



SUMÁRIO

12579 - A EDUCAÇÃO, O RISO E OBRAS DE ARTE

Leandro Jung¹.....

12582 - O RISO, O TEATRO E A EDUCAÇÃO NÃO FORMAL: REFLEXÕES SOBRE A PERSONAGEM DONA ARLINDA

William Marcos Machado¹.....

12611 - SLICING COLORS, ENGANANDO A VISÃO

Felipe Machado, Katiuscia Angélica Micaela Oliveira¹.....

14148 - A ARTE E A EXPERIÊNCIA NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES NO CURSO DE ARTES VISUAIS DA UNESC

Angelica Neumaier¹



Trabalho Completo de Pesquisa

12579 - A EDUCAÇÃO, O RISO E OBRAS DE ARTE

Leandro Jung¹

¹Programa de Pós-Graduação em Educação, Unidade Acadêmica de Humanidades, Ciências e Educação, Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma, Brasil.

O presente artigo consiste em uma breve pesquisa sobre o riso, estabelecendo relações com a educação e algumas produções artísticas de diferentes períodos históricos. O riso que é cultural e social, ainda pouco estudado por teóricos da educação e da arte, um elemento próprio da natureza humana e que, dependendo de cada período da história possui diferentes leituras. Portanto, qual o lugar do riso nas escolas e na sala de aula? E como este riso contribui no processo de ensino-aprendizagem ou é impossível tê-lo como aliado a este processo, pois, pode ser incontornável, transgressor, desconstruidor de ideias, pensamentos e até de aulas. Direcionando este tema para as aulas de Artes, em que, a presença do riso é despercebido nas produções artísticas, fala-se do contexto da obra, elementos visuais, composição, estilo, vida do artista, se este quis se expressar ou não e do riso pouco ou nada é dialogado. Fez-se uma pesquisa bibliográfica de imagens e textos. O diálogo acontece com Bakhtin (2013), Farthing (2011), Janson e Janson (1996), Larrosa (2015), Le Goff (2000), Martins, Picosque e Guerra (2010), Minois (2003), Propp (1992). E de imagens das esculturas gregas *Kouros*, de *Anavysos* (530 a. C) e a *Vênus de Milo* (100 a. C); *A virgem e o Menino com Flor de Ervilha* (1400), do Mestre de Santa Verônica; *A luta entre o carnaval e a quaresma* (1559), de Pieter Brugel; *Moisés* de Michelangelo (1513 – 1515); *A Fonte* de Marcel Duchamp (1917); *Execução* de Yue Minjun (2000). E a partir deste diálogo de imagens e textos buscou-se com esta pesquisa fazer uma reflexão para que os professores dêem um lugar e estudo para o riso nas suas aulas, como fonte de pesquisa e de conhecimento e que partir das reflexões feitas possa se (re)pensar na condição do riso na escola e na sala de aula.

Palavras-chave: Educação, Riso, Arte

1 Introdução



Este artigo faz parte do cumprimento parcial da disciplina Tópicos Especiais: A Educação e o Riso¹, do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC, Criciúma (SC). Onde por meio de leitura e discussão de textos pode-se estabelecer possíveis relações entre a pedagogia e o riso. Buscando questionar o lugar no riso nas escolas, se possui algum papel ou relevância e possíveis contribuições para o ensino-aprendizagem.

Sempre que chegava à escola onde trabalho como professor de Artes no Ensino Fundamental, percebia que o riso rolava solto no resinto, um riso de zombaria, corre-corre, ri-se da cara e das atitudes do outro, sendo difícil manter a ordem em que os alunos estavam nos intervalos, nos inícios ou finais das aulas. Porém, ao bater o sinal do horário de início das aulas ou fim do intervalo os alunos se encaminhavam para a sala de aula e o professor ou professora chegava e pedia a ordem na sala, cada aluno sentado no seu lugar, virados para frente, quietos, para receberem os encaminhamentos da aula sob orientação do professor, que desqualifica qualquer brincadeira para não deixar brecha ao riso, pois este, desconcerta. A partir de um referencial bibliográfico estudado na disciplina Tópicos Especiais: A pedagogia e o riso do Programa de Pós Graduação em Educação (PPGE) da UNESC, vimos que o riso é tratado com um assunto muito sério, mas pouco pesquisado nas academias, e sem saber que este pode-se fazer uma relação muito direta com a educação. Mas questiono: não é bom rir? E por que não fazer do riso um aliado ao processo de ensino-aprendizagem nas escolas? Mas prefere-se que se mantenha a ordem nas salas de aula, como também nas igrejas, tribunais, etc.

Ao observar o riso nas produções artísticas em diferentes períodos, estilos ou movimentos da história da arte, percebe-se que o riso é diferente em cada contexto, o artista representa ou elimina o riso. Nas aulas de Artes estuda-se a vida do artista, as características da obra, os elementos visuais, o contexto, o estilo ou movimento artístico, entre outros, e por que não estudar o riso de seus personagens? Como riem as esculturas gregas? Deus, os deuses e deusas riem? O diabo? Por que as madonas e pinturas sacras da Idade Média estão tão sérias? Onde está o riso divino? Onde a vida do artista reflete no humor do personagem como é o *Moisés* de Michelangelo. Apresenta-se um

¹ Ministradas pelos professores André Cechinel e Gladir da Silva Cabral.



mictório “obra de arte” para rir da própria arte? Por que o homem ri? Onde estão estes questionamentos nas aulas de Artes?

Reconhecendo o riso como inerente à natureza humana, para Le Goff (2000, p.65) “o riso é um fenômeno cultural”. Desde as civilizações mais antigas pode-se encontrar sinais de risos para os deuses e dos deuses e deusas, nos rituais e nas festas. E que cada cultura tem seu jeito de rir, umas riem mais outras menos, pois isto é próprio de cada cultura. O que se estuda de cultura de riso nas escolas? Será que não se estuda para não colocá-lo em evidência? A conversa ou as possíveis respostas ou outros questionamentos, continuam no capítulo seguinte.

2. A Educação e o Riso

Se perguntar, em que lugar pode-se encontrar o riso? Logo, vem à mente lugares como bares, ruas, festas, carnavais, etc. Longe das escolas, igrejas, tribunais, lugares que denotam uma certa formalidade, em que o riso é tido como algo desconcertante, incontrolável.

Ao visitarmos uma escola nos intervalos das aulas podemos perceber muitas risadas, gritarias, corre-corre, zombarias entre crianças, jovens, professores, diretores, etc. Mas, isso bem longe do período de aula, bate o sinal do horário e todos procuram seus lugares nas salas e o professor chega e exige silêncio. Por que nossas aulas são tão sérias? Será que não se pode aprender na zombaria dos intervalos?

E há momentos em que uma aula se parece como uma igreja, com um tribunal, com uma celebração patriótica ou com uma missa cultural. E são esses momentos os que mais resistem à prova do riso, porque aí o riso é transgressão, profanação, irreverência, quase blasfêmia. Se tabu é aquilo de que não se pode falar, poderia haver também um tabu do riso: uma série de situações nas quais não se pode rir e uma série de conteúdos dos quais alguém pode zombar. (LARROSA, 2015, p.168)

O autor coloca o riso como um tabu, aquilo que não se pode falar, pois, quando este acontece desconstrói, transgride, propõe outras direções. Para um professor que quer ter autonomia e busca ser a autoridade na sala de aula, ao deixar fluir uma gargalhada, pode abrir uma brecha para que esta autoridade seja quebrada, que o foco



da aula seja revertido em risadas incontroláveis. Para Larrosa (2015, p. 172) “E é numa dessas aulas “sérias” que não se sabe o que fazer com o bufão ou com aquele que se faz de palhaço, com esses personagens irreverentes que tanto atrapalham, que colocam em perigo a estabilidade da aula, sua própria possibilidade.”

Refletindo na ideia de que o professor não é uma autoridade na sala de aula, e que não está acima dos alunos. Mas integra-se em uma rede, um rizoma. De acordo com Martins, Picosque e Guerra (2010, p.190) a origem do conceito rizoma “[...] vem da botânica. Um tipo de caule. Um comportamento de caule: que se espalha em diversas direções, mergulhando no solo voltando à superfície, podendo ser aéreo, formar nódulos, bifurcar, trifurcar, multifurcar.” Propondo a ideia de linearidade, todos estão no mesmo nível, assim desmistificando o papel de pessoa séria e de autoridade que o professor ocupa na sala de aula, para dar uma brecha maior para o riso.

E que o riso tenha também o seu lugar na sala de aula, não sendo de zombaria, piraça, mas próprio da natureza humana, essencial para a produção de conhecimento. “Aos professores incapazes de compreender e de partilhar o riso sadio das crianças, àqueles que não entendem as brincadeiras, que nunca sabem sorrir e dar uma risada, seria recomendável mudar de profissão.” (PROPP, 1992, p.34) Portanto, não dá para separar o riso da natureza humana, sociável, e instrumento capaz de estreitar relações humanas e com o conhecimento. Pensando em um professor carrancudo, que não ri, autoritário, que pode ter atritos com seus alunos mediante a sua postura. Ao contrário de um professor sorridente, este sim, ganha a confiança de seus alunos. O riso acolhe.

Reconhecendo as possíveis contribuições do riso nas aulas de Artes, que os professores de Artes, de História e outras disciplinas, podem estudar também o riso nas produções artísticas e culturais. E que este riso seja fonte de conhecimento, onde se possa aprender mais, e sobretudo estimular os alunos ao estudo da cultura.

3. O riso nas obras de arte

Na perspectiva de estudar as diferentes manifestações do riso em algumas obras de arte de diferentes períodos e estilos, trago uma discussão sobre algumas



produções artísticas da história da arte, onde o riso, sendo cultural faz relação à cultura de cada época. De acordo com Propp (1992, p.32) “Cada época e cada povo possui seu próprio e específico sentido de humor e de cômico, que as vezes é incompreensível e inacessível em outras épocas.”

