

Residência artística em sala de aula: uma experiência possível?

Artist residency in the classroom: a possible experience?

Residencia artística en el aula: ¿una experiencia posible?

Jo A-mi¹

Ícaro Lênin Maia Malveira²

1 É Professora-pesquisadora da Unilab-CE (no Instituto de Humanidades e no Mestrado Profissional em Ensino e Formação Docente) e da UFC (no Programa de Pós-Graduação em Artes). Pós-doutora em Artes (UFMG). Site: <https://joa-miart.wixsite.com/joa-mi>. E-mail: joami@unilab.edu.br. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1292488061922824>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4299-5897>.

2 Doutorando em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás (UFG), mestre em Artes pela Universidade Federal do Ceará (UFC), graduado em Letras/Português pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). E-mail: icarlommalveira@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3033831463833268>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9778-9874>.

RESUMO

Este artigo pretende refletir sobre os aprendizados de uma Ação de Extensão intitulada “Residência Artística” - proposta por uma docente de disciplina curricular de graduação, no Instituto de Humanidades, da Unilab (Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira) – a partir da experiência de um dos artistas convidados por meio da obra “Livro-mobiliário, um livro de artista” e seus processos de criação. Dessa forma, tem por objetivos: mover alguns lugares e conceitos concernentes ao campo das artes e suas atuações; refletir acerca das disciplinas curriculares como espaços que se impõem como processos de conhecimento com o humano; compreender sobre uma experimentação plástica de residência artística; e apresentar uma prática de ampliação de percepção e convivência entre comunidade acadêmica e não-acadêmica, com linguagens artísticas. Para tal, experimentou metodologias diversificadas na forma de debates críticos, exercícios didático-artísticos, produções textuais e elaborações de obras de arte apresentadas ao final do semestre por alunas, alunos e artistas convidados. A “Residência Artística”, nesse sentido, além de ter sido uma proposta inovadora, procurou contribuir para a compreensão do ensino-aprendizagem na universidade pública brasileira como lugar de troca e partilha horizontal de saberes. Os principais aportes teóricos desse texto foram: BASBAUM (2013), BARTHES (2003), CARRIÓN (2011), DERDYK (2013).

PALAVRAS-CHAVE

Residência Artística; Livro de artista; Ensino-aprendizagem; Processos de criação.

ABSTRACT

This article intends to reflect on the lessons learned from an Extension Project entitled “Artist Residency” - proposed by a professor of an undergraduate curricular subject, at the Institute of Humanities, at Unilab (Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira) – based on the experience of one of the invited artists from the work “Livro-mobiliário, um livro de artista” and his creation processes. Thus, its objectives are: move some places and concepts concerning the field of arts and its performances; reflect on curricular subjects as spaces that are established as processes of knowledge with the human aspect; understand about a plastic experimentation of artist residency; and to present a practice of expanding perception and coexistence between academic and non-academic communities, with artistic languages. To this end, it experimented with diversified methodologies in the form of critical debates, didactic-artistic exercises, textual productions and elaborations of works of art presented at the end of the semester by students and invited artists. The “Artist Residency”, in this perspective, in addition to being an innovative proposal, sought to contribute to the understanding of teaching-learning process in the Brazilian public university as a place of exchange and mutual sharing of knowledge. The main theoretical contributions for this text were: BASBAUM (2013), BARTHES (2003), CARRIÓN (2011), DERDYK (2013).

KEY-WORDS

Artist Residency; Artist’s book; Teaching-learning; Creation processes.

RESUMEN

Este artículo intenta reflexionar sobre las lecciones aprendidas de una Acción de Extensión titulada "Residencia Artística" - propuesta por la maestra de una disciplina curricular de pregrado, en el Instituto de Humanidades de la Unilab (Universidad de Integración Internacional de la Lusofonia Afrobrasileña) - con sede sobre la experiencia de uno de los artistas invitados con su propia obra "Libro-mueble, un libro de artista" y sus procesos de creación. Así, tiene por objetivos: cambiar lugares y conceptos concernientes al campo de las artes y sus actividades; reflexionar sobre las materias curriculares como espacios que se imponen como procesos de conocimiento con lo humano; entender sobre la residencia artística de experimentación plástica; y presentar una práctica de ampliación de la percepción y convivencia entre comunidades académicas y no académicas, con lenguajes artísticos. Para ello, experimentó con diversas metodologías como: debates críticos, ejercicios didáctico-artísticos, producciones textuales y creaciones de obras de arte presentadas al final del semestre por estudiantes y artistas invitados. La "Residencia Artística", en este sentido, además de ser una propuesta innovadora, buscó contribuir a la comprensión de la enseñanza-aprendizaje en la universidad pública brasileña como un lugar de intercambio horizontal y de compartición de conocimientos. Los principales aportes teóricos de este texto fueron: BASBAUM (2013), BARTHES (2003), CARRIÓN (2011), DERDYK (2013).

PALABRAS-CLAVE

Residencia de artistas; Libro de artista; Enseñanza-aprendizaje; Procesos de creación.

