

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-graduação em Artes
Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias
Contemporâneas

Zildo André Vieira Flores

ESPAÇO E OBJETO:

Interlocuções entre as Artes Cênicas e Visuais no ensino de Artes Visuais

Belo Horizonte
2020

Zildo André Vieira Flores

ESPAÇO E OBJETO:

Interlocuções entre as Artes Cênicas e Visuais no ensino de Artes Visuais

Monografia de Especialização apresentada ao Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas.

Orientadora: Prof.^a Dra. Mirele Castanheira Brant

Belo Horizonte
2020

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

707
F634e
2020

Flores, Zildo André Vieira, 1975-

Espaço e objeto [recurso eletrônico] : interlocuções entre as artes cênicas e visuais no ensino de artes visuais / Zildo André Vieira Flores. – 2020.

1 recurso online (59 p. : il.)

Orientadora: Mirele Castanheira Brant.

Monografia de Especialização apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes - PPG-Artes, do Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas - CEEAV, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas.

Inclui bibliografia.

1. Arte – Estudo e ensino. 2. Cenografia. 3. Espaço (Arte). 4. Instalações (Arte). 5. Artes cênicas. I. Brant, Mirele Castanheira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



NOME: ZILDO ANDRÉ VIEIRA FLORES

ESPAÇO E OBJETO: INTERLOCUÇÕES ENTRE AS ARTES CÊNICAS E VISUAIS NO ENSINO DE ARTES VISUAIS.

Monografia de Especialização apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes – PPG Artes, do Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas – CEEAV, da Escola de Belas Artes – EBA, da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas.

Pelas condições da Banca Examinadora o aluno foi considerado: **APROVADO.**

Professora Mirele Castanheira Brant – Orientadora - CEEAV/ EBA/ UFMG

Professor Danilo Franca do Nascimento – Cefet (MG) - Membro da Banca Examinadora

Profa. Patrícia de Paula Pereira
Coordenadora do Curso de Especialização em Ensino de Artes
Visuais e Tecnologias Contemporâneas - CEEAV
Programa de Pós-graduação em Artes – PPG-Artes
Escola de Belas Artes/ EBA – UFMG

Belo Horizonte, 28 de julho de 2020.

*Dedico este trabalho, pequenina e
simplória contribuição e retribuição, para
os artistas, educadoras e educadores,
mestras e mestres que legaram tanto à
humanidade da qual fazemos parte!*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao mistério da Divindade, que se manifesta de diferentes formas em cada povo, região e época do mundo, para nos religar, humanas e humanos, ao Sagrado do Universo!

Agradeço à minha mãe Elisabete Vieira Flores e ao meu pai, Ari Vieira Flores, que me permitiram vir a este mundo e dedicaram tanto amor e esforços pra eu me tornar o melhor de quem consigo ser!

Agradeço à Rosângela, Joana e Henrique, esposa e filhos, cujas existências me iluminam a cada dia da minha existência!

Agradeço às guerreiras e guerreiros das Artes, das Humanidades e da Educação, que enfrentaram e enfrentam ditaduras, opressões e incompreensões, pra que estejamos não só vivos no mundo, mas vivendo-o como uma experiência mais bela de se ter! Gratidão eterna e incomensurável!!!!

RESUMO

O objeto principal de pesquisa desta monografia é o ensino/aprendizagem do Espaço e do Objeto como elementos estruturantes da linguagem visual. O desenvolvimento histórico dos conceitos de Espaço e Objeto, como elementos estéticos na Cenografia e nas Artes Visuais Ocidentais, os deslocaram da função de simples “complementos” ou localizadores “espaço-temporais” da cena ou da composição visual, para o papel de signos “estruturantes” da imagem e de tema para a criação artística. Modalidades contemporâneas como a “Construção” e a “Instalação artística” e, mais especificamente, a “Merzbau”, de Kurt Schwitters e os “Penetráveis”, de Hélio Oiticica, foram pesquisados, contribuindo para se pensar Objeto e Espaço. Seguindo esta linha de pesquisa foi elaborada uma metodologia para construção de “Mini cenários”, articulando princípios de trabalho e elementos visuais das obras dos dois artistas, os quais se contrapõem e complementam, proporcionando aos estudantes experimentar formas de representação bidimensional e tridimensional do espaço e dos objetos.