Sabendo que o ato de rir não se deu origem na Grécia, já fazia parte dos rituais e festas dos seres humanos primitivos. Mas, alguns filósofos gregos, pelo que se têm registros, formam os principais a pensar no ato de rir. A Arte Grega era criada para ornamentar os templos e construções públicas, contando as histórias e lutas cotidianas e/ou mitológicas. Para os gregos há uma concepção divina do riso, ligado à mitologia, representa o contato com os deuses e deusas, sim, os deuses riem. Segundo Minois (2003, p.23) “O que dizem, pois, os mitos gregos? Em primeiro lugar, uma constatação unânime: os deuses riem. O olimpo ressoa com seu “riso inextinguível”, [...]”. A risada dos deuses é verdadeira, alegre. Ressalta ainda Minois (2003, p.26) que esta risada “parece não terminar mais”, ao contrário da risada humana, é finita, ligada as tristezas da vida e pode levar a loucura.

A beleza era idealizada nas obras da Arte Grega o riso se apresenta na forma humana e não como os deuses riam, na escultura Kouros, que exhibe um “riso arcaico” característico, “no qual os cantos da boca estão ligeiramente curvados para cima. A estátua tem uma pose ereta, com um contorno delicado dos ombros e da parte superior do peito, e o entalhe dos joelhos e coxas é mais realista.” (FARTHING, 2011, p.48)

Figura 1 – Kouros, de Anavysos, Ática (530 a.C.)



Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Kouros>

A escultura de uma mulher seminua, que se acredita ser a deusa Afrodite. A produção artística é conhecida como a *Vênus de Milo*, mas seu sorriso não é representado da maneira de como os deuses riem um sorriso infinito. Se os deuses e deusas riem? Por que esta escultura que acredita-se ser de uma deusa não está sorrindo? O sorriso infinito dos deuses e deusas está longe das produções gregas, o ideal de beleza da arte naquele período deixa de lado o riso escancarado e opta por um semblante com pouca expressão.

Figura 2 – Vênus de Milo (100 a.C.)



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/V%C3%AAnus_de_Milo

Na idade Média, o riso está mais ligado às camadas mais baixas da população, e se desenvolve nas festas populares, nos carnavais. Estas populações ocupavam as ruas nas festas populares e religiosas com muita zombaria. Aparece aqui a figura dos mascarados, bufões, bobos, etc.

A riquíssima cultura popular do riso na Idade Média viveu e desenvolveu-se fora da esfera oficial da ideologia e da literatura elevada. E foi graças a essa existência extra-oficial que a cultura do riso se distinguiu por seu radicalismo e sua liberdade excepcionais, por sua implacável lucidez. Ao proibir que o riso tivesse acesso a qualquer domínio oficial da vida e das ideias, a Idade Média lhe conferiu em compensação privilégios excepcionais de licença e impunidade fora desses limites: na praça pública, durante as festas, na literatura recreativa. E o riso medieval beneficiou-se com isso ampla e profundamente. (BAKHTIN, 2013, p.2013)

Em contra, partida o riso era condenado pela igreja, que preferia o tom sério, apenas o diabo que ri. Bakhtin afirma que (2013, p.36) “[...] o diabo é uma alegre portavoza ambivalente de opiniões não-oficiais, da santidade ao avesso, o representante do inferior material, etc.” Deus não ri, apenas o diabo.

O riso tinha sido expurgado do culto religioso, do cerimonial feudal e estatal, da etiqueta social e de todos os gêneros da ideologia elevada. O tom sério exclusivo caracteriza a cultura medieval oficial. [...] O tom sério afirmou-se como a única

forma que permitia expressar a verdade, o bem, e de maneira geral tudo que era importante, considerável. O medo, a veneração, a docilidade, etc., constituíam por sua vez os tons e matizes dessa seriedade. (BAKHTIN, 2013, p.2013)

Podemos perceber na obra de Mestre de Santa Verônica, “*A virgem e o Menino com Flor de Ervilha*” o tom sério da Virgem e no Menino Jesus adotados como ideais de fé pela Igreja Católica na Idade Média.

Figura 3 – *A Virgem e o Menino com Flor de Ervilha* (1400) Mestre de Santa Verônica



Fonte: Arquivo do pesquisador

Na pintura *A luta entre o Carnaval e Quaresma* de Pieter Bruegel, mostra estes dois lados da Idade Média, o carnaval como festa popular e a quaresma como manifestação religiosa contrária as manifestações festivas. No lado esquerdo da pintura uma hospedaria e no lado direito uma Igreja. A natureza humana é colocada em conflito: a luxúria e a abstinência religiosa. O lado a hospedaria que propõe um clima favorável para o riso.

Figura 3 – *A luta entre o carnaval e a quaresma*, Pieter Bruegel (1559)



Fonte: <http://www.wikiart.org/pt/pieter-bruegel-the-elder/the-fight-between-carnival-and-lent-1559-1>

No Renascimento onde o ser humano é parte importante para as pesquisas artísticas e científicas, o riso “retoma seu lugar” na natureza humana. Segundo Bakhtin (2013, p.61) “para a teoria do riso no Renascimento (como para as suas fontes antigas), o que é característico é justamente o fato de reconhecer que riso tem uma significação positiva, regeneradora, criadora, [...]”. O riso faz parte da essência humana. Ressalta ainda Bakhtin (2013, p. 58) “O renascimento expressava sua opinião sobre o riso através da sua prática literária e das suas apreciações literárias. Mas fazia-o também nos julgamentos teóricos, que justificavam o riso enquanto forma universal da concepção do mundo.”

Ao observarmos algumas obras de arte do Renascimento, onde os artistas deste período pesquisaram a Arte Grega e Romana e também aceitaram o riso como parte essencial da natureza humana, divino e não do diabo. O *Moisés*, escultura em mármore de Michelangelo, o personagem bíblico não ri, está furioso. Como nas outras obras de arte do Renascimento o tom sério predomina, diferente da concepção do riso nos estudos da natureza humana do Renascimento.

O profeta do Antigo Testamento é mostrado sentado, com as Tábuas da Lei sob os braços. Ele é retratado no momento em que se horroriza ao ver seu povo adorando o Novilho de Ouro (como descrito em Êxodo 32); Moisés está furioso e sua perna esquerda está dobrada para trás, como se ele estivesse prestes a se levantar em toda a sua grandeza para condená-los. A escultura talvez pretendesse ser uma metáfora do irascível e combativo papa. (FARTHING, 2011, p.175)

Michelangelo humaniza o personagem bíblico, utilizando de muitas metáforas para fazer críticas a Igreja Católica e a sociedade da época. *Moisés furioso*, com os braços expostos e musculosos, cabelos longos e encaracolados e de chifres.

Figura 4 – Moisés, Michelangelo (1513 – 1515)



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Mois%C3%A9s_\(Michelangelo\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Mois%C3%A9s_(Michelangelo))

No Dadaísmo, movimento artístico surgido na Alemanha aproximadamente nos anos de 1916, em cenário da Primeira Guerra Mundial. Este movimento faz negação a formas de representação artística instruídas pelos artistas do Neoclassismo. O artista Marchel Duchamp com seus objetos prontos, os chamados *readsmades*, como janelas, roda de bicicleta, mictório, entre outros. Utiliza de um humor para fazer crítica e rir da própria arte. (JANSON; JANSON, 1996).

Figura 5 – A Fonte, Marchel Duchamp (1917)



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Fonte_\(Duchamp\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Fonte_(Duchamp))

O artista chinês Yue Minjun tem como fonte de estudo o riso e é um dos principais representantes do movimento artístico chinês conhecido como Realismo Cínico. Suas produções artísticas são bastante carregadas de simbologias, o riso é elemento principal, repetido e as bocas apresentam uma risada escancarada, irônica. Revela-se aqui um riso arcaico, próprio dos deuses gregos, do diabo e dos personagens da Idade Média.

Figura 6 – Execução, Yue Minjun (2000)



Fonte: <http://casavogue.globo.com/MostrasExpos/noticia/2013/02/yue-minjun-fondation-cartier-paris.html>



A obra “*Execução*” foi inspirada da obra “A Execução de Maximiliano”, do pintor francês Édouard Manet (1832 – 1883). Ao contrário Manet que utiliza de cores frias e acizentadas em uma cena de fuzilamento. O chinês Yue Minjun também utilizada da mesma cena, mas com cores vibrantes e um riso escancarado, debochado, cínico, hilariante no lugar de um momento de desespero, agonia, pavor, medo, proporcionando que o espectador reflita a condição do riso na contemporaneidade.

4. Conclusão

Com este breve estudo envolvendo obras de arte, a educação e riso. Onde pode-se questionar um pouco mais sobre o lugar do riso nas obras de arte, bem longe das períodos de aulas. Ri-se muito no recreio, nos portões da escola, na sala dos professores, no parque, no campo de futebol, na quadra de volei. Mas, este riso não é bem vindo na sala de aula, reafirmo com Larrosa (2015, p.172) “[...] o riso é transgressão, profanação, quase blasfêmia.” Pois, pode direcionar a aula para outros caminhos não traçados pelo docente.

Mas entendo riso como algo próprio da natureza humana, onde favoreza o ensino-aprendizagem, eliminando barreiras entre o professor e o aluno, para que este se sinta acolhido pelo riso do professor e não amedontrado pelos seus gritos.

Reconhecendo o riso como cultural, presente em diferentes culturas com diferentes formas de representação. Cada cultura tem seu jeito de rir e de ver o riso. Portanto, o riso deve ser estudado nas escolas, nas aulas de Artes, de História, entre outras disciplinas. Que os professores possam refletir sobre o riso, reconhecendo-o como conteúdo a ser estudado e não apenas como objeto indesejado.

Observando algumas imagens de produções artísticas, pode perceber a maneira de como o riso é apresentado de acordo com cada período, estilo ou movimento artístico. Sabendo que há uma concepção diferenciada nas obras de arte gregas, das renascentistas, das modernas e das contemporâneas.

Recorrendo o riso dos gregos não como os que inventaram o riso, pois este, é anterior a esta civilização, sabe-se que muitas risadas estavam presentes nos rituais dos humanos primitivos. Mas foi na Grécia que alguns estudiosos como Platão começaram a



estudar o riso. O riso era para deus e dos deuses, os humanos riam uma risada inferior. E percebemos em algumas esculturas gregas *kouros de Anavysos* e *Vênus de Milo*, não sendo um riso dos deuses, mais suave, talvez humano.