Introdução

Como as experiências artísticas podem operar fora dos espaços tradicionais de invenção, isto é, além dos museus, das salas de exposição, palcos, espaços de formação artístico-cultural, instituições especializadas? Foi a partir desta questão inquietante que nasceu a ação de extensão intitulada “Residência Artística”³, na Unilab (Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira). O presente artigo, portanto, objetiva apresentar e problematizar tal vivência com o intuito de mover alguns lugares e conceitos concernentes ao campo das artes e suas atuações, isto é, com este texto pretende-se: 1) refletir acerca das disciplinas curriculares como espaços que se impõem como manifestações do humano, processos de conhecimento com o humano; 2) compreender sobre uma experimentação plástica de residência artística; e 3) apresentar uma prática de ampliação de percepção e convivência entre comunidade acadêmica (na universidade pública brasileira) e comunidade não acadêmica com linguagens artísticas.

Residência artística na universidade: contextualizações

Desde 2016 que a professora Jo A-mi vem ministrando a disciplina Expressões Artísticas e Estéticas Contemporâneas, no curso de Bacharelado em Humanidades, da Unilab. Ao longo desses anos, tem-se experimentado diversificadas metodologias de ensino-aprendizagem por meio de leituras teóricas, oficinas, visitas a espaços de exposição artística, rodas de conversas, produção de obras⁴ a fim de contribuir para o espectro de significações a que se propõe essa disciplina – cujo escopo é:

Apresentar e problematizar em formato estético-conceitual a multiplicidade contemporânea das poéticas e do pensamento em arte, marcadamente a partir da década de 1960 até os dias atuais, considerando os contextos sociopolíticos e suas implicações no período de seu surgimento. Promover a interdisciplinaridade e interculturalidade crítica entre as diversas linguagens artísticas, problematizando as relações entre elas e suas interlocuções com o mundo vivido (Projeto pedagógico-curricular do bhu, 2019, p. 66).

Em 2018, a professora Jo A-mi começou a fazer parte do corpo docente permanente do Programa de Pós-graduação em Artes, da UFC (Universidade Federal do Ceará), o que a fez compreender, com maior aprofundamento, os atravessamentos

3 Essa ação foi proposta e coordenada pela professora Jo A-mi e aconteceu de modo remoto entre os meses de junho e setembro de 2021, sendo realizada como parte das atividades da disciplina “Expressões Artísticas e Estéticas Contemporâneas”, do curso de Bacharelado em Humanidades, com dois artistas convidados. Neste texto falar-se-á da experiência da Residência Artística (ou, simplesmente, Residência) com um dos artistas – que aceitou a proposta dessa escrita a quatro mãos. É importante dizer, ainda, que o texto trará destaques, em alguns pontos, para as atuações da coordenadora da Residência e do artista convidado Ícaro Malveira.

4 Detalhes desse processo poderão ser encontrados no blog da disciplina em: <https://artecontemporaneaunilab.blogspot.com/2021/10/residencia-artistica.html?zx=4ba7b06a6735ece1>.

das linguagens artísticas com o mundo por meio da convivência com projetos de pesquisas (específicos dessa área), artistas e arte-educadoras/es. De 2019 a 2020, essa docente teve, ainda, a oportunidade de realizar estágio de pós-doutoramento na Escola de Belas Artes, da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais), onde foi possível conviver com artistas de diferentes densidades, bem como com seus percursos em programas de residências artísticas. A partir dessa convivência cotidiana, começou-se a pensar sobre a possibilidade de criação de residências artísticas como projeto/ação de vinculação e troca de aprendizagens nas instituições de ensino.

O ano de 2021, por sua vez, trouxe-nos uma realidade significativamente distinta: uma pandemia mundial por Covid-19⁵ que, além de mover realidades políticas e econômicas em todos os continentes do mundo, levou-nos a repensar, dentro do campo da Educação, maneiras diferenciadas de atuar no processo de ensino-aprendizagem. Passamos a lançar mão de salas virtuais como espaços de encontro adensando uma experiência que vinha se realizando timidamente: a de aulas remotas. Portanto, a ação de extensão “Residência Artística” se desenvolveu como proposta-piloto⁶ à integração de produções de obras artísticas no espaço da Unilab (neste caso, num componente obrigatório de um curso de bacharelado) com o intuito de trocar saberes entre discentes e artistas convidadas/os dentro dessa realidade de ensino remoto – embora tenha sido elaborada para a coexistência de experiências em aulas presenciais.

Dessa maneira, entre encontros remotos síncronos e assíncronos, apresentou-se à turma, com quase 40 discentes, a proposta da “Residência Artística” com dois artistas convidados: Ícaro Malveira e Lucas do Nascimento. É importante salientar que essa disciplina tem sido palco para muitas vivências artísticas de alunas/os não-artistas, de variados conhecimentos acerca das linguagens artísticas – sendo só, muito raramente, frequentada por artistas profissionais. Medo, incompreensão, falta de técnica e desconhecimento foram algumas das sensações e sentimentos expressados como obstáculos por parte do corpo discente. Essas sensações e sentimentos foram tensionados, mais ainda, quando lhes foi indicado que, ao final da disciplina, cada um/a (em grupos e/ou individualmente) apresentaria uma experimentação artística autoral como parte das avaliações do semestre. Esse receio não aconteceu à toa, afinal, quando olhamos para a História da Arte (com H e A maiúsculos e no singular) encontramos uma narrativa única que se pretende universal, mas que nos conduz por um olhar elitizado e masculinizado branco descrito por uma parte de um continente (a Europa ocidental). “História Universal” ou “História da Arte” são nomenclaturas com as quais nos acostumamos desde crianças nas escolas. Nessas, não há mulheres (a não ser como modelos de corpos desnudos⁷) ou pessoas negras, mas há homens

5 Pandemia que teve seus primeiros vestígios ainda no final de 2019, na cidade de Wuhan (na China), tornando-se mundial logo após.