Palavras-chave: Espaço. Objeto. Cenografia. Instalação artística. Ensino-aprendizagem.

ABSTRACT

The research object of this monograph is the teaching/learning of Space and object as structuring elements of visual language. The historical development of the concepts of Space and Object, as aesthetic elements in the Scenography and in the Western Visual Arts, moved them from the function of simple complements or space-time locators of the scene or visual composition, to the role of structuring signs of the image and theme for artistic creation. Contemporary modalities such as Construction and Artistic Installation and, more specifically, The Merzbau, by Kurt Schwitters and the Penetrables, by Hélio Oiticica, were researched, contributing to think about Object and Space. And a methodology was elaborated for the construction of Mini-scenarios, articulating principles of work and visual elements of the works of the two artists, which are opposed and complemented, providing students to experience forms of two dimensional and three-dimensional representation of space and objects.

Keywords: Space. Object. Scenography. Artistic installation. Teaching-learning.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - O Juramento dos Horácios	20
Figura 2 - O Cemitério Judaico	20
Figura 3 - Paisagem em Ceret	21
Figura 4 - Velhos Modelos	22
Figura 5 - Bandolim e Guitarra	23
Figura 6 - Banqueta Mocho Alto Volvan.....	25
Figura 7 - Roda de Bicicleta.....	25
Figura 8 – Representações de Teatros de Arena da Antiguidade	28
Figura 9 - Arquitetura de um anfiteatro romano antigo	29
Figura 10 - Palcos ambulantes medievais.....	29
Figura 11 - Teatro Olímpico (Itália)	30
Figura 12 - Cenário de Ferdinando G. Bibiena.....	31
Figura 13 - Cenários de Adolphe Appia	32
Figura 14 - Flávio de Carvalho na rua com traje New Look.....	33
Figura 15 - Ritmo 0	33
Figura 16 - Construção Merz	38
Figura 17 - Merzbau (a coluna original e sua primeira expansão).....	38
Figura 18 - Merzbau (1923-1943)	39
Figura 19 - Grande Núcleo.....	41
Figura 20 - Os Penetráveis (Hélio Oiticica)	42
Figura 21 – Cenas do Espetáculo-instalação "O Homem Piano"	44
Figura 22 - "O Ovo Novo" - Objeto lúdico nº 5 (parte externa) - Zildo Flores	49
Figura 23 - "O Ovo Novo" - Objeto lúdico nº 5 (parte interna) - Zildo Flores.....	50
Figura 24 - "Azul em Vermelho" (protótipo) - Objeto lúdico nº 6 (parte interna) – Zildo Flores	51
Figura 25 - "Mini Cenário" (protótipo) - parte externa	52
Figura 26 - "Mini Cenário" (protótipo) - parte interna	53

LISTA DE ABREVIATURAS

NATEX	Núcleo de Atenção à Exclusão
ONG	Organização não Governamental
PCN	Parâmetros Curriculares Nacionais
PR	Paraná (Estado)
PVA	Poliacetato de vinila
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UnB	Universidade de Brasília

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	AS ARTES CÊNICAS E AS ARTES VISUAIS: ESPAÇO E OBJETO.....	15
2.1	O Espaço e o Objeto nas Artes Visuais.....	19
2.2	O Espaço como elemento estético nas Artes Cênicas	26
3	CONSTRUÇÃO/INSTALAÇÃO EM DIÁLOGO COM A CENOGRAFIA.....	35
3.1	Artistas e obras	37
3.1.1	Kurt Schwitters e sua arte Merz	37
3.1.2	Hélio Oiticica	41
3.2	Instalações Cênicas	43
4	UMA PROPOSTA DE ESTUDO DO ESPAÇO E DO OBJETO	47
4.1	Sobre materiais didático-pedagógicos em Artes Visuais	47
4.2	Uma proposta de material-didático para o ensino em Artes Visuais.....	48
5	CONCLUSÃO	55
	REFERÊNCIAS.....	57