Já na Idade Média há uma contradição do riso, se manifesta nas festas populares como carnaval, incontrolável, do diabo. E de outro um riso condenado para a igreja, prevalecendo um ato de seriedade, de medo de perder a santidade, condena-se as manifestações populares. Esta contradição é representada na obra de Pieter Bruegel, *A luta entre Carnaval e Quaresma*, onde de um lado uma zombaria total onde o riso acontece incontrolável, de outro lado com muitos fiéis onde percebe que o silêncio prevalece.

No Renascimento entende-se o riso como próprio da natureza humana, mas se observarmos as produções artísticas deste período os personagens esboçam um leve sorriso. O que podemos perceber é o tom de humor que alguns artistas como Michelangelo utiliza para fazer as suas esculturas e pinturas. Como na Arte Moderna, os artistas do Dadaísmo criticam, de forma esculachada, riem da própria arte e dos seus sistemas.

O artista contemporâneo Yue Minjun traz uma risada em que eu como pesquisador estava procurando nos outros períodos da história da arte. Uma risada escancarada, zombeteira, que mostra de fatos os dentes e não um sorriso apenas com os lábios.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 8. ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2013.

BRUEGEL, Pieter. **A luta entre o carnaval e a quaresma [1559]**. Pintura. Disponível em: <<http://www.wikiart.org/pt/pieter-bruegel-the-elder/the-fight-between-carnival-and-lent-1559-1>>. Acesso em 01 de fevereiro de 2016, às 11:00 horas.



DESCONHECIDO. **Kouros, de Anavysos, Ática [530 a.C.]**. Escultura. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Kouros>>. Acesso em 01 de fevereiro de 2016, às 11:00 horas.

DESCONHECIDO. **Vênus de Milo [100 a.C.]** Escultura. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/V%C3%AAnus_de_Milo>. Acesso em 01 de fevereiro de 2016, às 11:00 horas.

DUCHAMP, MARCHEL. **A Fonte [1917]**. Objeto. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Fonte_\(Duchamp\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Fonte_(Duchamp))>. Acesso em 01 de fevereiro de 2016, às 11:00 horas.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Tradução de Paulo Polzonoff Jr. et al. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

JANSON, H. W.; JANSON, Anthony F. **Iniciação à história da arte**. 2 ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1996.

LE GOFF, Jacques. O riso na Idade Meia. *In*: BREMER, Jan; ROODENBURG, Herman. **Uma história cultural do humor**. Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2000, p. 65 à 82.

MARTINS, Mirian Celeste Ferreira Dias; PICOSQUE, Gisa; GUERRA, Maria Terezinha Telles. **Teoria e prática do ensino de arte: a língua do mundo**. São Paulo: FTD, 2010.

MICHELANGELO. **Moisés [1513 – 1515]**. Escultura. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Mois%C3%AAs_\(Michelangelo\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Mois%C3%AAs_(Michelangelo))>. Acesso em 01 de fevereiro de 2016, às 11:00 horas.

MINJUN, YUE. **Execução [2000]**. Pintura. Disponível em: <<http://casavogue.globo.com/MostrasExpos/noticia/2013/02/yue-minjun-fondation-cartier-paris.html>>. Acesso em 01 de fevereiro de 2016, às 11:00 horas.



MONOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

VERÔNICA, Mestre de Santa. **A Virgem e o Menino com Flor de Ervilha [1400]**. Arquivo do pesquisador.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora F. Bernardini. São Paulo: Editora Ática, 1992.



Trabalho Completo de Pesquisa

12582 - O RISO, O TEATRO E A EDUCAÇÃO NÃO FORMAL: REFLEXÕES SOBRE A PERSONAGEM DONA ARLINDA

William Marcos Machado¹

¹Graduado em Artes Visuais – Licenciatura e Aluno Especial do Programa de P-Graduação Mestrado em Educação da Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC, e-mail: willmm_art@hotmail.com

Resumo: O presente artigo consiste em uma breve pesquisa sobre o riso nos espaços não formais de educação, tendo como base a máscara do Clown, na figura da personagem Dona Arlinda. Tecendo um paralelo entre os espaços não formais de educação, teatro, e a importância do riso nesses espaços de educação, dialogando com o Clown, sua história até chegar na figura da personagem Dona Arlinda e sua influência nos espaços não formais de educação no qual passou e provocou riso. Como fundamentação teórica, dialogo com Bakhtin (2013), Boal (2012), Bremmer; Roodenburg (2000), Brondani (2012), Gallo (2012), Ghamen; Trilla (2008), Gohn (2013), Larossa (2015), Le Goff (2000), Reis (2012) Roubine (2012) e Tessari (2012).

Palavras-chave: Educação não formal, Riso, Teatro,

1 Educação não formal e formal: lugares de riso?

Este artigo, intitulado “O riso, o teatro e a educação não formal: reflexões sobre a personagem Dona Arlinda”, faz parte do processo avaliativo final da disciplina Tópicos Especiais: A Pedagogia e o Riso, do Programa de Pós Graduação em Educação (PPGE) – UNESC – Universidade do Extremo Sul Catarinense. No qual, estudávamos o riso, refletindo sobre o lugar deste na educação.

Durante os momentos de estudos e leituras da disciplina, refleti muito sobre este riso na educação, e pude perceber sobre o riso nos dois tipos de educação, na formal e na não formal. Simplesmente pelo fato de já ter trabalhado com teatro em grupos



de terceira idade, um espaço de educação não formal e em escolas lecionando para séries iniciais, espaço de educação formal. Em que pude perceber que há uma diferença do riso nestes dois lugares educativos.

Portanto, precisamos entender do que se trata de educação formal e educação não formal. A principal diferença entre ambas é o fato de que a educação formal acontece dentro dos muros da escola e regida por leis que norteiam o processo educacional do aluno, já a educação não formal acontece em espaços mais livres, como ONGS, fundações, usando uma metodologia mais livre, geralmente em formas de oficinas.

A educação não formal não tem o caráter formal dos processos escolares, normatizados por instituições superiores oficiais e certificadoras de titularidades. Difere da educação formal por que esta última possui uma legislação nacional que normatiza critérios e procedimentos específicos. (GONH, p.12, 2013)

Portanto, a educação formal e a não formal contribui para a formação do sujeito, conforme afirma Gohn (p.13, 2013):

A educação não formal contribui para a produção do saber na medida em que atua no campo no qual os indivíduos atuam como cidadãos. Ela aglutina ideias e saberes produzidos via o compartilhamento de experiências, produz conhecimento pela reflexão, faz o cruzamento entre saberes herdados e saberes novos adquiridos.

Então destacamos que a educação não formal trabalha com os saberes do educando, trazendo suas referências e vivências de vida. Podemos destacar também que, apesar da educação não formal não ser tão difundida e divulgada como a educação formal, ambas tem uma grande importância na vida dos educandos, independente do grau de ensino em que estejam, contribuindo assim para uma metodologia de trabalho mais livre e flexível. Enquanto sua metodologia, Ghamen; Trilla, afirmam que:

Metodologias ativas e intuitivas tendem a se sobrepôr a outras, verbalistas ou memorísticas. A não obrigatoriedade de acoplar-se a estruturas, hábitos e formas organizativas próprias da escola explica a aplicação mais direta e livre de constrangimentos daqueles procedimentos, inclusive a calendários e horários. (p. 72-73, 2008)

Essa liberdade metodológica na educação não formal nos faz refletir que o riso está mais presente na educação não formal do que na formal. Sendo que ao pensarmos



em educação formal, concordo com Larossa (p.171, 2015) quando diz “(...) meu objetivo principal em falar do riso seja a convicção de que o riso está proibido, ou pelo menos bastante ignorado, no campo pedagógico.”

Mas, vamos tratar deste riso, que riso é esse? Riso que acontece inesperadamente? Que está no espaço não formal de educação fazendo parte da prática pedagógica do professor? Ao pensarmos no riso, Le Goff (p. 65, 2000), nos diz que “O riso é um fenômeno social. Ele exige pelo menos duas ou três pessoas, reais ou imaginárias: uma que provoca o riso, uma que ri e outra de quem se ri, e também muitas vezes, da pessoa ou das pessoas com quem se ri.”

Na educação seja formal ou não formal, geralmente temos mais de uma, duas ou três pessoas, mas ao pensarmos em Larossa (2015) e Le Goff (2000), conseguimos analisar que o riso necessita de pessoas para acontecer, mas pensando na cultura em que vivemos, sabemos que em escola não é local de riso, é local de estudo, de disciplina, de regras, de hierarquias, em que uma risada pode representar falta de respeito, desatenção, indisciplina.

Já o espaço não formal de educação torna o riso por hora mais interessante para o processo, pois a educação não formal geralmente já não possui a estrutura de sala de aula, com carteiras enfileiradas. Esta estrutura é geralmente desenvolvida com os participantes em círculo, de modo onde tenham um contato visual uns com os outros. E a partir do momento em que estamos em contato uns com os outros, o riso pode acontecer com mais facilidade, pois essa educação não é rígida.

2. O riso no teatro: o humor

Ao fazermos este estudo sobre o riso, pensamos na importância do riso na sociedade, sobre os momentos de riso, e sobre o riso nos sujeitos que riem. Contudo comungo com Le Goff (p. 70, 2000) que nos trás “ o homem que ri certamente se sentirá mais capaz de expressar a sua própria natureza.” Percebo que quem ri está mais sujeito a enfrentar o dia a dia. Sinto que o ato de rir e o humor são fenômenos involuntários ligados ao corpo e a linguagem.



Por fim, temos que perceber que, se quisermos dar conta do cômico e do riso, precisamos ir além do instrumento da linguagem, das palavras, e estudar a voz, a expressão facial e os gestos, que possuem a sua própria história. (LE GOFF, p.69, 2000)

Tanto que o riso e o humor é algo que quebra a seriedade, desconserta. Bremmer e Roodenburg (2000, p.15) enfatizam que “ o humor e o riso correspondente também podem ser muito libertadores. Todos nós sabemos como uma pitada inesperada de humor é capaz de desfazer um clima tenso num instante.”