6 Historicamente, as residências artísticas nascem como instituições (que têm acentuado crescimento na década de 1990) ou projetos que apoiam e fomentam práticas artísticas, estabelecendo-se como espaços destinados à criação do/a artista numa relação de troca com outros/as artistas e sociedade civil em contextos sociais nos quais a residência esteja inserida (MORAES, 2014).

7 Em 2017, o Guerrilla Girls, grupo de ativistas feministas formado na década de 1980, a convite do MASP (Museu

brancos (muitas das vezes oriundos de uma elite social) financiados por patrocinadores particulares ricos ou por instituições (Estado e, por muito tempo, a Igreja Católica). Também aprendemos, ao longo da vida, que para ser artista é preciso ter uma certa (ou muita) genialidade (herança da verve romântica e que muitos/as artistas ainda gostam de cultivar) para lidar e dominar técnicas.

Nesse caminho posto (da história da arte no singular e todas as suas intersecções), como pensar a experimentação artística como um lugar de apreciação e vivências livres? Uma das medidas de desconstrução dessa acepção tradicional que adquirimos sobre arte está no próprio entendimento do conceito. Arte, de modo geral, constituiu-se num saber complexo que se vivencia por meio de diferentes linguagens; um devir da experiência, como afirma Celso Favaretto (2011) ao se debruçar sobre a obra de Hélio Oiticica:

[...] a totalização do vivido levaria necessariamente à transmutação das relações entre arte e vida e, portanto, dos indivíduos, através da transformação da arte em atividade cultural, por efeito da multiplicação e da “expansão celular”. Aí, nos acontecimentos da vida “como manifestação criadora”, brilhará o esplendor do sentido, encarnado em situações, indivíduos, processos e comportamentos que desbordariam das regras institucionadas do viver-em-sociedade, em favor de um viver-coletivo (Favaretto, 2011, p. 106).

Neste sentido, arte e vida se atravessam e aprendem juntas. A ideia tradicional de arte como expressão técnico-estética apartada da vida encontra suas primeiras ruínas no início do século XX, com propostas a pensarem arte como campo conceitual (a exemplo de um Duchamp) em processo de des-hierarquização estrutural (do saber do/a artista sobre o saber do/a espectador/a; dos materiais e das materialidades das obras artísticas; das fronteiras entre linguagens: com intercâmbios e intersecções estético-espaciais – como as instalações mescladas por vídeos, pinturas, esculturas, por exemplo); outra medida importante de desconstrução das premissas histórico-ocidentais de arte encontra-se nas formas e nos modos de se vivenciar arte, isto é: passamos a experimentar (na Europa e Estados Unidos, a partir de meados do século XX, e na segunda metade do século passado, na América Latina – inclusive no Brasil) produções artísticas como gestos conceituais e sentires sensíveis que têm procurado partilhar “espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* [grifo do autor] se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (Rancière, 2005, p. 15) em suas cinestésias, emoções, pensamentos etc. A Residência Artística, nesse sentido, procurou operar por essas medidas de desconstrução.

de Arte de São Paulo) produziu um cartaz que, dentre outras coisas, denunciava o exorbitante contraste de 6% de mulheres artistas expondo seus trabalhos, ali, para 60% de corpos nus de mulheres expostos nas pinturas à disposição do público. Para maiores detalhes, ver a matéria no site do MASP: <https://masp.org.br/acervo/obra/as-mulheres-precisam-estar-nuas-para-entrar-no-museu-de-arte-de-sao-paulo>.

Processos de criação ou quando a obra está se fazendo com as palavras escritas

No início da Residência, a primeira ação realizada pelo artista Ícaro Malveira foi colher registros do que ali se conversava e do tipo de comunicação que se estabelecia entre o corpo discente. Percebeu-se que a miscelânea de assuntos, histórias, discussões e escritas tornava-se um fio condutor para se pensar um processo de criação. A partir dessa confluência de vozes, que se dava através da presença pela tela do computador, criou-se o hábito de registrar em um arquivo as conversas que surgiam no chat, também os *prints* de excertos de textos de autoria dos alunos e alunas que eram exibidos através da função de compartilhamento da plataforma do *Google Meet*.

Não se pode deixar de perceber a natureza heterogênea e fragmentária desses arquivos e registros, a existência de hiatos e lacunas no tempo em que os conteúdos foram salvos, os intervalos com que surgiam, por conta do andamento dos debates em sala de aula. Destaque-se, ainda, que essas pausas refletiram, diretamente, a forma variada como o artista convidado se percebia ao longo da Residência - ora lembrando que sua participação se dava como artista, ora sentindo-se também como os demais alunos e alunas e, outras vezes, observando as ações a partir de um olhar docente – que, proporcionada pela telepresença, deu-se num “estar aqui e estar em algum outro lugar ao mesmo tempo” (Santaella, 2003, p. 196).

