

**QUINTA**



**BIENAL DO MERCOSUL**

**MATERIAL DO  
PROFESSOR**

# **Ação Educativa**



# Alfredo Volpi

Itália, 1896 - São Paulo, 1988

Bandeirinhas  
Guache sobre papel  
Sem data  
33 X 48 cm  
Coleção Liba e Rubem Knijnik

Muda-se com os pais para São Paulo em 1897 e, ainda criança, estuda na Escola Profissional Masculina do Brás. Mais tarde trabalha como marceneiro-entalhador e encadernador. Em 1911, torna-se pintor decorador e começa a pintar sobre madeiras e telas. Na década de 1930 passa a fazer parte do Grupo Santa Helena com vários artistas, como Mario Zanini (1907-1971) e Francisco Rebolo (1903-1980), entre outros. Em 1936, participa da formação do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo e integra, em 1937, a Família Artística Paulista. Sua produção inicial é figurativa, destacando-se marinhas executadas em Itanhaém, São Paulo. No fim dos anos de 1930, mantém contato com o pintor Emídio de Souza (1868-ca. 1949). Em 1940, ganha o concurso promovido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, com trabalhos realizados com base nos monumentos das cidades de São Miguel e Embu e encanta-se com a arte colonial, voltando-se para temas populares e religiosos. Realiza trabalhos para a Osirarte, empresa de azulejaria criada em 1940, por Rossi Osir (1890-1959). Sua primeira exposição individual ocorre em São Paulo, na Galeria Itá, em 1944. Em 1950, viaja para a Europa acompanhado de Rossi Osir e Mario Zanini, quando impressiona-se com obras pré-renascentistas. Passa a executar, a partir da década de 1950, composições que gradativamente caminham para a abstração. É convidado a participar, em 1956 e 1957, das Exposições Nacionais de Arte Concreta e mantém contato com artistas e poetas do grupo concreto. Recebe, em 1953, o prêmio de Melhor Pintor Nacional da Bienal Internacional de São Paulo, dividido com Di Cavalcanti (1897-1976); em 1958, o Prêmio Guggenheim; em 1962 e 1966, o de melhor pintor brasileiro pela crítica de arte do Rio de Janeiro, entre outros.

Da série das fachadas surgem as bandeirinhas de festa junina, que, mais que um motivo popular, se tornam elementos compositivos autônomos. Participa, em 1957, da 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, mas nunca se prende ao rigor formal do movimento. No Rio de Janeiro, realiza retrospectiva em que é aclamado por Mário Pedrosa (1900-1981) como "o mestre brasileiro de sua época", em 1958. No mesmo ano, pinta afrescos para a Capela da Nossa Senhora de Fátima, em Brasília, e telas com temas religiosos. Nos anos 60 e 70 suas composições de bandeirinhas são intercaladas por mastros com grande variação de cores e ritmo. A técnica da têmpera lhe permite renunciar à impessoalidade do uso de tintas industriais e do trabalho automatizado e mecânico, do qual os artistas concretistas se aproximam.

A prática artesanal torna-se para Volpi, uma resistência à automatização e, simultaneamente, afirmação de seu lirismo ao invés de reiteração ingênua do gesto. A trajetória original e isolada de Volpi vai dos anos 10 até meados dos anos 80. Todas as suas transformações são gradativas e brotam de seu amadurecimento e diálogo com a pintura.

Extraído do site [www.itaucultural.org](http://www.itaucultural.org)

"Não quero que minhas figuras sejam academicamente corretas. Meu grande desejo é conseguir fazer tais incorreções, tais anomalias, tais retoques, tais deformações que na realidade as tornem espécies de mentiras, se assim se pode dizer, porém mais verdadeiras do que a verdade literal".