O teatro é uma linguagem da arte, no qual, desenvolve varias fatores na vida, de quem assiste e de quem pratica esta arte como ator, escritor, produtor ou diretor, é uma linguagem que envolve a todos, com mais facilidades ao destacar o cotidiano do ser humano. Contudo, Boal define a linguagem do teatro da seguinte forma:

A linguagem teatral é a linguagem humana por excelência, e a mais essencial. Sobre o palco, atores fazem exatamente aquilo que fazemos na vida cotidiana, a toda hora e em todo lugar. Os atores falam, andam, exprimem ideias e revelam paixões, exatamente como todos nós em nossas vidas no corriqueiro dia a dia. (p. 9, 2012)

Desta forma, podemos trazer o teatro como uma imitação do cotidiano, imitação essa no qual se divide entre comédia e tragédia, divisão essa que vem desde a Grécia Antiga, no surgimento do teatro. Surgimento no qual já trazia as máscaras como elemento fundamental de representação.

Em se tratando do teatro, a máscara deve ser considerada portadora dessa “energia obscura e secreta”, pois ela possui a incontestável relação com Dionísio. Tanto a máscara da tragédia quanto a da comédia, na Grécia e na Roma Antiga, eram relacionadas com os rituais a esse deus, desse modo, a máscara no teatro, sempre se relacionará e representará tal mito. (BRONDANI, p.77, 2012)

Neste caso, as máscaras eram utilizadas para as celebrações a ao deus Dionísio (Mitologia Grega) e Baco (Mitologia Romana), no qual as pessoas utilizavam as máscaras para as apresentações, pois elas representam a metamorfose, incorporação transformação do ator. Depois, ao longo da história, as máscaras também eram usadas



para representar o masculino e feminino em cena, sendo que durante muito tempo na história do teatro apenas os homens podiam estar em cena.

O riso no teatro está ligado a comédia, entretanto, faremos um paralelo da comédia partindo das máscaras no teatro, principalmente na Comédia dell'Arte. Contudo, quando falamos de máscaras no teatro, Tessari nos trás o seguinte:

Por um lado, o incontestável demonismo implícito em todas as variantes iconológicas de tal objeto, convida a procurar as motivações antropológicas em complexos mitos e rituais muito praticados por varias culturas na Idade Média (crenças relativas à esfera do submundo, manifestações festivas de tonalidade 'carnavalesca' etc. etc.) e, conjuntamente, torna provável a hipótese de alguma continuidade de técnica representativa entre as figurações dos diabos nas diversas formas da dramaturgia 'sacra' e as epifanias dos zanni nas farsas dos cômicos italianos. Por outro lado, porém, não existem documentos comprobatórios (ou ao menos esclarecedores) acerca de modos e validações dos itinerários percorridos pela máscara para transitar, seja do rito ao teatro, seja da cena cristã às cenas pouco cristãs dos palcos da improvisação profissional. (p.17-18, 2012)

Portanto, a máscara chega no teatro como uma forma ritualística, geralmente ligada aos personagens ou cenas ligadas ao submundo, pois podemos dizer assim que o humor, o cômico no teatro está sempre no baixo, nos personagens que representam as mazelas.

Continuando nossa conversa sobre o humor, o cômico e o riso, trago também a presença do Clown no teatro. Conforme estudos, a origem da palavra Clown, é datada do século XVI, no qual Reis (p. 352, 2012), define que "A etimologia da palavra Clown reporta a *colonus* e *clod*, significando "homem rústico", ou "do campo"". Sendo assim, trago a imagem do Clown como um personagem rústico, grosseiro, desajeitado, que usa seu jeito de ser geralmente caricato como um trunfo para tirar graça, fazer rir. Nesta época, as máscaras do teatro que ainda eram utilizadas nos espetáculos de Clown, dão lugar aos poucos as maquiagens brancas, mais propriamente na Comédia dell'Art, onde a figura do palhaço Arlequino e Pierro, denominados como *pagliaccio* vai deixando a máscara de lado e assumindo sua maquiagem branca. (REIS, 2012)

O nariz vermelho do Clown surge na contemporaneidade, e sobre este nariz vermelho, Reis nos coloca que:



A proliferação deste olhar, sobre práticas e apropriações automeadas contemporâneas e empreendimentos comerciais massivos, ao longo do século XX, canonizou o nariz vermelho, colando-o à figura do palhaço de

modo a caracterizar e a conferir a sua identidade simbólica principal, para não dizer única. Podemos tranquilamente dizer que o nariz vermelho domina o status de signo do palhaço aos olhos do público contemporâneo. (p.359, 2012)

Na contemporaneidade, surge o nariz vermelho que atualmente é visto como uma marca da linguagem do palhaço, mas podemos afirmar que o Clown hoje em dia não é visto apenas como um ser de nariz vermelho, relacionado ao circo, fazendo piruetas para o público rir. O Clown vai além, é um palhaço dos palcos do teatro, é um palhaço geralmente com um humor mais adulto, menos infantilizado, usando das técnicas da arte do palhaço para fazer rir nos palcos, e não nos picadeiros. Sendo assim, vemos na atualidade, o nariz vermelho do palhaço como a máscara teatral que cobre a face do ator, mas me permito ir mais além nesta questão de Clown, máscara e nariz, e trazer que nos dias atuais, os Clowns se colocam sem nariz, e sem máscara, utilizando da caracterização do personagem como máscara da comédia, e se apropriando das técnicas do Clown para o ato de fazer rir.

Ao longo da história, artistas cômicos similares ao que hoje é denominado de palhaço tiveram marcos específicos, são evidentes momentos nos quais a técnica cômica era associada a uma caracterização predefinida, como o caso dos bobos da corte, da máscara do Pagliaccio na Comédia Dell'arte e no caso dos palhaços brancos do circo moderno. Deve-se constatar porém, que essas peculiaridades não se tornaram paradigmáticas durante os diferentes períodos históricos, e assim como não o são na atualidade. Dessa maneira, pode-se determinar que o palhaço se define pela técnica teatral utilizada no espetáculo e noção pelos elementos visuais utilizados em sua caracterização. (GALLO, p. 376, 2012)

Sendo assim, na atualidade nomes do cinema mundial como Charles Chaplin, O Gordo e o Magro e Os três Patetas, e do Brasil como Mazzaroppi e Os Trapalhões, são trabalhos que tem como base a técnica do Clown, são verdadeiros palhaços, porém sem as vestes que os denomina como palhaços.

3. Dona Arlinda e o riso nos espaços não formais



Ao trazer o riso e os espaços não formais de educação neste artigo, me ponho a dialogar com um trabalho desenvolvido por mim desde o ano de 2010 nos mais variados espaços não formais de educação até os dias de hoje. Neste caso trago para a cena neste artigo a personagem Dona Arlinda.

Há muitos anos da minha vida trabalho com teatro, e em 2010, tenho uma grande oportunidade de começar a trabalhar com idosos de Criciúma, dando aulas de teatro, com o principal objetivo de levar informação e bem-estar aos mesmos. Mas queria mostrar um teatro de verdade, com toda a sua magia, desta forma, decido usar do meu talento para fazer rir e ao mesmo tempo levar informação a este público. “Como fenômeno cultural e social, o riso deve ter uma história. ” (LE GOFF, p. 66, 2000), portanto, o riso deve vir de uma história, surgir de uma história. Desta forma, me apego inicialmente ao Estatuto do Idoso como base e inspiração para um texto. Assim surge Dona Arlinda, uma senhora de 69 anos, viúva, mãe de sete filhos, aposentada, que fala sobre os problemas do dia dia do idoso de forma simples e engraçada, provocadora de risos.

O riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério. (BAKHTIN, p. 57, 2013)

Assim como nos trouxe Bakhtin (2013), o riso nos trás a verdade aos olhos, de forma muito mais fácil e receptiva por quem contempla um texto cômico, do que o sério. E Dona Arlinda nos envolve com esse riso, riso que nos trás as verdades da vida.

Figura 1 - Dona Arlinda



Fonte: Arquivo do pesquisador.

Destaco também aqui a construção dessa personagem, não foi algo fácil, foi um trabalho de pesquisa intenso sobre o tema Estatuto do Idoso, um texto coerente com o tema e que a comédia do mesmo, fizesse o público rir, mais não apagasse as informações que para este público era de suma importância. Com o texto em mãos, começa a fase de composição do personagem, laboratórios em grupos de idosos para estudar o comportamento dos idosos, roupas usadas por eles, o jeito que eles falam, para assim poder montar uma composição do personagem com mais veracidade em cena. Sobre a composição de personagem, Roubine destaca que:

A composição é, maduramente preparada pelo ator. Ela se firma na inteligência e no domínio de si mesmo. O tempo todo, esse ator em cena sabe que ele não é aquele que finge ser, prevê o que terá de fazer no momento seguinte... daí uma representação com menos intensidade, mas com mais sutileza. Mais que o ator que encarna, o ator que compõe tem o dom da metamorfose e o tipo de trabalho sobre si mesmo ao qual ele se entrega garante uniformidade e durabilidade a sua interpretação. (p. 89-90, 2011)

Nesta composição da Dona Arlinda, trago como referência principal para a comédia e o próprio tempo da comédia, as técnicas de Clown de forma a trazer mais verdade a comédia. Quando um ator utiliza das técnicas de Clown para um espetáculo, costumamos dizer que é um processo árduo, pois o ator precisa encontrar o seu próprio Clown.

Para descobrir seu Clown, cada um deve guiar sua busca a partir de si mesmo. E quanto menos defensivo for o ator, quanto menos tentar interpretar uma personagem pré-estabelecida, mais chances tem de se surpreender com a sua própria fragilidade, permitindo que o palhaço da sua pessoa apareça. (REIS, p. 359, 2012)

Costumamos dizer que o ator precisa aceitar o seu Clown, se despir para essa composição, aceitar seus erros e frustrações, ou seja, aceitar o fracasso, pois assim tiramos graça de nós mesmos.

Figura 2 - Dona Arlinda em apresentação na cidade de Siderópolis – SC.



Fonte: Arquivo do pesquisador.

