho. 20 x 20 cm. Fonte: a autora

**Fig. 04:** Brenda Bazante. Esboço para seio. Desenho. 20 x 20 cm. Fonte: a autora

Preciado (2017) aprofunda as discussões trazidas por Butler (2020) e apresenta o conceito de Contrassexualidade, definindo-o como

Uma teoria do corpo que se situa fora das oposições homem/mulher, masculino/feminino, heterossexualidade/homossexualidade. Ela define a sexualidade como tecnologia, e considera que os diferentes elementos do sistema sexo/gênero denominados “homem”, “mulher”, “homossexual”, heterossexual”, “transexual”, bem como suas práticas e identidades sexuais não passam de máquinas, de produtos, instrumentos, aparelhos, truques, próteses, redes, aplicações, programas, conexões, fluxos de energia e de informação, interrupções e interruptores, chaves, equipamentos, formatos, acidentes, detritos, mecanismos, usos, desvios... (PRECIADO, 2017, p. 22-23).

Estes conceitos e subversões do corpo nortearão a minha prática que será alimentada por narrativas autobiográficas obtidas por meio de entrevistas e da literatura sobre pessoas trans. Como é o caso do Livro de Ludermir (2016) que foi fundamental, pois enquanto ser consciente-sensível-cultural percebo-me, após a leitura de Ostrower (2001), como uma mulher transexual ligada a um contexto que é ocidental, fato que Silva (2017) atesta ao dizer que o modelo corporal adotado por mulheres trans brasileiras parte de um referencial colonial eurocêntrico, magro e jovem. Desta forma, reconheço que minha pesquisa, naturalmente, trará aspectos deste contexto. Inclusive quando se trata de materiais usados no ato criativo, pois

trabalhamos de acordo com materialidades presentes em nossa cultura e vivências. Neste caso os gravetos tornam-se importantes nesta pesquisa, pois estão presentes em obras cinéticas que realizei anteriormente, ocasião em que estive extremamente incomodada com podas de árvores que ocorriam na Cidade de Recife.

Por ser um material duro durante a pesquisa será preciso ampliar a imaginação. Este será um recurso fundamental devido a necessidade de transformar este material e associá-lo tanto às imagens referências sobre o movimento e o corpo das mulheres trans quanto aos demais materiais que utilizarei para me expressar.

O ato criativo demonstrará na materialidade as ações de seu criador. Marcas e intervenções deixadas na obra demonstrarão as intenções do criador e sua mensagem, subjetivando a materialidade que é objetiva e está ligada a um contexto cultural, “assim, o conceito de materialidade não indica apenas um determinado campo de atuação humana. Indica também certas possibilidades do contexto cultural, a partir de normas e meios disponíveis” (OSTROWER, 2001, p. 43).

Entendo que “a matéria, que orienta a ação é transformada pela mesma ação” (OSTROWER, 2001, p. 51) e, enquanto estiver nesse processo de criação, estarei pesquisando e experimentando materiais e tentando conectar-me com minha subjetividade. Meus propósitos iniciais serão constantemente repensados, meus rascunhos revisitados, minhas escritas reorganizadas e meus olhares modificados por meio de compartilhamento com outras/os pesquisadoras/es e artistas, pois

Todos os processos de criação representam, na origem, tentativas de estruturação, de experimentação e controle, processos produtivos onde o homem se descobre, onde ele próprio se articula à medida que passa a identificar-se com a matéria. São transferências simbólicas do homem à materialidade das coisas e novamente são transferidas para si (OSTROWER, 2001, p. 53).

Ao final do processo criativo o meu entendimento sobre a representação do corpo de mulheres trans e suas movimentações ligadas às intervenções corporais estarão presentes na materialidade construída, agora repleta de subjetividades. Este processo desencadeará uma transformação na minha visão sobre os materiais utilizados, que a partir de agora terão adquirido unicidade, e nas possibilidades de retratar estes corpos, afinal “criar é criar a si mesmo” (BOURRIAUD, 2011, p.14).