Essa sensação tornou-se mais intensa à medida que o artista convidado teve a oportunidade de contribuir com a avaliação dos trabalhos artísticos feitos pelos/as alunos/as ao final da disciplina. Para isso, a própria atividade de atribuição de notas e a definição de critérios que, em parte, estavam relacionados a um parâmetro de análise estética, proporcionaram um diálogo com a própria crítica da arte, desencadeando um modo de pensamento que operou em similitude com a referida área. Esses deslocamentos e suas dimensões críticas puseram em xeque a posição do/a artista como um indivíduo apenas centrado em seu fazer artístico, gerando aproximações, com, por exemplo, o conceito de “artistas-etc”, elaborado por Ricardo Basbaum:

quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos “artista-etc”. (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico etc); (Basbaum, 2013, p. 167).

Outro aspecto relevante nesse momento inicial da Residência, e que antecedeu ao processo de criação da obra, foi a percepção de que essa interação ia gerando possibilidades de autorias compartilhadas por meio da participação dos/as alunos/as nos debates, nas mensagens e ideias trocadas e nas respostas escritas e incorporadas ao processo – mesmo considerando as fronteiras estabelecidas pela natureza virtual dos encontros. Todavia, longe de ser um impeditivo, essa natureza virtual dos encontros pôs em evidência discussões sobre telepresença, criação em rede e interação por

meio de sistemas telemáticos – caracterizados, de modo geral, pelo advento do uso do computador. Nesse sentido, Roy Ascott (2009) faz uma reflexão importante sobre cultura telemática e as suas implicações em nossa capacidade criativa:

Cultura telemática significa que não pensamos, vemos ou sentimos, vemos ou sentimos isoladamente. A criatividade é compartilhada, a autoria é distribuída, mas não de uma maneira que nega ao indivíduo sua autenticidade ou poder de autocriação, como modelos um tanto grosseiros de coletividade podem ter feito no passado. Ao contrário, a cultura telemática amplia a capacidade do indivíduo para o pensamento e a ação criativos, para uma experiência mais vívida e intensa, para uma percepção mais informada, possibilitando-lhe participar da produção da visão global por meio da interação em rede com outras mentes, outras possibilidades, outros sistemas de percepção e de pensamento planeta a fora. – o pensamento circula no meio dos dados por uma multiplicidade de diferentes camadas culturais, geográficas, sociais e pessoais (Ascott, 2009, p. 311).

Assim, esse momento inicial (relacionado às ações de colher e guardar a palavra escrita/digitada) tornou-se um preâmbulo para pensar processos de criação em artes, constituindo-se num conjunto de atos de preparação, organização e ressignificação da experiência coletiva para o artista: por tratar-se da primeira participação em uma Residência e por fazê-lo com essas características (seguindo protocolos de distanciamento social devido à pandemia por coronavírus).

Processos de criação ou quando a obra continua se fazendo com palavras faladas

Em uma videochamada pelo *Google Meet* é possível ver uma tela dividida em inúmeros retângulos, tantos quantas são as pessoas participantes. Quando as câmeras estão desligadas, esses mesmos retângulos mostram apenas ícones, com letras correspondentes às iniciais de quem ingressa no espaço. Entretanto, outros retângulos podem mostrar o rosto do/a participante, ou ainda apresentar o lugar em que estão (quarto ou sala ou espaço ao ar livre etc.), dando-se a conhecer por meio de objetos ou ornamentos virtuais (como os papéis de parede disponibilizados pelos servidores em uso, na internet). De alguma forma, esse partilhar nos chega como presença, indícios de uma intimidade, criando uma relação (ou tensão?) entre o mostrar e o não mostrar, o ligar e o não ligar a câmera, o individual e o coletivo, num “viver-junto” em que “a coabitação não exclui a liberdade individual” (Barthes, 2003, p. 329). O ambiente do quarto (antes um espaço de silêncio e recato), ao protagonizar os encontros virtuais, passava a ser um lugar de trânsito e movimento de muitas vozes e discursos que se ressignificavam num âmbito de múltiplas telas. A realidade do quarto/cômodo de um/a juntava-se à realidade do quarto/cômodo de outro/a, pela justaposição e pela diferença, transformando-se em metáfora de trânsito, de movimento. A mola-mestra para a construção da obra *Livro-mobiliário, um livro de artista*.

Livro-mobiliário, um livro de artista

O *Livro-mobiliário* se apresenta, em rigor e fidelidade ao seu título, como um livro de artista que se constituiu como obra resultante da ação de extensão “Residência Artística”. Obra-processo advinda de palavras escritas e palavras faladas em ambiente remoto de sala de aula, que se fundou e se funde em mobilidades de naturezas diferentes para se fazer um livro-objeto, trazendo à tona as tensões e socializações entre o espaço privado e o espaço de interação coletiva.

O *Livro-mobiliário*⁸ juntou, portanto, em sua materialidade, o que estava dentro com o que vinha de fora, condensando espaços e vozes, móveis e palavras. Ulisses Carrión, em *A nova arte de fazer livros* (2011), afirma que “um livro é uma sequência de espaços. Cada um desses espaços é percebido em um momento diferente – um livro também é uma sequência de momentos” (Carrión, 2011, p. 5). Neste sentido, os encontros remotos e a Residência tornaram-se resultado de um processo (na forma de um livro de artista) que nos apontou novas maneiras de viver-junto e perceber o tempo dos acontecimentos.