Depoimento de Vincent Van Gogh extraído do site [http://www.rainhadapaz.g12.br/projetos/artes/vangogh/Van\\_paralelo.htm](http://www.rainhadapaz.g12.br/projetos/artes/vangogh/Van_paralelo.htm)

Acho Volpi um dos nossos grandes coloristas. (...) Acho que Volpi chega a uma síntese incrível nos portais e nas festas de São João. Sua pincelada, ao contrário, tem uma forte vibração. Nos trabalhos iniciais, sua cor era mais chapada. Mas, no final de sua vida, ao pintar aquelas superfícies que parecem bandeiras mas que já são enormes abstrações, dando cores extremamente vibrantes e mudando a direção do pincel para conseguir uma certa vibração, parece que a cor está viva ali. Acho aquilo tão sutil e tão rico, é pura luz! O fantástico é que, apesar da economia, ele chega ao cerne da expressão, à essência da qualidade. Poucos artistas fizeram isso. Van Gogh o fez quando pintava o céu com uma pincelada e os corvos com outra. Volpi o realizou sem nunca ter ouvido falar em Van Gogh".

Lygia Pape  
LYGIA Pape. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. p. 36.

## DIÁLOGOS COM A MATERIALIDADE

"Certas soluções, como o uso de cores vivas e foscas e um tratamento mais intenso da matéria pictórica, surgem de diálogos com o artista...". As descobertas de Volpi se deram em função do manuseio dos materiais, de diálogos com as materialidades. Quais as possibilidades da cor e da tinta sobre diferentes superfícies e suportes? Como podemos diversificar a consistência de tintas? O que acontece se agregarmos elementos variados, como areia ou serragem, às tintas? De onde vêm as cores e as materialidades das tintas?

### Para saber mais, visite:

[www.l.uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/enuhvolpi01.htm](http://www.l.uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/enuhvolpi01.htm)

[www.itaucultural.org.br/.../Enciclopedia/artesvisuais](http://www.itaucultural.org.br/.../Enciclopedia/artesvisuais)

[www.mre.gov.br/cdbrasil/itamaraty/web/port/artecult/artespla/artistas/avolpi](http://www.mre.gov.br/cdbrasil/itamaraty/web/port/artecult/artespla/artistas/avolpi)



# Amilcar de Castro

Minas Gerais, 1920 - 2002

Sem título  
1952-1953  
Cobre  
45 x 45 x 45 cm  
Coleção Ana Maria Caldeira de Castro  
Foto: Eduardo Eckenfels

Escultor, gravador, desenhista, diagramador, cenógrafo, professor, Amilcar de Castro muda-se com a família para Belo Horizonte em 1935, e estuda na Faculdade de Direito da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, de 1941 a 1945. A partir de 1944, freqüenta curso livre de desenho e pintura com Guignard (1896-1962), na Escola Belas Artes de Belo Horizonte, e estuda escultura figurativa com Franz Weissmann (1911-2005). No fim da década de 1940, assume alguns cargos públicos, que logo abandona, assim como a carreira de advogado. Paralelamente, em seus trabalhos, dá-se a passagem do desenho para a tridimensionalidade. Em 1952, muda-se para o Rio de Janeiro e trabalha como diagramador em diversos periódicos, destacando-se a reforma gráfica que realiza no *Jornal do Brasil*. Depois de entrar em contato com a obra do suíço Max Bill (1908-1994), realiza sua primeira escultura construtiva, exposta na Bienal Internacional de São Paulo, em 1953. Participa de exposições do grupo concretista, no Rio de Janeiro e em São Paulo, em 1956, e assina o Manifesto Neoconcreto em 1959. No ano seguinte, participa em Zurique da Mostra Internacional de Arte Concreta, organizada por Max Bill. Em 1968, vai para os Estados Unidos, conjugando bolsa de estudo da Guggenheim Memorial Foundation com o prêmio de viagem ao exterior obtido na edição de 1967 do Salão Nacional de Arte Moderna. De volta ao Brasil, em 1971, fixa residência em Belo Horizonte. Torna-se professor de composição e escultura da Escola Guignard, na qual trabalha até 1977, inclusive como diretor. Leciona na Faculdade de Belas Artes da UFMG, entre as décadas de 1970 e 1980. Em 1990, aposenta-se da docência e passa a dedicar-se com exclusividade à atividade artística.

Extraído do site [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)

"Minha escultura começa no ateliê, aqui eu faço o desenho, faço uma maquete de papel, depois se gosto, passo para o ferro e faço uma maquete. Então, se eu gosto, aumento o tamanho. O desenho é fundamento, uma maneira de pensar. E pensar, em arte, é desenhar, porque, sem desenho, não há nada. Existem outros escultores que fazem esculturas sem desenhar. Eu não sei fazer nada sem desenhar. (...)