Contudo, Dona Arlinda não é apenas um personagem, mais um verdadeiro Clown, sem nariz vermelho ou máscara. Mas podemos perceber as características do Clown, no exagero da caracterização e dos trejeitos dessa composição.

A Dona Arlinda surgiu em um espaço não formal de educação, levando informação e humor, provocando reflexão e risos, porém sempre gerando conhecimento por onde ela passou.

4. Conclusão



Ao analisar a história da Dona Arlinda nesses cinco anos em que a personagem existe, posso dialogar no sentido de que os espaços não formais de educação estão abertos para o teatro, o clown e o riso. Isso se dá pelo fato de que os espaços não formais de educação serem espaços mais livres de atuação de profissionais das mais variadas áreas.

Durante este tempo, a Dona Arlinda se adaptou aos mais variados espaços não formais de educação, Grupos de Idosos, Clubes de Mães, universidades, teatros e exposições. A personagem atingiu as mais variadas faixas etárias de idades, desde a criança, até os idosos, sempre se adaptando aos espaços onde se apresentava, porém, nunca perdendo o humor e seus textos cômicos.

Mais, o espaço não formal de educação que mais me agradou em trabalhar a personagem foi com certeza os Grupos de Idosos, não é por conta do tema trabalhado, mais sim por ela provocar o riso neste público, que a muito tempo não ria ou simplesmente sorria. Me dava a sensação de dever cumprido cada vez que após as apresentações, quando já não vestia mais a personagem, eu recebia o carinho dos idosos ao vir falar coisas do tipo: “Fazia tempo que eu não ria tanto.” “Não vou esquecer nunca as mensagens da Dona Arlinda”. “A Dona Arlinda é ótima, nos faz rir e ainda nos alerta sobre o Estatuto do Idoso, nunca mais esquecerei o Estatuto”. Essas são algumas palavras que ouvi após as apresentações da Dona Arlinda, que me fez crer na importância do riso como forma de gerar conhecimento e bem estar a este público.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 8. ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2013.

BOAL, Augusto. **Jogos teatrais para atores e não atores**. 15ª. Ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BREMMER, Jan; ROODEMBURG, Herman. **Uma história cultural do humor**. Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2000.



BRONDANI, Joice Aglae. A máscara: do Bufão ao Clown. *In*: BRONDANI, Joice Aglae; LEITE, Vilma Campos; Telles, Narciso. **Teatro-Máscara-Ritual**. – Campinas, SP: Editora Alínea, 2012.

LE GOFF, Jacques. O riso na Idade Meia. *In*: BREMER, Jan; ROODENBURG, Herman. **Uma história cultural do humor**. Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2000, p. 65 à 82.

GHANEM, Elie; TRILLA, Jaume. **Educação formal e não-formal**: pontos e contrapontos. – São Paulo: Summus, 2008.

GALLO, Fabio Dall. História e Rumos da Máscara Clownesca. *In*: BRONDANI, Joice Aglae; LEITE, Vilma Campos; Telles, Narciso. **Teatro-Máscara-Ritual**. – Campinas, SP: Editora Alínea, 2012.

GOHN, Maria da Glória. Educação não formal e o educador social em projetos sociais. *In*: VERCELLI, Ligia A. (Org.). **Educação não formal: campos de atuação**. Jundiaí: Paco Editorial, 2013. p. 11-32.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana: danças piruetas e mascaradas**. Tradução de Alfredo Veiga-Neto. 5. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

REIS, Demian Moreira. Do Pagliaccio de Cara Branca ao Augusto de Nariz Vermelho: observações sobre rumos da máscara e maquiagem clownesca. *In*: BRONDANI, Joice Aglae; LEITE, Vilma Campos; Telles, Narciso. **Teatro-Máscara-Ritual**. – Campinas, SP: Editora Alínea, 2012.

ROUBINE, Jean – Jacques. **A arte do ator**. – 2. Ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

TESSARI, Roberto. Das máscaras rituais às máscaras teatrais: a involuntária viagem do Arlecchino entre o além e o palco cênico. *In*: BRONDANI, Joice Aglae; LEITE, Vilma Campos; Telles, Narciso. **Teatro-Máscara-Ritual**. – Campinas, SP: Editora Alínea, 2012.



Trabalho Completo de Pesquisa

12611 - slicing colors, enganando a visão

Felipe Machado, Katiuscia Angélica Micaela Oliveira¹

¹Pesquisadores Voluntários Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma, Brasil.

Resumo: O texto tem a intenção de apresentar as possibilidades que um artista tem ao desenvolver sua obra. Podendo deixar sua mensagem exposta ou simplesmente esconde-la levando o foco para outro ponto no qual foi previamente designado. Isso acontece com coberturas de tatuagens antigas, que podem ser utilizadas cores escuras, dando a sensação de que algo está errado ou realmente possibilite ver a tatuagem antiga. Mas também pode ser utilizado uma técnica chamada de “slicing colors” desenvolvida por Lip Wadocha, tatuador criciumentense que atua na área a 15 anos, que faz uso de cores claras, inclusive branco, em suas composições. Isso só é possível pela forma em que as cores são dispostas no desenho.

Palavras chave: Tatuagem; cobertura; estética; slicing colors; visão.

INTRODUÇÃO

A cobertura de tatuagens antigas motiva a criação de uma técnica chamada *Slicing Colors*. A técnica se adequa bem a qualquer tipo de cobertura de tatuagem, pois vai executar bem o papel de esconder a tatuagem antiga e ainda assim continuar com total discrição para que não fique explícito de que se trata de uma cobertura.

A maneira com a qual ela é desenvolvida e executada, fazendo uso de cores claras e com grande gama de tonalidades, é que faz com que esse estilo alcance o nível desejado. O intuito já não é somente esconder uma tatuagem, mas sim fazer com que o observador não estranhe uma cor de tonalidade mais escura em um ponto onde deveria ser exatamente o contrário. Após ver esse trabalho ele deve ter uma sensação de satisfação sem ter o desejo de descobrir o que tinha por baixo ao visualizar qualquer traço ou cor do trabalho antigo.

Essa modernização chegou também para os desenhos desenvolvidos para tatuagem, e o que antigamente era feito simplesmente para ornamentar o corpo, hoje se tornou muito mais significativo e pessoal. Atualmente as pessoas buscam uma tatuagem para marcar um momento da vida, o nascimento de um filho, se identificar dentro de um



grupo, para expressar seus gostos e suas conquistas. Os desenhos feitos no passado já não representam mais as mesmas coisas e provavelmente se tornaram ultrapassados na maioria dos casos, bem como as tradicionais tatuagens com nome de namorados, que com o fim do relacionamento só resta a remoção a laser ou a cobertura com uma tatuagem mais moderna e significativa.

METODOLOGIA

Na busca de promover um maior conhecimento na linguagem da arte a tatuagem a pesquisa se fez como relato de fato do pesquisador em questão. Observando seu ofício de tatuador e correlacionando com teóricos que estudam a imagem, entre eles: André MEYER, Georges DIDI-HUNBERMAN e Célia Maria Antonacci RAMOS. A pesquisa em questão confrontou relações entre pintura corporal e a imagem. Na perspectiva de gerar interpretações da tatuagem que carregam informações especificidades. Fazer relação da imagem com a técnica criada e a criação artística em uma linguagem como a tatuagem. Essa vem para promover o olhar acadêmico para um movimento e estética da arte diferenciado dos modos tradicionais, mesmo levando em consideração que a tatuagem é uma técnica artística antiga e clássica. Salientamos que a pesquisa, nesta área, não tem fácil acesso a matérias acadêmicos, sendo assim propõe uma superficialidade mas que será sanada no decorrer de futuros artigos.

DESENVOLVIMENTO

A tatuagem é uma das mais antigas formas de expressão artística, com indícios de pessoas tatuadas a mais de 5.300 anos. Essa afirmação foi apresentada para o mundo após o descongelamento de uma galeria nos Alpes Suíços no ano de 1990, quando cientistas acabaram descobrindo uma múmia que estava praticamente intacta por ter sido preservada em decorrência das baixas temperaturas. A múmia foi encontrada na região de Otzila e para homenagear o local de sua descoberta, batizaram-na de Otzil. Essa múmia possuía mais de 60 marcas espalhadas pelo corpo de forma ordenada, deixando claro que essas perfurações não foram feitas de forma obrigatória. Mesmo assim não podemos afirmar qual o real motivo que levou Otzil a fazer suas tatuagens,



seja por motivos religiosos, festivos, estéticos ou até mesmo para caçar. A grande verdade é que esses são os maiores motivos que levaram os povos indígenas a se perfurarem e marcarem suas peles para se tornar diferente dentro do contexto onde viviam e muitos estudiosos afirmam que a tatuagem tenha surgido após algum ferimento de luta corporal ou até mesmo com espinhos das plantas e os desenhos que eram feitos superficialmente, para distinguir cada membro da tribo, acabavam escorrendo após a chuva ou um banho, permaneceram na pele após esse ferimento cicatrizar.

A prática se difundiu por todo mundo e os motivos eram variados: desde rituais religiosos, marcação de prisioneiros e escravos, ornamentação, identificação de grupos sociais e até mesmo camuflagem. No ocidente essa prática caiu em desuso com a perseguição da igreja católica aos tatuados, se baseando no livro de Levítico do antigo testamento, onde ela afirmava ser pecado a incisão de tinta na pele e a perfuração da mesma por estar relacionado a um ferimento desnecessário. Somente em 1769 a prática ressurgiu para a sociedade, após uma viagem feita pelo navegador inglês James Cook à Polinésia, que registrou no seu diário de bordo uma experiência vivenciada nessa sua expedição. Ele escreveu: "Homens e mulheres pintam seus corpos. Na língua deles, chamam isso de tataw. Injetam pigmento preto sob a pele de tal modo que o traço se torna indelével".