Enquanto conceito, o livro de artista tem englobado trabalhos de variada ordem. Cada vez mais estudado, em seus diversos aspectos, no âmbito da pesquisa acadêmica, pode-se afirmar que o livro de artista pode ser “um livro que se assemelha à forma-livro num primeiro instante, mas não ser um livro usual nos próximos momentos” (Derdyk, 2013, p. 11). Isso se dá porque o que está em jogo não é seu aspecto funcional, pois nos livros de artista o suporte “é, essencialmente, um espaço poético do ‘aqui do onde’ e do ‘agora do quando’”. Isso quer dizer que no livro de artista o ‘suporte’ é a temporalidade que se atualiza a cada instante que o livro é lido, visto, tocado, manuseado” (Derdyk, 2013, p. 12). Do mesmo modo, o *Livro-mobiliário*, um livro de artista estabelece outras relações de tempo e espaço, possibilitando que o objeto-livro se construísse em relações específicas com novas materialidades. Neste sentido, em uma passagem marcante da sua introdução para a obra *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*, Derdyk (2013) aborda a relação entre o universo dos livros e o livro de artista ao afirmar que:

Tudo o que diz respeito ao universo do livro será DNA potente para que o *livro de artista* deixe de ser livro para se tornar mais livro ainda, almejando um livro por vir de blanchot, um livro sem fim de mallarmé, um livro de todos os livros que contém todos os outros sem ser nenhum deles, tal livro de areia de borges, tal galáxia em crisantempos de haroldo de campos, uma espécie de buraco negro que possa absorver a luz de cada célula-livro e que compõe esse corpo de pensamentos pulsantes sobre os modos de produzir e pensar livro de artista (Derdyk, 2013, p. 15).

Entendemos que Carrión (2011) reafirma o que aponta Derdyk (2013), quando comenta que “o livro é uma sequência de espaço-tempo” (Carrión, 2011, p. 12).

⁸ Usaremos ao longo do texto, de forma intermitente, os termos “Livro-mobiliário, um livro de artista” e “Livro-mobiliário” para a obra produzida na Residência.

Assim, justifica-se a escolha da criação de um livro para dar conta das novas condições de tempo e espaço que a nossa Residência Artística trouxe. A proposta de montagem primeira do livro, para tanto, passou pela perspectiva de repensar o espaço do quarto como espaço que, de algum modo, pudesse configurar como elemento compositivo do livro. A partir desta questão, prefigurou-se a forma do Livro-mobiliário a partir de portas de madeira retiradas de um velho armário.



Fig. 1. Autor, Capas de madeira do *Livro-mobiliário*, um livro de artista, 2021. Acervo pessoal.

O móvel, parte do quarto, integrou-se como/à obra, levando-nos a pensar sobre o mobiliário e suas características dentro de uma perspectiva histórica. Bryson (2011), no livro *Em uma casa – Uma breve história da vida doméstica*, comenta sobre os aspectos relacionados à função dos móveis nas casas europeias medievais - especificamente no contexto da realeza. No capítulo três, intitulado *O Vestíbulo*, Bryson explica que a mobília era utilitária, ao invés de posse individual de alguém. Isso acontecia por conta de uma dinâmica específica das famílias, pois “era tão prático levar a família ao alimento quanto o alimento para a família” (BRYSON, 2011, p. 67). Os móveis eram vistos em seu caráter portátil e prático – de fácil deslocamento –, o que se percebe inclusive no formato que tinham, uma vez que “a portabilidade também explica por que muito baús e arcas antigas tinham a tampa convexa – para escorrer a água da chuva durante as viagens” (Bryson, 2011, p. 67). Sobre essas questões relacionadas ao mobiliário, o autor ainda esclarece:

[...] tudo era projetado para ser móvel (de onde vêm, não por acaso, as palavras ‘móvel’ e ‘mobília’, em português e italiano, assim como meuble em francês). E a mobília tinha que ser, portanto, mínima – objetos portáteis e apenas utilitários, ‘tratados mais como equipamentos do que como posses pessoais valorizadas’, citando Witold Rybczynski” (Bryson, 2011, p. 67).

É importante destacar que muitos/as acadêmicos/as e historiadores/as que se dedicam ao estudo e pesquisa dos mobiliários têm encontrado dificuldade em achar fontes e mesmo fatos que os ajudem. Talvez, parte dessa realidade se dê porque quase nenhuma mobília anterior à data de 1300 resistiu no Ocidente. Assim sendo, é preciso recorrer a indícios contraditórios – quiçá erráticos –, como ilustrações e até mesmo cantigas infantis. Destas, por exemplo, foi extraído um verso de onde se presume que existia, na idade média, um pequeno tipo de banco, denominado *tuffet*, embora nenhum deles tenha de fato sido encontrado (Bryson, 2011).

Durante a primeira metade do século XVIII, por exemplo, os móveis ingleses eram produzidos a partir do carvalho, uma madeira densa e duradoura, ideal para se fazer um mobiliário maior e mais pesado. Com o alargamento dos interesses comerciais ingleses no período, concomitante ao desenvolvimento dos empreendimentos marítimos ingleses, foi possível ter acesso a outros tipos de madeira. Dentre elas, a mais valorizada era o mogno do Caribe – mais adaptável, sendo possível fazer curvas e volutas com ele, dando estilo ao mobiliário, sendo, portanto, concebível pensar em um caráter escultórico para os móveis (Bryson, 2011).