1 INTRODUÇÃO

Minha relação com as artes e seu ensino-aprendizado, da infância à juventude, foi vivida como uma série de “entres”, de espaços e tempos de passagem, de contrastes, ausências e processos em andamento. Como estudante, da “pré-escola” ao ensino médio, transitei “entre” escolas públicas e particulares, em um período de transição (de 1978 a 1992). Neste período o país viveu “entre” dois contextos bem diferentes: vinha de um tecnicismo estabelecido pela Ditadura Militar e uma formação “polivalente” de professores. E transitava para o de redemocratização da educação e das novas propostas de ensino em artes visuais.

Estas novas propostas eram resultantes da luta de arte-educadores e outras instâncias da sociedade civil nas décadas de 1980 e 1990. Como expõe Macedo:

Em meio às fortes heranças da ditadura e [...] de uma sociedade escravocrata e colonizada, inicia-se o processo de redemocratização. [...] Nos anos 1980, pode-se notar a busca de uma orientação mais autônoma e a desvalorização dos modelos educacionais associados aos governos militares [...]. Quanto ao ensino da arte, houve um avanço que se concretizou por diversas vias, especialmente pela via política, catalisada por movimentos de lutas envolvendo arte-educadores. Como reação ao descaso com que o ensino da arte era tratado, houve um movimento em prol de mudanças na área. (MACEDO, 2009, p. 19).

Fora da escola tive uma experiência significativa, que mudou minha relação com as artes: aos quatorze anos de idade entrei em um grupo de teatro amador e fiz parte dele por quatro anos. Um período de constante experimentação e contato com o teatro, a literatura e as artes visuais. Também participei de debate sobre temas ligados a estas áreas.

Dos dezoito aos vinte cinco anos, transitei “entre” o curso de Psicologia e o de Educação Artística (para o qual mudei, por afinidade) e “entre” empregos nos quais as artes serviam como “meios” de mobilização social. Primeiro foi em uma Organização não Governamental - ONG, o Núcleo de Atenção à Exclusão - NATEX,¹ com foco em atendimento a crianças e adolescentes em situação de risco social. Depois em uma associação de pais e professores, a Associação Pró-Educação

¹ Foi criada por uma equipe de psicólogas e arte-educadoras para atender crianças e adolescentes em situação de risco social – meninas e meninos de rua, menores infratores, crianças residentes em comunidades consideradas “com alto índice de violência e problemas sociais”.

Vivendo e Aprendendo ², onde funcionava uma escola de educação infantil. Nesta Associação a arte tinha uma função de cunho “psicopedagógico”, para promover o desenvolvimento cognitivo das crianças.

Nesta escola a prática de ensino das artes se aproximava do que Barbosa denominou como o “Neoexpressionismo” na educação:

[...] uma utilização instrumental da arte na escola para treinar o olho e a visão ou seu uso para liberação emocional e para o desenvolvimento da originalidade vanguardista e da criatividade, esta considerada como beleza ou novidade. [...] É precisamente o argumento de que a arte é uma forma de liberação emocional, que permeou o movimento de valorização da arte da criança no período que se seguiu ao Estado Novo. (BARBOSA, 2005, p. 4).

A experiência nela foi muito rica e instigante. E me levou a romper com o curso que fazia e passar para a Educação Artística, com habilitação em Teatro. Estudando posteriormente a História do Ensino de Artes no Brasil e as propostas metodológicas existentes, pude verificar que o curso de Educação Artística, na minha época de graduação, ainda visava à formação do professor polivalente. Era a realidade que predominava, apesar dos esforços de alguns docentes das áreas de Artes Plásticas e Cênicas da Universidade de Brasília - UnB, para especializarem e aprofundarem os currículos das duas áreas.