Meu fazer é intuitivo e aventureiro, às vezes eu me provoco, começo um desenho de um lado, mudo para outro, mudo novamente e começo o desenho com a mão esquerda. Tenho que mudar para ver o que acontece com o desenho e o mesmo acontece com a dobra da escultura".

Amilcar de Castro, 1999  
CASTRO, Amilcar de. [Depoimento, Belo Horizonte, 1999]. In: GRAVURA: arte brasileira do século XX. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 2000. p. 154.

**"A grama desenha o verde  
A árvore desenha o céu  
O vento desenha a nuvem  
A nuvem desenha o rio  
A água desenha o rio  
E o homem desenha o tempo  
na exatidão do sonho."**

Amilcar de Castro: depoimento. Coleção Circuito Atelier.  
Belo Horizonte: C/Arte, 1999.

O ferro é sua matéria-prima. O ferro e Amilcar constituem um par de identidade tão forte quanto as teorias da cor e Seurat. (...) A tradição escultórica do século XX, particularmente a partir do construtivismo, estabelece um diálogo intenso com a matéria determinando expressão e forma. Mas, nessa tradição, um mesmo artista fará uso de diversos materiais ao longo de sua obra. O ferro é isso e mais alguma coisa na obra de Amilcar. Massa e peso, densidade e resistência, cor e 'textura' - expressa na oxidação - são assimilados no todo do mesmo modo que as intervenções do artista. Assim como é impossível uma percepção primária do espaço (Schilder) será impossível uma presença primária da matéria. O ferro se transforma para, ativo, compor um todo que sempre trai sua história original e primitiva. A escultura realiza no ferro o pleno significado de dobrar, de um fazendo dois, duplicando e intensificando, tornando-o mais completo e, ao mesmo tempo, submetendo-o, se eleva e no mesmo movimento pausa estável na sua base, a terra, o chão. Essa dignidade, essa ética materializada numa ascensão, encontra na forma e na matéria, no plano, no corte, na dobra e no ferro uma unidade dramática. O ferro, sua resistência ao gesto do artista e a marca desse embate são partes do drama que reside no paradoxo de construir obras sinfônicas com recursos de câmera. Daí, também, os traços da subjetividade, os rastros da intervenção no plano, atribuindo-lhe um corpo cuja construção não recalca as marcas do processo de sua elaboração.

Paulo Sérgio Duarte  
DUARTE, Paulo Sérgio. Amilcar de Castro ou a aventura da coerência. *Novos Estudos Cebrap*, n. 28, p. 152-158.

## CORTE E DOBRA

A partir do comentário do artista sobre seu processo de trabalho, como podemos nos aventurar em criar uma escultura? Como transformar o plano bidimensional, os desenhos, por exemplo, em formas tridimensionais, como as esculturas?

### Para saber mais, visite:

[www.amilcardecastro.com.br](http://www.amilcardecastro.com.br)  
[www.itaucultural.org.br/...Enciclopedia/artesvisuais](http://www.itaucultural.org.br/...Enciclopedia/artesvisuais)  
[www.comartevirtual.com.br/amilcar.htm](http://www.comartevirtual.com.br/amilcar.htm)



# Washington Barcala

Uruguai 1920-1993

Sem título  
Mista sobre tela  
Década de 90

Filho único de uma família de classe média, Washington Barcala se criou conciliando jogos e estudos com tarefas na fábrica de caixas de cartão de seus pais. Ali trabalhou com uma matéria-prima que, muitos anos mais tarde, empregaria em sua obra. Barcala se familiariza então com o cartão, com a máquina de costurar e com as caixas, todas palavras-chave para entender o mundo criativo de sua maturidade.