Ainda no século XVIII, percebe-se uma transição significativa na fabricação do mobiliário. Artesãos/artesãs e criadores/as, que pensavam designs diferentes e únicos para cada encomenda que lhes era feita, passaram a ver um horizonte de lucro maior ao reposicionar a atividade de criação de móveis se utilizassem o desenho de um mesmo projeto para a elaboração de várias peças. A fabricação do mobiliário, portanto, passou a acontecer em maior escala, marcando os primórdios da fabricação em massa. Entre os/as fabricantes de móveis é indubitável a contribuição de Thomas Chippendale, que emprestou seu nome a um estilo de mobiliário. Sendo um plebeu, tornou esse feito ainda mais notável (Bryson, 2011).

No contexto das atividades como fabricante de móveis, há um marco interessante na trajetória de Chippendale e que vale ser mencionado, pois o dito acontecimento realiza um estreitamento da relação entre os livros e o mobiliário, aspecto fundamental para a concepção da obra de que estamos a tratar: o *Livro-mobiliário*. Em 1754, Chippendale lançou o livro *The gentleman and cabinet-maker's*⁹; era a primeira vez que se fazia uma publicação voltada a mostrar os móveis em seu projeto, numa publicação. Ao todo, 160 pranchas apresentavam as peças, não de forma simples por meio de diagramas, mas com ilustrações detalhadas e com perspectiva, o que permitia que a clientela tivesse uma noção mais precisa de como seria o mobiliário que iria comprar. Esse tipo de publicação pioneira proporcionou fama a Chippendale, embora tenha provocado o aumento vultoso de imitadores/as, bem como de cópias de suas obras, tornando difícil para os historiadores e historiadoras, tempos depois, identificar peças que saíram da sua oficina e aquelas que foram produzidas a partir das informações do livro (Bryson, 2011).

No *Livro-mobiliário* o caminho foi inverso ao dos/as imitadores/as de Chippendale, pois não estávamos a tratar da criação de um móvel a partir das instruções de um

9 Em tradução para o português, o título da obra saiu como “Guia do cavalheiro e marceneiro” (1754).

livro, mas da composição de um livro a partir de um móvel. Assim, as partes de um velho armário utilizadas para a composição de um livro de artista tiveram sua materialidade repensada. As portas do armário passaram a ser livro e, enquanto livro, também integraram o ambiente como mobília. Sua materialidade (e aquilo que ela refletiu da experiência coletiva) imiscuiu-se ao contexto (encontros da Residência), ao processo de criação (composição de um livro de artista) e ao conceito (ao fundir a mobilidade de vozes, escritas e imagens do que nos chegavam através da tela).

Desta forma, essa primeira operação consistiu em transformar as partes de um móvel em um livro. A estrutura geral – as capas da frente e de trás – foi feita a partir da junção das dobradiças, por cujas aberturas de metal não passaram parafusos. Diferente disso, foram alinhadas por pedaços de arame, ficando, assim, um espaço vazio entre elas, preenchido por um filamento de papel paraná – este foi escolhido por sua maior gramatura e consistência, similar à do papelão, dando forma, assim, à lombada do livro, antes inexistente. Sobre o filamento-lombada foram costuradas as páginas do miolo, preenchido por papel *kraft*.



Fig. 2. Autor, Páginas do *Livro-mobiliário* (ainda sem intervenção), 2021. Acervo pessoal.

As intervenções feitas nas páginas do *Livro-mobiliário* constituíram a segunda operação compositiva da criação. Nessa etapa, os registros colhidos durante a Residência (escritos ou imagéticos) entraram como aspecto central do processo. Tudo o que foi guardado desses momentos foi revisto e pensado para funcionar com/na obra, levando em conta o tempo-espaço que o livro constituiu em si. Esses registros preencheram as páginas e (re)dimensionaram, de acordo com o olhar do artista, a experiência vivida na Residência – que estão, ao seu modo, inscritas ali. No entanto, levando em conta que “um livro é um volume no espaço” (Carrión, 2011, p. 29) e buscando explorar esse potencial, tanto palavra como imagem ganharam um tratamento especial – para além de se mostrarem como mero conteúdo.

A maior liberdade quanto ao modo de agregar esses elementos ressaltou o caráter autônomo do livro em si. Sobre essa questão, Carrión (2011, p. 13) comenta: “mas o livro, considerado como uma realidade autônoma, pode conter qualquer linguagem (escrita), não somente a linguagem literária, até mesmo outro sistema de signos”. Utilizando de um argumento similar, porém, mais objetivo e específico, Derdyk (2013) comenta sobre os caminhos conceituais/formais que podem tomar o livro. Este, quando encarado como objeto poético, pode trazer possibilidades que “desenham um arco extenso de experimentações, congregando o conhecimento artesanal de processos industriais, potencializando a mixagem de várias linguagens e modalidades de registros visuais e literários” (Derdyk, 2013, p. 12).

Pá-gi-nas: técnicas e heterogeneidades

O *Livro-mobiliário*, um livro de artista possuiu, além de capas em madeira, quatro páginas cuja base foi o papel *kraft*. Sobre este foram agregadas outras camadas, seja modificando a materialidade inicial ou a significação da própria noção de página. Esse resultado vinha das intervenções feitas em cada uma delas (que eram de variada ordem), de acordo com a heterogeneidade de técnicas escolhidas. Dentre elas podemos mencionar: tinta spray, mini placas ou etiquetas, colagem, pintura em guache e composição cinética. As referidas técnicas possibilitaram dar um tratamento diferenciado aos registros colhidos ao longo da Residência. Vale destacar que a forma do livro, as técnicas utilizadas e o seu conteúdo estiveram intimamente interligados, o que aponta para um dos aspectos comuns ao próprio livro de artista, pois:

Se adotarmos o partido que pensar livro de artista significaria pensar o próprio livro como pré-texto poético, isto é, considerar todos os ingredientes construtivos do livro, poderíamos sugerir que forma e conteúdo, significante e significado, aqui, tornam-se aliados indissociáveis e inseparáveis (Derdyk, 2013, p. 13).