Ele ficou tão impressionado com essa experiência que ao voltar para a Inglaterra acabou apresentando para as pessoas de seu convívio a prática e tornou ela popular novamente. Como o nome era no dialeto dos indígenas, só se mencionava a onomatopeia que formava após o toque das madeiras e ossos que eram utilizados para inserir a tinta na pele. Então o mesmo "tataw" que era mencionado pelos povos ancestrais agora passaria a ser chamado de "tattoo". A origem da palavra britânico, que está ligada aos ingleses é "terra de pessoas pintadas" devido ao grande número de pessoas que aderiram a essa prática após esse ressurgimento definitivo. A popularidade da tatuagem se tornou tão expressiva, que cem anos após Cook traze-la de volta para a sociedade, Charles Darwin afirmaria que nenhuma nação desconhecia a tatuagem. A grande verdade é que em cada canto do mundo, alguém já fez ou ouviu falar da tatuagem deixando bem claro sua popularidade e aceitação.



Foi em 1981 que aconteceu algo primordial para essa arte se tornar ainda mais expressiva, nesse ano foi inventada a máquina elétrica, tornando assim, mais fácil a aplicação da tinta na pele. Esse acontecimento foi muito importante na cronologia da prática da tatuagem, pois foi a partir desse momento que ela deixou de ser de uso exclusivo dos marinheiros e presidiários.

Com o passar dos anos tudo que está relacionado à tatuagem teve uma grande evolução. E assim como outras vertentes da arte ela também foi crescendo e sendo valorizada com o passar dos tempos, assim como as tintas e os pinceis foram sendo desenvolvidos na pintura, desde qualidade até maneira como embalar, os materiais de tatuagem também vêm recebendo uma atenção mais redobrada. As tintas que no início eram extraídas de raízes das plantas e sementes esmagadas passaram a ser produzidas a partir de minerais e hoje são feitas com produtos orgânicos. As agulhas produzidas com ossos e espinhos de plantas passam agora por um rigoroso padrão de qualidade para que penetrem na pele com a maior suavidade possível, causando assim o mínimo de lesão para um trabalho final com maior qualidade, bem como todos os produtos que são utilizados durante uma sessão de tatuagem. Os órgãos de vigilância sanitária de cada país são responsáveis pela fiscalização dos materiais que são utilizados pelos tatuadores em seus procedimentos, mantendo assim um nível de segurança altíssimo em relação aos riscos que a prática trás quando se fala de doenças infecciosas.

Essa modernização chegou também para os desenhos desenvolvidos para tatuagem, e o que antigamente era feito simplesmente para ornamentar o corpo, hoje se tornou muito mais significativo e pessoal. Atualmente as pessoas buscam uma tatuagem para marcar um momento da vida, o nascimento de um filho, se identificar dentro de um grupo, para expressar seus gostos e suas conquistas. Os desenhos feitos no passado já não representam mais as mesmas coisas e provavelmente se tornaram ultrapassados na maioria dos casos, bem como as tradicionais tatuagens com nome de namorados, que com o fim do relacionamento só resta a remoção a laser ou a cobertura com uma tatuagem mais moderna e significativa.

Provavelmente, uma tatuagem que era bonita há dez anos, já não causa a mesma impressão em quem a observa. Esses são alguns dos motivos que leva uma pessoa a buscar a remoção ou cobertura da tatuagem. Surge então um grande problema,



pois o laser que é utilizado para remoção da tatuagem pode lesionar um melanoma, que é uma célula de um possível câncer de pele que está adormecido, trazendo consigo um problema bem maior que uma simples tatuagem indesejada lhe proporcionava. A segunda opção seria uma cobertura, possibilitando ao cliente a escolha de um desenho mais atual e relevante para si. O grande problema dessa prática mencionada é que muitos profissionais se limitam a fazer tatuagens escuras para uma cobertura mais confortável para eles, e muitas vezes o próprio cliente trás um desenho escuro, imaginando que essa é a melhor opção para esconder uma tatuagem antiga.

Isso não deixa de ser verdade, pois a cor escura na tatuagem sempre vai se sobressair em relação a uma cor clara, facilitando assim o trabalho do tatuador nesse trabalho em especial. Porém, após a tatuagem terminada e cicatrizada, ela dá uma impressão de que algo está errado, pois geralmente se coloca cores escuras onde deveriam conter cores claras, dando certo desconforto visual ao observador. Trazendo por sua vez a necessidade de descobrir o porquê de uma cor indevida em um ponto inesperado. Chegando até a necessidade de o observador perguntar ao tatuado qual o motivo daquela cor em ou detalhe escuro, muitas vezes até com sombreado em um ponto inesperado, fazendo com que o tatuado acabe dizendo que a tatuagem atual trata-se de uma cobertura. Trazendo assim a lembrança que o tatuado já não queria mais carregar consigo.

Assim como diversos profissionais, considerados os grandes mestres da body art no Brasil, podemos citar Snoop e Andre Meyer, já cometeram erros gravíssimos nas perfurações, também errei gravemente nas coberturas.

Durante meus 19 anos de carreira, estive permanentemente em contato com o que havia de mais moderno em matéria de body-piercing. Conhecimento que adquiri por meio de convenções, workshops e palestras. Ao mesmo tempo, me preocupei em passar este conhecimento adiante, dando cursos mensais, onde se formaram milhares de profissionais que vêm colaborando para tornar a colocação de piercings uma prática segura e sedimentada no Brasil. (Meyer, 2011, p.195)

Porém, assim como eles, também me aprofundei no assunto, adquiri conhecimentos, participei de palestras, e fui conhecendo o corpo, a pele, as tintas cada vez mais a fundo. No início o cliente sempre optava nas cores e desenhos, e eu tentava



fazer a melhor cobertura possível de acordo com o desejo dele, dessa forma acabei descobrindo que algumas cores não desempenhavam esse papel e aos poucos fui me adaptando e ajudando o cliente na escolha das cores, sempre mencionando experiências já vivenciadas com outros clientes.

Foi trabalhando dessa forma que senti a necessidade de desenvolver uma técnica que permitisse uma cobertura mais discreta e concisa em relação às conhecidas até então. Após vários anos trabalhando com tatuagem, percebi quais cores, mesmo sendo claras, poderiam ser usadas para cobertura de uma tatuagem. Muitas vezes até a consistência da tinta proporcionava um resultado diferenciado, fazendo com que eu deixasse separadas algumas cores em seus recipientes como se fossem secar para que elas ficassem mais pastosas e me permitisse realizar esse trabalho com mais segurança.

Desenvolvi o que chamo de “slicing colors”, que agregado a esses pequenos detalhes que mudam a característica da tinta, me permite oferecer ao cliente uma cobertura com cores claras, o que muitas vezes é desconhecido por ele fazendo com que ele se sinta desestimulado em procurar esse serviço devido a falta de profissionais que lhe ofereçam essa possibilidade. E isso acontece pelo simples fato de que é muito mais conveniente ao tatuador negar esse serviço ao cliente dizendo que nenhuma técnica vai garantir esse resultado e oferecer ao cliente uma nova tatuagem em local novo e podendo cobrar o mesmo preço por um serviço mais simples e sem tantos riscos como é uma cobertura. Embora seja a opção mais viável para o tatuador, acredito que o cliente deve ser correspondido nessa sua necessidade, e foi isso que me motivou a desenvolver a técnica apresentada. Ao longo dos anos fui acompanhando cada cliente e cada processo de cicatrização para que após um trabalho finalizado e cicatrizado pudesse ter a certeza do sucesso de tal procedimento.

A cobertura pelo Slicing Colors se dá com resultado mais satisfatório quando aliada a um desenho adequado para a mesma. Caracterizar a variação de cores e tons são muito bem vindas para que a visão seja confundida, e dessa forma a tatuagem de cobertura deixe bem abstruso o desenho antigo. Quando colocamos de forma repetida e sistemática as cores em um determinado desenho, ele consegue embaralhar a visão fazendo com que ela fique mais confortável vendo a tatuagem nova do que quando procuramos por um desenho que está escondido. Desta forma o *Slicing Colors* se adequa



bem a qualquer tipo de cobertura, pois vai executar bem o papel de esconder a tatuagem antiga e ainda assim continuar com total discrição para que não fique explícito de que se trata de uma cobertura.

A maneira com a qual ela é desenvolvida e executada, fazendo uso de cores claras e com grande gama de tonalidades, é que faz com que esse estilo alcance o nível desejado. O intuito já não é somente esconder uma tatuagem, mas sim fazer com que o observador não estranhe uma cor de tonalidade mais escura em um ponto onde deveria ser exatamente o contrário. Após ver esse trabalho ele deve ter uma sensação de satisfação sem ter o desejo de descobrir o que tinha por baixo, ao visualizar qualquer traço ou cor do trabalho antigo.

Nessa mesma linha de pensamento Didi-Huberman, Georges afirma:

[...] Ele pretenderá eliminar toda construção temporal fictícia, quererá permanecer no tempo presente de sua experiência do visível. Pretenderá eliminar toda imagem, mesmo "pura", quererá permanecer no que vê, absolutamente, especificamente. Pretenderá diante Da tumba não rejeitar a materialidade do espaço real que se oferece a sua visão quererá não ver outra coisa além do que vê presentemente. ”

Isso significa que é mais conveniente para os olhos ficar atento ao que está mais fácil de ser percebido ou entendido. Uma vez que ele observa certo desenho e dá significado ao mesmo, é mais cômodo aceitar o que está diante de seus olhos do que procurar um segundo desenho.

Após vários testes, cheguei à conclusão que se eu enganasse a visão do observador eu teria um resultado quase que perfeito. Então procurei criar uma espécie de ilusão de ótica, termo usado a todas [ilusões](#) que "enganam" o sistema [visual](#) humano, fazendo-nos ver qualquer coisa que não está presente ou fazendo-nos vê-la de outro modo. As ilusões de óticas podem ser de carácter fisiológico e outras de carácter cognitivo, envolvendo assim, fatores diversos como o pensamento, a percepção, a memória, o raciocínio etc., que fazem parte do desenvolvimento intelectual. No processo de desenvolvimento do slicing colors, acabei percebendo que muitas vezes não era necessário esconder por completa a tatuagem anterior, podendo assim ficar aparecendo um traço ou uma cor do antigo desenho desde que a tatuagem nova trouxesse uma informação relevante ou agradável aos olhos do observador, fazendo com que o foco do



seu olhar fique direcionado no local previamente designado pelo artista que executou o desenho e a tatuagem.