Pintor uruguaio, nacionalizado espanhol, trabalhou com pinturas e colagens desde a série "Chatarras" de 1960-63, até obras realizadas na Espanha no final dos anos '80 e princípio dos '90. Esta série constitui uma modulação contínua do plano mediante registros que iniciam com as tintas sobre papel e acabam por incorporar colagens e objetos encontrados. Sem modificar substancialmente suas propostas espaciais dos anos '60, Barcala incorpora outro tipo de referentes figurativos (em colagem), assim como materiais frágeis de diversas naturezas (madeira, nylon, acetatos, fios de costura).

O principal gesto produtor do espaço em suas "Chatarras", do início da década de '60, estava na dissolução da mancha, em sua força expansiva. Ao longo de um processo de quase trinta anos, Barcala chega - sem renunciar à mancha como recurso de dissonância - na construção de uma ordem baseada no desenho que costura, na linha que organiza as grandes tensões formais do plano através do fio negro e da costura como gesto explícito de recuperação do disperso. Esta nova espacialidade nas obras da década de '80 e princípio dos '90 repousa na própria materialidade do plano como território, como campo de forças onde o conceitual se encarna na filigrana artesanal.

**Elaborar trabalhos de artes utilizando a mistura de materiais não é privilégio da arte popular, do artesanato. A colagem é uma técnica que faz uso dessa mistura e tem seu lugar na história da arte. Tem por procedimento juntar na mesma superfície duas ou mais imagens, cada uma de origem diferente da outra.**

*Extraído do site <http://www.edukbr.com.br/artemanhas/colagem.asp>*

## DESENHO QUE COSTURA

Proponha a experimentação de materiais frágeis de diversas naturezas. Como eles podem se modificar quando agrupados, sobrepostos, conjugados em diferentes suportes e situações de exploração de espaço?

## Regras éticas e estéticas na criação de arte

RUBENS PILEGGI SÁ

Pensar na criação artística como um evento de fluxos, processos e continuidades onde a "obra de arte" seja apenas um instante de uma força motriz em eterno movimento e, principalmente, sem abandonar a questão ética e estética do foco, fazendo com que poética e política sejam indissociáveis, continua sendo um dos assuntos mais pungentes e urgentes sobre arte, desde o advento do modernismo, mais ou menos no final do século 18.

Assim, não só a feitura da imagem passa a pertencer a um mundo onde tudo pode se transformar em arte, como também o próprio ato de realizar algo passa a ser um evento artístico, também. Por exemplo, incluindo espaços onde não se pensava poder abrigar arte, antes. Ou, com materiais perecíveis, recicláveis. Ou, até mesmo, com o próprio corpo.

Mais, fundindo e hibridizando linguagens, onde os limites do que é pintura, escultura, desenho, teatro, dança, vídeo, etc. não sejam mais estanques, mas complementares. E, até, onde texto e ação se fundam, imagem e palavra se confundam. A arte já não é somente para "representar" o mundo, mas significá-lo, também. E hoje vivemos com tanta informação e material disponível que se torna tarefa indispensável manter-se atento ao tipo de trabalho que se pretende desenvolver, ainda mais quando se procura atravessar as brechas, vãos e rachaduras que nossa "sociedade de espetáculo" acaba proporcionando. Ou seja, cada vez mais a arte se transforma em "cosa mentale", como já dizia o renascentista da Vinci.

Com tanto material disponível, era de se esperar que uma hora aquela idéia que tínhamos de gênio, de originalidade, de esperança no novo, no moderno, fosse se esgotar. E, então era preciso reciclar as idéias para manter viva a chama da criação.

A colagem, já disse a crítica Rosalind Krauss, inaugura um pensamento onde a arte passa a trabalhar com vários materiais distintos à disposição do artista. E, a partir daí a idéia de colagem se amplia até o ponto de misturar não somente materiais, mas, qualquer forma com outra. Seja no nível das linguagens, seja um rato com uma orelha nas costas, como as recentes pesquisas no campo da genética. O que parecia somente uma brincadeira dadaísta do começo do século passado, tornou-se uma sombria profecia contemporânea (...)