Nesse ínterim, em um dos encontros da disciplina em que a Residência estava sendo realizada, uma das palavras escritas no chat foi guardada: COSMOBIODIVERSIDADE - assim mesmo, em caixa alta; uma palavra pautada nos debates em sala de aula que ampliou ideias de diversidade e meio-ambiente interseccionalizadas por etnia, raça, gênero. Passando por um prisma político, a partir das experiências pessoais dos alunos e alunas, de casos de vida ou do fazer artístico, propriamente, COSMOBIODIVERSIDADE ecoou na obra, marcou-se em memória na obra e, por isso, foi escolhida para figurar a primeira página. Grafada à mão livre, utilizou-se, ainda, estêncil (decalque) com spray em cores azul e preto para marcar essa palavra.



Fig. 3. Autor, Primeira página do *Livro-mobiliário*, 2021. Acervo pessoal.

Os pequenos perfis que figuram na segunda página seguem a linha do que fez André Valente, no seu minilivro *GENTE I*, lançado pela Bebel Books, em 2014. A publicação foi uma espécie de antologia de perfis randômicos feitos pelo autor, em serigrafia, sendo que cada um deles ocupava uma página. Os perfis do *Livro-mobiliário*, um livro de artista feitos em tinta nanquim e dispostos através da colagem à pintura de fundo (feita com tinta guache) puseram em destaque a parte do corpo que ganhou a atenção do artista durante as videochamadas: o rosto.

No *Google Meet*, a disposição no espaço da presença dos/as participantes de uma chamada se dava em pequenos retângulos que se alinhavam na tela, dentro da interface da ferramenta. Ao pensar nessa distribuição de presenças utilizou-se como forma de representação pequenos rostos em miniatura. Assim, a segunda página (Figura 4) trouxe essa relação por meio de um jogo de proporções: o(s) rosto(s) e a(s) sua(s) miniatura(s), bem como a dicotomia do individual/coletivo. Na ilustração, graficamente há uma ambiguidade bem-vinda, o rosto maior está, dependendo de como se vê, engolindo os rostos menores ou pondo-os para fora, fazendo-se em sutis diferenças de "entres": entre pôr-para-dentro e pôr-para-fora; entre falar-para-o/a(s)-outro/a(s) e absorver-a-fala-do/a(s)-outro/a(s).



Fig. 4. Autor, Segunda página do *Livro-mobiliário*, 2021. Acervo pessoal.

Por sua vez, a maior parte dos registros de escrita colhidos no chat foram utilizados na terceira página. A sintaxe das mensagens foi quebrada e fragmentada em diversas palavras e expressões soltas. Estas, tal qual um desorganizado mosaico, distribuíram-se aleatoriamente no espaço gráfico da página. Escritas em papel madeira, recortadas isoladamente e coladas com fita adesiva através de um fio de linha encerada, as palavras se assemelhavam a etiquetas a mudarem de lugar – dependendo da forma como as disponham os/as leitores/as. Esse jogo que consistiu em observar a posição das palavras ou mudá-las de lugar, criou associações das mais variadas: seja por justaposição ou sobreposição das etiquetas.

A ideia de criar pequenas etiquetas ou placas com palavras ou expressões significativas, porém, não é nova. No período *pré-impeachment* da ex-presidente Dilma Rousseff, seguindo a esteira dos movimentos sociais e protestos no espaço público da cidade de Fortaleza, pode-se ver pessoas utilizando placas feitas em papelão dependuradas no pescoço, com palavras de ordem, dizeres e mensagens de protesto. A artista Aline Albuquerque, por exemplo, trabalhou com a confecção dessas placas e, entendendo-as também como obra, levou-as para o museu; fazendo uso político dessa produção, registrou uma parte dessas atividades e criações no fanzine *Tipo Grito*, publicado em 2021, pelo Coletivo Mostra. Do mesmo modo que as plaquinhas buscaram enfatizar, por escrito, uma mensagem – constituindo um marcador chamativo –, a segunda página (Figura 5) buscou a saliência da palavra, bem como sua combinação com o espaço gráfico da página. O uso político das plaquinhas em ações na cidade, que caracterizou uma situação específica de uso para a obra, foi resignificada, criando realocações político-sociais do estar no quarto, enquanto cidade, e na cidade, enquanto quarto.



Fig. 5. Autor, Terceira página do *Livro-mobiliário*, 2021. Acervo pessoal.