No que diz respeito ao ensino da arte, ficou a Lei 5692/71, que instituiu a polivalência, reunindo numa só disciplina, a Educação Artística, as atividades de artes plásticas, música e artes cênicas (teatro e dança) [...] vieram os cursos superiores para preparar os professores polivalentes, inaugurando a Licenciatura em Educação Artística [...]. Nas escolas a arte ocupa o lugar de atividade, lazer ou relaxamento, sendo ignorada como área de conhecimento. (BARBOSA, 2005, p. 19).

Minha formação e experiência “polivalentes” me abriram oportunidades quando vim para Belo Horizonte, no ano de 2001, pois nesse período várias escolas continuavam a demandar professores “generalistas”, que pudessem ensinar as

² Foi uma associação sem fins lucrativos, fundada em 1982 por um grupo de professores de Psicologia e Educação da UnB, que desejavam oferecer a seus filhos uma educação diferente da oferecida nas principais escolas de Brasília. Sua diretoria e comissões eram formadas por representantes dos pais e dos professores. E o trabalho pedagógico era orientado por três fundamentos: as teorias do Desenvolvimento infantil de Piaget, Vigotskii e Lowenfeld, na Psicologia; a concepção de que a vivência artística e da ludicidade são aspectos essenciais para o desenvolvimento cognitivo das crianças; e o pressuposto de que a criança é o centro do trabalho pedagógico. Quem entrava, começava como professor auxiliar e passava por um processo interno de formação, para posteriormente atuar como professor(a) regente nas turmas.

diferentes artes para diversas faixas etárias, mesmo que de maneira superficial ou equivocada, assim como afirma Pimentel acerca da implementação dos Parâmetros Curriculares Nacionais - PCN de Artes.

Na primeira década dos anos 2000, [...] tentou-se implementar os PCN, mas as próprias secretarias de Educação dos estados e municípios insistem na polivalência, por questões políticas [...]. É notório o descompasso entre a formação especializada exigida e o descumprimento da exigência pelo próprio poder público que a instituiu. (PIMENTEL, 2015, p. 11).

Para as escolas particulares, isso representava economia, por concentrarem em um só professor os custos que seriam divididos por dois ou mais funcionários. Para a Secretaria de Educação do Estado, significava atender, de alguma forma, as novas leis que estabeleciam a necessidade de se ter professores para as diversas linguagens. E para mim e outros colegas de profissão, representava a garantia de se manter no mercado de trabalho, “entre” uma área artística e outra. Além de eu acreditar que estava cumprindo plenamente meu papel profissional no ensino de artes, por “dar conta” de atender às demandas de três modalidades artísticas – sem compreender plenamente o nível de limitação a que estava submetido.

Neste mesmo período (2001 – 2014), como artista autônomo, atuei em projetos de visitas de palhaços a espaços públicos (hospitais, asilos, creches, parques); realizei trabalhos de criação de cenários e roteiros de iluminação para espetáculos de dança, música e teatro. Também produzi máscaras, adereços e objetos cênicos para minha atuação em cena ou para outros artistas. Estas experiências estimularam minha percepção do Espaço e dos Objetos como elementos estéticos nas artes cênicas.

A criação de cenários, máscaras, adereços, objetos cênicos e roteiros de iluminação me ensinaram a trabalhar esteticamente materiais diversos, cores, formas e dimensões espaciais, segundo princípios cênicos, colocando-os a serviço da ação e do movimento de atrizes e atores. E de uma proposta de narrativa teatral, coreográfica ou musical, previamente elaboradas.

O que estas experiências artísticas têm em comum é o fato de sempre direcionarem minha experiência de criação para o universo tridimensional. Mesmo quando usava técnicas de desenho, pintura ou colagem, as fazia como tratamento sobre objetos reais ou sobre suportes cenográficos que, no conjunto, teriam a função de compor um espaço estético tridimensional.

Foi a entrada, em 2016, no colégio onde trabalho atualmente, que me fez deparar com a nova realidade estabelecida para o ensino de artes visuais no país. Nesta instituição, pela primeira vez, fiz parte de uma equipe de artes. Esta era coordenada por uma pessoa com olhar acadêmico e experiência de trabalho efetivo com o ensino de artes, como área de conhecimento sistematizado. E segundo parâmetros estéticos e técnicos inspirados na Proposta Triangular, articulada com os marcos teóricos e político-pedagógicos da Rede de Ensino Agostiniana.