*Texto extraído do site [www.canalcontemporaneo.art.br](http://www.canalcontemporaneo.art.br)*

**Para saber mais, visite:**

<http://www.washingtonbarcala.com/>



# Carmela Gross

São Paulo, 1946

Projeto para a 5ª Bienal do Mercosul

Carmela Gross começa seu trabalho em um período movimentado da arte brasileira, quando estão em pauta discussões sobre as novas formas de produção artística no Brasil, a aproximação da arte com a vida e a apropriação visual de elementos da cultura de massa. Em 1965 ingressa no curso de artes plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado - Faap. Nas aulas, assimila os debates sobre a arte pop e as novas vanguardas. Mobilizada por algumas dessas questões, realiza em 1967, a escultura Nuvens. As peças de madeira, pintadas de azul, são diretas e objetivas. Concretizam imagens esquemáticas de nuvem, semelhantes às das histórias em quadrinhos, da animação e do desenho infantil. Como a historiadora Ana Maria Belluzzo enfatiza, a artista torna palpáveis alguns desenhos banais que tratam de motivos oníricos.

Com Cartões Familiares (1975), seu trabalho aproxima-se das linguagens gráficas. Nestes desenhos, risca com grafite sobre uma máscara, seguindo os princípios da serigrafia. Dois anos mais tarde, o raciocínio gráfico é desenvolvido na série Carimbos. O trabalho demonstra seu interesse pela arte conceitual e das novas mídias.

Em 1984, trabalha entre a pintura e o objeto. A princípio, articula módulos de telas justapostas, como em Cachoeira (1985). As pinturas se relacionam com objetos esculpidos e desenhos. A partir de 1987, trabalha exclusivamente com objetos sobrepostos e justapostos no plano, sem nenhuma ação propriamente pictórica, como em Trem (1990) e Recortes Pretos (1995).

Em 1994, a artista utiliza esse raciocínio para atuar no espaço expositivo. Neste ano, realiza a instalação Buracos, onde faz várias fendas no chão e os relaciona plasticamente. A obra acontece durante o projeto Arte Cidade: Cidade Sem Janelas. Cinco anos depois, ocupa com grandes bandagens negras o espaço da Oficina Cultural Oswald de Andrade. Novamente, a ação artística lida com a arquitetura do espaço de exposição. Em 2002, realiza duas instalações simultâneas feitas com lâmpadas fluorescentes. Ambas se relacionam com o edifício das mostras coletivas e com o contexto da exposição. Uma é apresentada no prédio do Sesc Belenzinho, durante o Articidadezonal este. Outra aparece na fachada da Fundação Bienal, na 25ª Bienal Internacional de São Paulo. Os trabalhos também continuam uma importante faceta da produção de Carmela Gross, as esculturas feitas com luz, iniciadas em 1995.

Extraído do site [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)

**“Hoje, é componente do espaço urbanístico qualquer coisa que, na contínua mutação da realidade ambiental, retém por um instante nossa atenção, obriga-nos a reconhecer-nos em um objeto ou em algo que, não sendo objeto no sentido tradicional do termo, ainda é algo que não conhecemos e cuja chave, cujo código de interpretação devemos encontrar”.**

G.C. Argan, em *História da Arte como História da Cidade*

## Arte pública no contexto da Bienal do Mercosul

(...) A arte pública, nessa perspectiva enfocada, deve tomar o sentido da arte contemporânea, que é de “perturbar” uma determinada ordem estabelecida (embora no caso da arte pública não se quer que seja a “ordem pública” a ser “perturbada”). A perturbação aqui referida é sinônimo de inquietação, da capacidade de tais obras de arte suscitarem problemas. No mesmo sentido, essas obras devem colaborar para transformar o espaço público, para alterar a vida cotidiana de forma instigante, sem ser arquitetura, nem paisagem, no sentido escultórico que estabeleceu Rosalind Krauss em seu prestigiado ensaio “A Escultura no Campo Ampliado”. Tal perturbação pode ser também mal recebida, como o foi por aqueles que não quiseram entender a transformação proposta pelo Arco Inclinado, de Richard Serra, uma interessante mudança do espaço físico e uma sutil alteração da vida cotidiana da audiência em seus itinerários mecânicos diários. A escultura, ao interromper a livre circulação do local, perturbava aquela certa normalidade a qual todos nós, de algum modo, estamos acostumados. Ao fazê-lo, promovia uma desconfortável situação de reflexão diária ao lembrar constantemente o quanto somos incapazes de interromper nossa rotina, ou de como nos sujeitamos a pequenas regras do espaço público, o que na verdade fazemos obrigatoriamente sem perceber. Fazê-lo, entretanto, por causa de uma obra de arte parece ter conferido visibilidade ao problema.