A última página trouxe uma composição que dialogou com o trabalho *Objetos cinéticos* (1965-1966), de Abraham Palatnik – que ficou conhecido por sua singular contribuição, sobretudo para a arte cinética, em âmbito nacional e internacional. Os *objetos telecinéticos* são obras em movimento constituídas por aparatos com formas geométricas pintadas, arames, ímãs e pequenos motores ou dispositivos mecânicos. Postos em telas e outros suportes, mostram uma obra viva, onde formas coloridas e cores ganham materialidade no espaço (Scovino; Tjabbes, 2021). Da mesma forma, a página quatro foi ocupada por um único rosto que apresentou três pontos de movimento – nariz, boca e olhos – em torno de um mesmo eixo. Mais uma vez, o rosto e a sua representação entraram em evidência, reflexo da experiência que assimilou aspectos característicos da interação pelas videochamadas. O rosto presente na página quatro (Figura 6) é diferente daquele que se vê na página outrora trabalhada; na página quatro pensou-se num movimento produzido ao longo do tempo. Quantos e quais movimentos conseguimos produzir ao longo do tempo? A engrenagem de um relógio de parede, acoplada ao verso da página, simbolicamente, ajudaram-nos a refletir essa questão. Nessa página, havia ponteiros submersos por partes de um rosto; nariz, boca e olhos (sendo ponteiros) observavam o tempo que passava. O movimento contínuo e gradual dos ponteiros mostrou diferentes posições para as partes do rosto – este, por sua vez, poderia ser montado e desmontado ao sabor dos ponteiros que se deslocavam, enquanto seus elementos constitutivos faziam uma “viagem” concêntrica no espaço da página. A dinâmica e o movimento, que faziam parte da composição da página, convidavam ao olhar demorado, a contemplar o rosto que se desfigurava e reconfigurava em seguida, descompondo-se e se recompondo adiante.



Fig. 6. Autor, Quarta página do *Livro-mobiliário*. Acervo pessoal.

A página quatro, portanto, buscou despertar questões sobre a nossa própria natureza individualizante (de um rosto) e coletivizante (um rosto que pode ser o rosto de qualquer/quaisquer pessoa/s) a se perceber a partir do rosto, nas sutis mudanças e nos pequenos detalhes que passamos (talvez!) a prestar mais atenção durante o período de isolamento social: quando, por vezes, conseguimos desacelerar nosso ritmo de imersão na realidade lá fora e chegamos a nos ver num espaço mais restrito, a exercitar (quem sabe!) um olhar-para-si. A ideia de movimento desta página quatro pode ser percebida melhor no vídeo produzido ao final da experiência de criação, que mostra o *Livro-mobiliário* por completo.



Fig. 7. Autor, QR Code que dá acesso ao vídeo do *Livro-mobiliário*, 2021. Acervo pessoal.

Considerações finais

A ação de extensão Residência Artística, além de ser, por si, uma proposta inovadora – por sua constituição estrutural (em sala de aula remota de uma disciplina acadêmica) e conceitual (como experimentação ampliada de residência artística tradicional) – contribuiu para a compreensão do ensino-aprendizagem na universidade pública brasileira como lugar de troca, partilha horizontal de saberes: quando substituímos a aula-palestra por aulas como rodas de conversas. Estas, por sua vez, reverberantes nas atividades assíncronas (exercícios de vivências artísticas) e vivências artísticas que se fizeram obras (dos artistas convidados e do corpo discente) apresentadas ao final da disciplina.

A obra *Livro-mobiliário, um livro de artista*, feita em diferentes etapas – esboçadas num caderno de processo do artista à medida de suas afetações com a jornada da disciplina – ensinou-nos sobre movimento (em sua bancada de trabalho, cores, materiais e ferramentas que mudavam com a composição específica das páginas), sobre convivência (nas conexões instáveis da internet, saíamos de nossas solidões para debatermos, chorarmos, criarmos, sentirmos juntos/as), sobre estilo e estética (no trabalho com a palavra e com a imagem, nas formas e tamanhos dos papéis, nas ferramentas, nas cores, nas texturas construídas), sobre arte (esse saber que nos conecta/conectou de forma complexa com a vida).

Referências

ALBUQUERQUE, Aline. **Tipo Grito**. Fortaleza: Litoral Press & Complexo Gráfico, 2021.

ASCOTT, Roy. Existe amor no abraço telemático. In: **Arte, Ciência e Tecnologia** – Passado, Presente e Desafios, Diana Domingues (org.). São Paulo: Editora Unesp, 2009. p. 305-318.

BARTHES, R. **Como viver junto**: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BASBAUM, Ricardo. **Manual do artista-etc**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BRYSON, B. **Em uma casa – Uma breve história da vida doméstica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CARRIÓN, Ulises. **A nova arte de fazer livros**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

DERDYK, Edith (Org). **Entre ser um e ser mil**: o objeto livro e suas poéticas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

FAVARETTO, Celso. Deslocamentos: entre a arte e a vida. **Revista Ars**, v.9, n.18, 2011. p. 94-109.

MORAES, Marcos. Residência artística: uma reflexão sobre os ambientes de formação, criação e difusão das práticas artísticas contemporâneas. In: **Políticas para as artes: prática e reflexão** (v.02). Rio de Janeiro: FUNARTE, 2014. P.14-42.

PROJETO PEDAGÓGICO CURRICULAR: CURSO DE BACHARELADO EM HUMANIDADES. Unilab, abril de 2019. Disponível em: <https://unilab.edu.br/wp-content/uploads/2020/10/PPC-BHU-2019.pdf>

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO Experimental org.; Ed. 34, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SCOVINO, Felipe; TJABBES, Pieter. **Abraham Palatnik: a reinvenção da pintura**. São Paulo: Art Unlimited, 2021.

VALENTE, André. **GENTE I**. São Paulo: Bebel Books, 2014.

Submissão: 18/01/2024

Aprovação: 12/03/2024