Nossa visão é um sentido muito falho e debilitado, podendo ser enganado facilmente. Basta proporcionar algo mais confortável ou que chame mais atenção dos olhos e o trabalho alcançará um nível de satisfação desejado.

Pesquisas (ARGAN,2002) sobre ilusões de ótica ressaltam um ponto principal: que nosso sistema visual é muito limitado para processar com precisão todas as informações que nossos olhos absorvem, portanto, ele funciona com base na interpretação mais provável. Em raras ocasiões, o cérebro faz uma interpretação errada, fazendo com que percebamos algo de forma imprecisa: uma ilusão de ótica. Em outras ocasiões, pessoas diferentes podem perceber as coisas de formas diferentes. Na verdade, se você já se esforçou para ver uma imagem “escondida” em um estereograma de imagem única, ou discutiu com um amigo sobre a cor de um vestido, você provavelmente observou que nem todos experimentam as ilusões visuais da mesma forma.

Na grande maioria das vezes nossa visão assimila apenas aquilo que é mais provável e de fácil percepção, pois o observador quer aproveitar ao máximo o momento de informação que a imagem lhe proporciona e também pelo fato de exigir certa destreza da parte do observador para que o mesmo consiga encontrar uma mensagem que tenha sido escondida propositalmente. Levando em consideração que nosso sistema visual é muito limitado para processar com precisão o que nossos olhos observam para ele e mais cômodo enxergar sem esforço, ou seja, apenas aquilo que está a sua frente e lhe é agradável.

Quando um cliente procura um tatuador para fazer a cobertura ele deve estar preparado que sua nova tatuagem obedeça alguns critérios para que o resultado final lhe traga a satisfação desejada. Características básicas como tamanho, linhas e cores são muito bem estudadas para que o desenho continue sendo harmonioso e que possibilite um trabalho mais adequado de acordo com o nível de dificuldade apresentado e até mesmo em relação a cor da pele da pessoa.

O tamanho do desenho deve ser sempre maior do que a tatuagem antiga para que não fique amostra nenhum traço, cor ou sombra, deixando a entender que se trata de



uma cobertura. Se necessário o tatuador pode fazer pequenos ajustes para que esses elementos não sejam percebidos. No caso de flores, as folhas que acompanham o desenho podem ser colocadas nesses pontos que se fazem necessário, nas tatuagens orientais, as águas são sempre bem vindas e significativas, podendo ser incluídas também. Ornamentos vetoriais para mulheres ou um sombreado chapado para homens acabam suprimindo essa deficiência.

Quando colocadas paralelamente, as linhas acabam chamando uma atenção superior quando comparadas as linhas mais afastadas ou que não seguem o mesmo padrão. E no Sincig Colors essa possibilidade faz com que uma sequencia de linhas se sobressaiam a tatuagem antiga. Muitas vezes o próprio decalque (ato de aplicação do desenho que antecede o procedimento da tatuagem) já apresenta essa quantidade maior de linhas, e ele por si só já consegue esconder a tatuagem antiga sem mesmo ter se iniciado a incisão da tinta sob a pele.

A variação de cores talvez seja a maior aliada dessa técnica, pois assim como a sequencia de linhas apresenta essa característica de ocultar uma tatuagem antiga, e também proporciona ao profissional essa alternativa de trocar o foco da visão. Um ótimo exemplo são as tatuagens do estilo oriental, que representam na maioria animais mitológicos ou não, com uma característica muito peculiar que são as escamas. Pode ser um dragão, uma fênix, uma carpa, que são os mais procurados pelos clientes, mas o fato é que por apresentar na maioria dos casos escamas em sua composição esses desenhos permitem uma troca de cor frequente em cada variação de escama, sendo muito bem aceito para esse tipo de cobertura. Em um dragão com base azul, por exemplo, cada escama pode apresentar pelo menos quatro cores. Ela começaria com o branco na sua borda para dar suavidade e delimitar o elemento, seguido por um azul claro, também chamado de celeste, tendo em seguida o azul médio, ou azul mar, e terminando com um tom mais escuro de azul fazendo o papel de sombra e profundidade da escama. Essa troca de cores em um pedaço tão pequeno da tatuagem e que se repete por ela conseqüentemente, faz com que não tenhamos a possibilidade de procurar por algo subliminar. Seria muito cansativo para nossa visão procurar por algo escondido além de interpretar essa variação de cores ou tonalidades aplicadas no processo de criação e finalização do desenho e tatuagem.



Quanto mais escura for a tatuagem antiga, maior será a necessidade de mescla de cores e tons, e nesse caso é muito bem aceito um desenho que apresente linhas paralelas em demasia, pois essa característica dentro do desenho permite uma abrangência maior de cores proporcionando uma ilusão de ótica ao observador. As linhas não necessitam de uma proximidade tão grande desde que possibilitem essa troca de cores citadas acima.

Desta forma o *Slicing Colors* se adequa bem a qualquer tipo de cobertura, pois vai executar bem o papel de esconder a tatuagem antiga e ainda assim continuar com total discrição para que não fique explícito de que se trata de uma cobertura.

A maneira com a qual ela é desenvolvida e executada, fazendo uso de cores claras e com grande gama de tonalidades, é que faz com que esse estilo alcance o nível desejado. O intuito já não é somente esconder uma tatuagem, mas sim fazer com que o observador não estranhe uma cor de tonalidade mais escura em um ponto onde deveria ser exatamente o contrário. Após ver esse trabalho ele deve ter uma sensação de satisfação sem ter o desejo de descobrir o que tinha por baixo ao visualizar qualquer traço ou cor do trabalho antigo.

Conclusão

Fica claro que este estilo de cobertura desempenha muito bem seu papel que é de ocultar uma imagem antiga ou que atualmente seja indesejada. Existem diversas práticas e técnicas que possibilitem uma cobertura, como já citado anteriormente, mas nem sempre o cliente está disposto a correr o risco que o laser trás consigo, ou não está querendo uma tatuagem escura com o preto predominando o desenho. Não podemos descartar essas possibilidades, até mesmo porque muitos clientes procuram tatuagens feitas nos estilos tribais e tribais maori para uma cobertura, e essas são em sua imensa maioria de base preta com pouquíssima cor complementando o desenho em alguns casos específicos. Mas o profissional que vai executar o serviço deve estar preparado para suprir esse anseio de cobertura com um desenho colorido que muitas vezes acompanham o cliente.



O tatuador deve se manter em constante busca de conhecimento, tanto na área artística quanto na parte de biossegurança. Acompanhar essa busca pelo novo, pelo que vai realmente lhe proporcionar prazer e satisfação sem deixar de lado a parte de higiene e normas de saúde que essa arte exige, dando assim total segurança ao seu cliente. Vários são os motivos que levam uma pessoa a procurar um profissional que faça tal trabalho.

A tatuagem, assim praticada, assume o papel de um texto que preserva a memória do ritual – contexto – em que é concebida. O deus importa é tatuar-se, marcar no espaço do corpo a época, o acontecimento, a memória ou simplesmente fazer parte do grupo tatuado. A partir disso, qualquer imagem, ou toda imagem, adquire uma aura para seu portador. (RAMOS, p.173)

Perdeu-se muito o motivo clássico por ser fazer tatuagem, e o que antes era feito para representar uma atitude ou uma ideologia, é feito simplesmente para ornamentar o corpo. Talvez seja esse o maior motivo que leva as pessoas a se arrependem de suas tatuagens.

Porém o tatuador que executa bem qualquer tipo de técnica, não pode tornar seu cliente um refém de seu trabalho simplesmente pela qualidade plástica oferecida. Essa busca de novas técnicas pode ser feita dentro de seu próprio Studio tendo a participação ativa de seus próprios clientes. Uma técnica apurada leva algum tempo para ser desenvolvida, e a processo muitas vezes é cansativo e pouco lucrativo. Não são todos profissionais que executam esse serviço com a técnica correta, muitas vezes não possuem destreza nesse tipo de trabalho, por não praticarem e muitas vezes até desestimular o cliente em cobrir sua tatuagem.

Não é nem um pouco equivocado dizer que uma cobertura exige um pouco mais de atenção. Seja no momento da escolha do desenho, do tamanho e das cores a serem utilizadas. Por esse motivo tantos tatuadores preferem dizer que não é possível cobrir ou então cobrar um preço elevado para que o cliente desista de fazer a cobertura e opte por uma nova tatuagem em outro local do corpo, pois desconhecem essa técnica de cobertura ou simplesmente não praticam nem desenvolveram um modo no qual proporcione a eles um resultado satisfatório.



REFERÊNCIAS

MEYER, André. **Lindo de doer**. São Paulo: Gaia, 2011. 216 p.

DIDI-HUNBERMAN, Gerges. **O que vemos, o que nos olha**. 2 ed. São Paulo: 34, 2010. 264 p.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. **Teorias da tatuagem**. Florianópolis: UDESC, 2001. 204 p.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 709 p.



Trabalho Completo de Relato de Ensino

14148 - A ARTE E A EXPERIÊNCIA NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES NO CURSO DE ARTES VISUAIS DA UNESC

Angelica Neumaier¹

¹Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC. E-mail: ann@unesc.net

O presente trabalho propõe conhecer o sentido das palavras experiência e arte contemporânea para a formação de professores a partir da leitura dos autores Jorge Larrosa Bondía, Walter Benjamin e Giorgio Agamben, com contribuições do livro Experiência e Arte Contemporânea organizado por Renato Rezende, Ana Kiffer e Christophe Bident.

Partimos de algumas perguntas: O que é experiência? E que tipo de relação esse conceito teria com a produção de arte no mundo contemporâneo e a formação de professores?

Segundo Pena (2012, p.13 apud REZENDE, 2012):

O moderno conceito de experiência foi formulado em torno do ano de 1926, por três pensadores de língua alemã, em três áreas distintas do pensamento: Heidegger, Freud e Benjamin. Todos os três diagnosticam uma sintomática perda do objeto na experiência moderna. Como veremos, a experiência moderna é a experiência do nada, da falta ou do absoluto, algo que a tradição filosófica denominou de metafísica, mas embutida na imanência do mundo físico.