As obras permanentes ao ar livre propostas para serem construídas nesta 5ª Bienal do Mercosul, de autoria de Carmela Gross, José Resende, Mauro Fuke e Waltércio Caldas, são apenas o início do tratamento proposto para essa questão e são fundamentais para o entendimento de uma arte pública atual, ainda que dentro de uma perspectiva do urbanismo como forma de organização paisagística confortante ou desconfortante de um local público. Essas obras foram pensadas como sendo necessariamente integradas ao espaço público, desvinculando-se totalmente de qualquer outro propósito que não seja o de permitir que sejam “usufruídas” pelo público.

José Francisco Alves  
Curador assistente

### PROVOCAÇÕES

São inúmeras as possibilidades de um trabalho além do espaço da sala de aula, portanto pense no entorno da escola, em espaços abertos ou fechados, naturais ou construídos. Como provocar a interação e a modificação destes espaços? Como tornar o espaço significativo e singular?

### Para saber mais, visite:

<http://www.itaucultural.org.br/.../Enciclopedia/artesvisuais/>  
<http://www.mac.usp.br/exposicoes/98/herancas2/gross.html>  
[http://www.mamam.art.br/mam\\_exposicoes/carmela.htm](http://www.mamam.art.br/mam_exposicoes/carmela.htm)  
[http://www.raquelarnaud.com/www\\_raquelarnaud\\_bco/fs.html](http://www.raquelarnaud.com/www_raquelarnaud_bco/fs.html)  
[http://www.pucsp.br/artecidade/novo/txcurador\\_gross.htm](http://www.pucsp.br/artecidade/novo/txcurador_gross.htm)



# Claudia Casarino

Paraguai, 1974

Monogamia  
12 fotografias digitais  
0,35 x 0,50  
2002  
3/3

Trabalha a questão da identidade, a identidade concebida como construção, como processo laborioso e instável de produção de subjetividades, influenciada continuamente pelos códigos da indumentária social. A artista aparece fotografada com diferentes acompanhantes mascarados e vestidos da mesma maneira em todas as poses. Esta operação mexe com a individualização dos retratados e causa incômodo no reconhecimento da diferença; uma armadilha que delata a ilusão dos processos de identificação. Fator de distinção, mas também princípio de intercâmbio - marca que se sobrepõe ao rosto e usurpa os atributos de um sujeito que nunca terminará de mostrar-se.

"Uma enorme variedade de disciplinas vêm se interessando pelos estudos de Identidade e Alteridade das Ciências Políticas às Biológicas, passando pelas da Arte como a Estética, a Crítica, a História e a Arte-Educação, para não falar da Psicanálise, que com a ajuda de Lacan dissolveu as certezas positivistas sobre o assunto. Nas Ciências Biológicas, os avanços da genética e os meios de clonagem vêm potencializando dúvidas: Quem sou eu? Quem é o "outro"? Como o "eu" e o "nós" se definem? Nas Ciências Políticas a contraposição entre o esforço dos centros hegemônicos em prol da globalização e a poderosa ressurreição de movimentos nacionalistas, especialmente na Europa do Leste, na antiga União Soviética e no mundo islâmico, são exemplos atuais para uma teorização do tema.

Em Arte deve-se principalmente às teorias pós-essencialistas, que questionam a existência de um código de valor estético dominante (o europeu e o norte-americano branco), a reconceitualização dos termos Identidade e Alteridade, que deixam de ser singulares para adquirir uma multiplicidade de sentidos no contato com a malha cultural e com as interseções geradas nas DIFERENÇAS de raça, classe, gênero, etnia e religião. Em *Moving Targets/Concentric Circles* (1995), Lucy Lippard aponta as diferenças de gênero, como o feminismo, o lesbianismo e o homossexualismo, como a mais forte fonte geradora de uma flexibilidade cross-cultural, criando um espaço e uma voz que se movimentam entre a busca de Identidade e do conhecimento do "outro" (Alteridade).