Três experiências me despertaram o interesse para o estudo de questões relativas ao tratamento do “Espaço e do Objeto” como elementos estéticos, nas artes visuais e cênicas: primeiro, minha experiência anterior em teatro e cenografia; segundo uma experiência que vivi como professor de Artes Visuais em turmas do 6º ano; e terceiro, foram alguns dos novos estudos e experimentações realizados durante o Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG.

Este interesse se aliou ao da pesquisa sobre seu ensino/aprendizado para crianças e adolescentes. Elas estão se formando como leitores sensíveis das imagens do mundo e como possíveis produtores e consumidores de arte no período atual. E como resultado destas experiências e do interesse despertado, elaborei a proposta que se tornou objeto da minha pesquisa.

No primeiro capítulo é tratado sobre o desenvolvimento histórico e conceitual das Artes Visuais e da Cenografia nas Artes Cênicas. O Espaço e o Objeto, enquanto elementos estruturantes da linguagem visual, são abordados nestas duas áreas, além do consequente surgimento de novas modalidades artísticas que têm estes dois elementos como eixo central de pesquisa e criação estética.

No segundo capítulo são apresentadas duas novas modalidades que surgem no século XX: a “Construção”, como modalidade escultórica; e a “Instalação artística”, como desdobramento da primeira e como nova modalidade na arte Contemporânea. Em seguida, as obras de dois artistas que pesquisaram e produziram trabalhos nas referidas modalidades são analisadas e comparadas: a *Merzbau* (“Construção Merz”, em alemão) de Kurt Schwitters (1887-1948); e “Os Penetráveis”, de Hélio Oiticica (1937-1980). E por último, é descrita uma nova modalidade artística híbrida, que vem sendo experimentada por grupos teatrais contemporâneos: a “Instalação Cênica”, que articula premissas e códigos da instalação artística com premissas do teatro e da performance.

No terceiro capítulo faço uma breve análise sobre materiais didático-pedagógicos em Artes Visuais no mundo contemporâneo, com ênfase no papel das novas tecnologias e da imaginação no processo de ensino-aprendizado em Artes Visuais. Em seguida, apresento minha proposta de material didático-pedagógico para o ensino em Artes Visuais, o processo de experimentação com este material e algumas possíveis abordagens de tópicos em Artes Visuais que podem ser ensinadas com seu uso.

2 AS ARTES CÊNICAS E AS ARTES VISUAIS: ESPAÇO E OBJETO

“Artes Plásticas” ou “Belas Artes” referem-se à denominação dada para o conjunto de modalidades artísticas que tem matriz visual, sendo linguagens com produção de imagens fixas. Estas denominações foram usadas para definir e classificar modalidades mais tradicionais como o desenho, a pintura, a gravura e a escultura. Nestas linguagens as etapas de “concepção e confecção/materialização” são separadas do momento de “exposição e compartilhamento” com o público. São obras que apresentam caráter permanente, feitas em suportes e materiais que possibilitam que continuem existindo após seu momento de produção e exposição, sendo apreciadas pelo público mesmo depois da morte dos artistas que as produziram. Por exemplo, um espectador que deseje apreciar o quadro *Monalisa*, de Leonardo da Vinci (1452-1519), tem a chance de visitá-la várias vezes, mesmo não sendo contemporâneo do artista, e mesmo sem tê-lo presenciado produzindo-a, pois, a obra permanece além do tempo de vida de seu autor.

Artes Cênicas é a denominação dada para o conjunto de modalidades que produzem obras com imagens e sons em movimento, em uma relação direta e presencial com o público. Como exemplo, podemos citar o teatro, a dança, a ópera, o circo.

Até o século XX, estas modalidades não utilizavam recursos tecnológicos de audiovisual em suas obras, sendo produzidas pela ação de artistas ao vivo, atuando no mesmo tempo e espaço que os espectadores, compartilhando a experiência da obra enquanto ela se realiza e completa.