Segundo Larrosa (2002, p.21) Walter Benjamin em seu texto Experiência e Pobreza comenta que “é a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo, nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara.”



A experiência para Larrosa (2002, p.21) “é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca.” E contrário a isso pelo excesso, pelos aparatos da informação e da opinião, o sujeito será incapaz de usufruir da experiência.

O autor comenta que a experiência é cada vez mais rara, por falta de tempo.

Tudo o que se passa demasiadamente depressa, cada vez mais depressa. A velocidade com que nos são dados os acontecimentos e a obsessão pela novidade, pelo novo, que caracteriza o mundo moderno, impedem a conexão significativa entre acontecimentos. Impedem também a memória, já que cada acontecimento é imediatamente substituído por outro que igualmente nos excita por um momento, mas sem deixar qualquer vestígio. (LARROSA, 2002, p.22).

E Larrosa (2012, p.23) conclui que a experiência é cada vez mais rara por excesso de trabalho refletindo na educação:

Nessa lógica de destruição generalizada da experiência, estou cada vez mais convencido de que os aparatos educacionais também funcionam cada vez mais no sentido de tornar impossível que alguma coisa nos aconteça.

Em Heidegger (1987, p.143 apud LARROSA, 2012, p.25) encontramos uma definição de experiência que soa muito bem essa exposição, essa receptividade, essa abertura:

Fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo.



A minha primeira experiência com arte (gravura) foi aos 14 anos, éramos vizinhos de uma professora universitária de língua estrangeira (francês) e sua filha mais velha era muito engajada politicamente, lembro-me que fomos na Universidade (Universidade Federal de Santa Maria – RS) no atelier de serigrafia realizar cópias de panfletos políticos. Hoje como professora universitária na área de artes, especificamente na área de gravura (xilogravura e serigrafia) penso que este acontecimento ficou na minha memória, marcando-me profundamente.

Na minha prática pedagógica permito que os acadêmicos tenham primeiramente a experiência da gravura, sentindo o material, entendendo o processo, isso ficará marcado como uma experiência única, podendo compreender a teoria posteriormente.

Também a experiência de realizar uma gravura e poder expô-la permite esta aproximação com todo o processo, desde pensar o desenho, realizar a parte processual da técnica e finalizar a gravura permite o experienciar, que fica marcado na memória do acadêmico.

No primeiro semestre de 2016, na disciplina de Gravura e Pesquisa no Curso de Artes Visuais da Unesc realizei uma atividade de gravura em borracha escolar, em que os acadêmicos trouxeram uma memória de sua escola, gravando na borracha uma imagem advinda desta memória.

Estas borrachas foram gravadas, impressas no atelier e expostas na sala de exposições Edi Balod, que fica no bloco administrativo da Unesc, na exposição intitulada 'Lugares de Memória', que pensou as memórias que trazemos do nosso tempo de escola.



Figura 1 - Exposição 'Lugares de Memória' - Gravuras em borracha.

Fonte: Acervo pessoal.



Figura 2 - Exposição 'Lugares de Memória'. Acadêmicas interagindo na exposição.

Fonte: Acervo pessoal.

Esta experiência vivenciada em exposição, processo de criar as gravuras, imprimir os carimbos de borracha marca a formação dos acadêmicos pois une a memória pessoal com uma experiência de realizar todo o processo.

Na serigrafia desenvolvo uma pesquisa sobre as memórias da escola trazidas

pelos acadêmicos que cursam Artes Visuais – Licenciatura na Unesc, esta pesquisa vem sendo desenvolvida desde 2013. Através de um questionário os acadêmicos relatam as memórias que trazem do ensino da arte experienciado em suas escolas de formação, pensando no seu processo formativo podem refletir em sua futura atuação como professores de arte.

Acredito que a experiência trazida pela arte transforma o acadêmico, pois através de uma vivência, ele faz-se um agente do processo formativo e não meramente repetidor de uma atividade.



Figura 3 - Exposição 'Lugares de Memória' – Serigrafias a partir de imagens e memórias da escola.

Fonte: Acervo pessoal.

Como Larrosa (2012, p.19) deseja pensar a educação a partir do par experiência/sentido e acredita na força das palavras. “Conceitua a palavra experiência como ‘o que nos passa’, em espanhol, em português se diria que a experiência é ‘o que nos acontece’ ”.

E também o que nos transforma, acredito que a arte transforma através do que nos passa, nos transpassa.



Em seu capítulo intitulado 'Do mesmo modo como queima o fogo ou da experiência como um saber que não se sabe' (OLIVEIRA, 2012, p.39 apud REZENDE):

Para Aristóteles, a experiência é um saber, e nessa gênese do saber que ele tenta descrever no primeiro capítulo do livro da *Metafísica*, a experiência (*empeiria*) encontra-se numa linha progressiva que parte das sensações e das recordações, passa pela experiência, e chega até a técnica (aí incluída a arte) e a ciência. O saber vai se tornando cada vez mais saber nesse processo. Determinados animais, além das sensações, vivem com imagens (*phantasiai*) e memórias (*mnêmai*), participando pouco da experiência. O gênero humano, no entanto, vive com técnicas (*tékhnai*) e raciocínios (*logismoi*). A experiência parece ser exatamente o elemento que faz a passagem entre um gênero e outro.

E continua:

Para Aristóteles, marca um certo limite entre o animal e o humano. Sua compreensão de que os animais participam pouco da experiência lembra, de algum modo, a famosa afirmação de Heidegger de que os animais são pobres de mundo. Mas aqui seria interessante pensar que a experiência traz de algum modo um certo ponto de interseção entre animal e humano, mas também entre sensação, imagem e memória, de um lado, e técnica (aí incluída a arte) e ciência, de outro. Ela é algo que não pertence propriamente a nenhum dos dois lados, localizando-se exatamente na fronteira entre eles, ora empurrada mais para o primeiro, ora mais para o segundo, permitindo, ao mesmo tempo, que ambos os campos se separem, mas também se encontrem, se conectem, travem contato. A experiência seria então um certo ponto de encontro e de desencontro entre a sensação, a imagem e a memória, de um lado, e o pensamento e a linguagem, de outro. O que me interessaria aqui seria precisamente pensar esse lugar ou esse não lugar, já que o próprio Aristóteles, tem certa dificuldade em localizar a experiência.

Para Oliveira (2012, p.41 - 42 apud RESENDE, 2012):

A experiência é precisamente esse ponto de indeterminação entre o singular e o universal, entre o sensível e inteligível, entre o prático e o teórico, entre a imagem e a linguagem, entre a técnica e o acaso, e isso talvez traga consequências para uma reflexão sobre a arte contemporânea. É o próprio estatuto da experiência como saber que está em jogo no Livro I da *Metafísica* de Aristóteles. Poderíamos dizer que a experiência é um saber, mas não uma sabedoria. E qual o estatuto desse saber? É o daqueles que não sabem o que sabem. Aristóteles acredita que 'o saber e o entender pertencem mais a técnica do que à experiência' e considera mais sábios os técnicos do que os experientes. Segundo ele, a razão para pensar assim é que os experientes 'sabem que', mas não 'sabem por quê'. A técnica, ao



contrário, se propõe saber o porquê. A experiência, nesse sentido, é como as sensações, que 'não dizem o porquê de nada, por exemplo, não dizem por que o fogo é quente, mas apenas *que é quente*'. Por isso, nenhuma das sensações pode ser considerada uma sabedoria. É precisamente nisso que a experiência se aproxima delas, pois como diz Aristóteles, um pouco antes, 'os experientes sabem o 'o que', mas não o 'porquê'. Os experientes seriam, nesse sentido, como alguns dos seres inanimados, 'que fazem, mas fazem sem saber o que o fazem'. Do mesmo modo como queima o fogo.'

A experiência seria um saber invadido pelo não saber, um saber que não se sabe, num tempo como o nosso, que vive a tirania do saber, a arte contemporânea talvez seja uma ocasião para nos reencontrarmos com o não saber constitutivo de nossa humanidade, do mesmo modo como o esquecimento pode nos trazer uma notícia acerca do fundo oco sobre o qual se funda toda a memória.

Em relação a arte e seu tempo (AGAMBEN, 2009, p.64 - 65) coloca que o contemporâneo tem uma relação problemática com seu tempo, havendo uma relação de estranhamento:

O contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém de seu tempo.

Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós.

A arte contemporânea nos traz a possibilidade de problematizarmos o nosso tempo, trazendo uma experiência de estranhamento, por isso na maioria das vezes, não é de fácil entendimento, posto que coloca o espectador como participante da obra, como pensador, como problematizador, pois precisa decifrá-la a luz de nosso tempo, citando Agamben (2009).

Como artista e professora de Artes Visuais penso que a experiência e a contemporaneidade precisam permear a prática docente na formação de professores, é pela experiência que a aprendizagem vai ser efetivada, pelo conhecimento da técnica e da vivência de cada um.



Através do que nos passa, nos transpassa, segundo Larrosa (2012) acredito que a arte e a educação transformam também pela experiência e pela problematização do nosso tempo contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** Chapecó, Editora Argos. 2009.
Disponível em: <<http://ghiraldelli.pro.br/wp-content/uploads/34498541-agamben-giorgio-o-que-e-contemporaneo-e-outros-ensaios.pdf>>. Acesso em: 28 ago. 2016.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo. Ed. Brasiliense, 1994.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**.
Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf> 2002>. Acesso em: 28 ago. 2016.
- OLIVEIRA, Claudio. **Do mesmo modo como queima o fogo ou da experiência como um saber que não se sabe**. In Experiência e Arte Contemporânea. REZENDE, Renato; KIFFER, Ana; BIDENT, Christophe (orgs). Rio de Janeiro. Editora Circuito Ltda, 2012.
- PENA, João Camillo. **A experiência moderna**. In Experiência e Arte Contemporânea. REZENDE, Renato; KIFFER, Ana; BIDENT, Christophe (orgs). Rio de Janeiro. Editora Circuito Ltda, 2012.
- REZENDE, Renato; KIFFER, Ana; BIDENT, Christophe (orgs). **Experiência e Arte Contemporânea**. Rio de Janeiro. Editora Circuito Ltda, 2012.