Ainda nos anos 1960, reagindo ao Minimalismo e ao Conceitualismo, masculinos e hegemônicos, a política de gênero insiste nos temas do corpo e da sexualidade mas passa também a incluir novas abordagens como a autobiografia, a feminização da pobreza, a igualdade salarial, a criança, o estupro, os direitos de reprodução, a violência doméstica e outras violências como as da exclusão social e das guerras, etc. Em busca de identidade sexual, étnica e mesmo nacional, chegou-se à evidência de que há sempre um "outro" que transforma interpretações de

subjetividade em interpretações políticas e sociais. Além disto, o "outro" está freqüentemente em nós mesmos. Somos o "eu" e o "outro" simultaneamente e, no mínimo, o confronto com o "outro" nos auto-define.

Até mesmo nossa identidade pessoal é plural; pertencemos a mais de um grupo cultural. Por exemplo: da minha identidade faz parte, do ponto de vista de gênero, ser mulher; do ponto de vista de locação cultural, ser nordestina; do ponto de vista de etnia, ser reconhecida como branca (embora sem grande certeza nem grande entusiasmo, pois acredito, como Gilberto Freyre, que todo brasileiro traz no corpo ou na alma a pinta do negro); do ponto de vista da ocupação, ser arte-educadora; do ponto de vista da sexualidade, ser heterossexual; do ponto de vista da renda, ser classe média. Portanto minha identidade é polifônica; pertencço, ao mesmo tempo, a grupos dominantes e a grupos discriminados em relação ao poder, como o de mulheres, e ainda a grupos que não são apenas discriminados mas sofrem preconceito, como o de nordestinos em São Paulo e o de arte-educadores, estigmatizados pelo sistema geral das Artes, por artistas, críticos e historiadores (...)

Ana Mae Barbosa - Arte-educadora

Extraído do site <http://www.revistamuseu.com.br/artigos/artigos1.asp>

"Uma parte de mim  
é todo mundo:  
outra parte é ninguém:  
fundo sem fundo.

uma parte de mim  
é multidão:  
outra parte estranheza  
e solidão (...)"

Excerto do poema "Traduzir-se"  
de Ferreira Gullar

## IDENTIDADE PESSOAL PLURAL

"Quem sou eu? Quem é o "outro"? Como o "eu" e o "nós" se definem?" A partir destas questões provocadas por estas imagens, como realizar um jogo de troca de identidades com as roupas e os objetos presentes em sala de aula? Como as pessoas se posicionam com estas transformações de identidades? Como a temática da identidade poderá ser explorada no contexto escolar?

Para saber mais, visite:  
[www.claudiacasarino.com](http://www.claudiacasarino.com)



# Elcio Rossini

Porto Alegre, 1959

Performance  
2005

## Objetos para ação

Nos Objetos para ação forma e movimento do corpo interceptam-se. Esses trabalhos vivem da transitória efemeridade do instante, respiram e animam-se com o movimento do corpo. Quando separados, objeto e movimento, o que podemos ver são apenas potencialidades, latências. Dito assim, podemos pensar que o corpo, pelo movimento, tem a função de ser um manipulador do objeto, da mesma maneira que se pode emprestar, através das mãos, uma certa vivacidade a um fantoche. Podemos, também, considerar que haja alguma semelhança com uma questão proposta pelo teatro contemporâneo, na qual o ator, pela maneira de utilizar um determinado objeto, modifica sua função. Por exemplo, se ele coloca uma cadeira na frente de seu peito e passa a usá-la como um escudo, ou se a coloca sobre cabeça e faz dela uma coroa, cada uma dessas posições da cadeira será completada pelo ator com uma ação e com uma postura corporal que ancora o novo significado dado ao objeto. A idéia de relacionar o movimento do corpo a um objeto inventado para esse fim veio inicialmente através da observação e das experiências que eu vinha fazendo com coisas que podem conter o ar (todo o tipo de infláveis, bóias, birutas, balões). A partir daí surgiram os objetos Infláveis. Feitos com tecidos muito finos e leves, esses objetos são recipientes que podem reter o ar, mas o ar neles aprisionado escapa sempre e para enchê-los o corpo do performer precisa movimentar-se, agitar os braços, deslocar-se pelo espaço. Conduzido pelo performer, o objeto engole o ar e é ele, o ar, que dá ao objeto um corpo transitório que se ergue pleno no espaço, para em seguida achatá-lo contra o chão. A partir do movimento do corpo, dos limites que o tecido estabelece e da fuga do ar contido no invólucro de tecido, surgem formas breves e maleáveis que se dispõem à mutação, seja porque o ar delas escapa, seja porque o movimento do corpo as encontra.