## **Que se encerre o movimento**

Ao aproximar-me da marca de Chegada, vendo esta corrida chegar ao fim, percebo o quanto foi importante debruçar-me sobre artistas que criaram e recriaram obras e estudos em torna da Arte Cinética. Mesmo ofegante, pois fui apressada nesta escrita, pude apreender dos artistas da Cultura Popular aspectos importantíssimos incluídos nas suas obras e, mesmo parando para pegar uma garrafinha d’água de vez

em quando, consegui dar andamento aos procedimentos criativos necessários para minha jornada enquanto artista militante.

Para mim fica claro que devo sempre pensar na junção Arte-Ciência levando em conta tanto o conceito de Estereometria de Gabo quanto a Heurística Híbrida de Valente (2015). Transformando-me, ressignificando-me enquanto crio. Fazendo de minha práxis criativa uma semiose.

Neste caminho pude observar que apesar de alguns dos maiores nomes ligados à Arte Cinética terem focado na abstração eu tenho, além dos exemplos de Calder e Howe, toda a criação dos três mestres, e de tantos outros, da Cultura Popular para guiar minhas pesquisas rumo a representação do corpo das pessoas Corpocinéticas.

## Referências

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. 2 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ARGAN, Giulio C. **Arte moderna**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARRET, Cyril. Arte Cinética. In: STANGOS, Nikos. **Conceitos da arte moderna**. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BUCCINI, Marcos. O instante e o movimento: a influência da fotografia de Muybridge e Marey. **Cartema: dossiê fotografia e arte**, Recife, n. 6, ano 6, p. 60-73, 2017. Disponível em: <file:///C:/Users/Madame/Downloads/234555-104198-1-SM.pdf>. Acesso em: 17/07/2020.

BURGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Lisboa: Vega, 1993.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. 19 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

FERNANDES, Rozziane. Nossos mestres: Miro. **Artesanato de Pernambuco**. 2020 Disponível em: <http://www.artesanatodepernambuco.pe.gov.br/pt-BR/mestres/miro/mestre> . Acesso em: 20/07/2020.

FERNANDES, Rozziane. Nossos mestres: Saúba. **Artesanato de Pernambuco**. 2020 Disponível em: <http://www.artesanatodepernambuco.pe.gov.br/pt-BR/mestres/sauba-mestre/mestre> . Acesso em: 15/07/2020.

GABO, Naum; PEVSNER, Anton. The realism manifest. In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul.



**Art in Theory 1900-1990: an anthology of changing ideas.** London: Blackwell, 1992.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte.** Rio de Janeiro: LTC, 2013.

KRAUSS, Rosalind. E. **Caminhos da escultura moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LUDERMIR, Chico. **A história incompleta de Brenda e outras mulheres.** Rio de Janeiro:> Confraria do Vento, 2016.

NETO, Fernandinho. "Seu" Otávio: um mestre anônimo. **Vanguarda o Jornal de Caruaru.** 07/08/2010. Disponível em: <http://www.jornalvanguarda.com.br/v2/?pagina=noticias&id=6603>. Acesso em: 13/07/2020.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação.** Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual.** São Paulo: n-1 edições, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2012.

SILVA, Roberta Alves dos Santos. **O gênero na vitrine: sentidos do consumo estético e a produção de subjetividades de mulheres trans.** 2017. 132f. Dissertação (Mestrado em Psicologia). PPGPsi/UFPE, Recife, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/28122>. Acesso em: 19/04/2020.

VALENTE, Agnus. Heurística híbrida e os processos criativos híbridos: uma reflexão sobre as metodologias da criação no contexto do hibridismo em artes. In: FIORIN, Evandro (Org) et al. **Arte-Ciência: processos criativos.** São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

**Recebido em 21 de julho de 2020.**

**Aprovado em 15 de agosto de 2020.**