Elcio Rossini

"Conhecemos em geral o gesto que fazemos para apanhar um isqueiro ou uma colher, mas ignoramos quase tudo na relação que efetivamente se estabelece entre a mão e o metal e, ainda mais, as mudanças que introduz nestes gestos a flutuação dos nossos diversos humores".

Walter Benjamin em "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica"

## Infláveis

O ar capturado é a matéria que se deixa modular. O que o aprisiona é um fino tecido com cores vibrantes. O ar, esse elemento sem corpo visível, deixa-se ver porque assume a configuração da forma que o contém, e o objeto que o captura torna-se inflado, mole. O objeto ergue-se repleto de ar, para em seguida cair pesado sobre o chão, que o acolhe e o achata. Engolindo o ar, ele arma-se, revela-se pleno, resiste, faz sua delicada oposição ao movimento do corpo para depois descer até o piso, e aí deixa que o seu prisioneiro escape, lentamente ele expira o ar que o mantém vivo. No chão, sem o ar que lhe empresta o volume, ele achata-se até ser apenas um plano de cor. Estendido, murcho, ele espera pelo seu parceiro, que continua, como sempre, em volta dele e de tudo mais. Cor plana deitada no chão.

O objeto, essa forma inerte de tecido, não tem ele mesmo a capacidade de capturar o ar que está em todo o espaço. Presença que não se deixa ver, mas que tudo ocupa. É o movimento do meu corpo que conecta ar e objeto. O corpo movimenta-se, desloca-se pelo espaço, desarruma o ar e agita a serenidade invisível de sua presença. O corpo sente o ar, todavia não o vê, respira, mas não o vê. O corpo enche-se de ar e, motivado pela vida que dele extrai, agita-se, desloca-se e leva consigo pelo espaço esse objeto vazio. Essa forma murcha engole a substância que a revela. Cheia de ar, a forma deixa-se ver por inteiro.

O corpo, assim como a forma manipulada, está sempre enchendo e esvaziando. O corpo está todo no espaço e é a partir dele que o espaço multiplica suas direções. O corpo, ligando essas duas naturezas, objeto e ar, desdobra cores e formas. Amalgamados, objeto, ar, corpo, movimento e espaço encontram-se no tempo, propondo ritmos e durações.

Tantos olhares olham esses objetos e suas formas mutantes, para neles verem criaturas marinhas, balões de gás, reis, rainhas, serpente, dragão, farto vestido, capa, anêmona, bola, coelho, casa, casulo. Formas geométricas que o ar e o olho de quem vê distorce. O que os olhos vêem nesses volumes e que insiste em se desfazer? Formas breves que o corpo conduz pelo espaço. As formas nunca são as mesmas, por mais que o corpo movimente-se com precisão repetindo o mesmo gesto escolhido. É o olhar que dilata esses corpos e amplia suas formas para o espaço particular da imaginação.

Elcio Rossini

## O CORPO ESTÁ NO ESPAÇO?

Como ocupar o espaço com o seu corpo, com outros objetos, com outros ritmos, possibilidades e movimentos? Que objetos do cotidiano podem ser transformados em outros objetos com novas significações?

### Para saber mais, visite:

[www.ufrgs.br/galeria/objetos.html](http://www.ufrgs.br/galeria/objetos.html)  
[www.comum.com/arteconstrutora/elcio.html](http://www.comum.com/arteconstrutora/elcio.html)  
[www6.ufrgs.br/escultura/espaco\\_montagem/elcio.htm](http://www6.ufrgs.br/escultura/espaco_montagem/elcio.htm)

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.  
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.  
This page will not be added after purchasing Win2PDF.