Se, por um lado, poderíamos dizer que o trabalho de criação/montagem de um espetáculo teatral também é realizado em etapas anteriores à sua apresentação diante do público, semelhante ao descrito no exemplo do quadro *Monalisa*, cabe diferenciar que no caso do teatro, tudo o que é feito durante os ensaios, sem presença de espectadores, é considerado como uma “preparação” da obra, pois sua execução pode ser interrompida e/ou repetida parcial ou integralmente para ajustes técnicos e estéticos. Geralmente os ensaios prescindem da presença e utilização de todos os elementos da encenação (cenografia, sonoplastia, figurinos etc.) planejados para o espetáculo. Em um caso, Da Vinci pode ter dado por concluída a obra quando estava sozinho em seu ateliê e, inclusive, sua exposição poderia ser inaugurada sem que o artista comparecesse. No outro, a apresentação do espetáculo só pôde acontecer com

os artistas presentes e o público assistindo, reagindo ao que assistia e alimentando com a energia da sua presença a própria atuação dos artistas da companhia. E terminada a apresentação, o espetáculo cênico já deixa de ser apreciável, porque não é mais presente, tem caráter efêmero.

As Artes Cênicas apresentam uma outra característica diferente das Artes Plásticas: a característica da “mobilidade do signo visual”, ou seja, os corpos dos artistas, assim como os objetos e adereços que estes possam portar ou usar em cena, são signos visuais que podem ser deslocados espacialmente, mudando sua forma ou posição no espaço.

Por este motivo, a relação visual/espacial destes corpos com os outros signos presentes é alterada em seus significados individuais. Isto permite que se construam gradualmente sequências de significados, ou uma rede complexa de signos simultâneos, os quais se integram e articulam no espaço cênico, direcionados por uma dramaturgia, uma coreografia ou proposta de roteiro ou encenação. No caso específico do teatro, a atuação *in loco* é estruturada segundo uma narrativa dramatúrgica ou uma proposta de encenação, previamente organizada. Essa estrutura, a narrativa dramatúrgica ou a encenação, é relativamente permanente, de acordo com a linha teatral trabalhada.

Considera-se que a obra teatral seja “ambígua”, pois também tem um aspecto efêmero, que seria a singularidade de cada apresentação realizada. Por mais que se repita a mesma estrutura dramatúrgica, cada apresentação se caracteriza simultaneamente como única e exclusiva. Por exemplo, a primeira versão do espetáculo “Romeu e Julieta”, de William Shakespeare (1564-1616), realizada pelos atores renascentistas da própria companhia do escritor, só foi presenciada “ao vivo e em cores” pelos seus contemporâneos, presentes nas apresentações da sua companhia. Em épocas posteriores, somente puderam ser vistas as novas versões do espetáculo, cada qual com suas características estéticas e técnicas, de fluxo e dinâmica das ações, cenas, falas e sonoridades peculiares, influenciadas pelo contexto histórico e cultural no qual cada uma foi forjada e apresentada ao público.

Do século XVII até o século XXI, de acordo com os estudos de Veneroso (2008) os paradigmas culturais no ocidente mudaram, inclusive por influência do contato com práticas e princípios culturais vindos de países orientais. Os próprios valores e objetivos estéticos praticados por artistas e grupos europeus foram profundamente transformados devido às mudanças sociais, tecnológicas e filosóficas. Passou-se a

repensar o que é arte, suas formas de produção de conhecimentos e a função social da/do artista na construção da sociedade³. As diferentes áreas artísticas se desenvolveram e se diversificaram com tamanha intensidade, que geraram outras modalidades, simultaneamente híbridas e independentes das anteriormente existentes. Como consequência disso, o conceito de Artes Plásticas (ou “Belas Artes”) transformou-se.

Para englobar as novas modalidades que foram desenvolvidas e afetadas pelo uso de novas tecnologias e de elementos de outras áreas artísticas, ainda seguindo a linha da autora Maria do Carmo Veneroso (2008), foi criado o conceito de Artes Visuais. Atualmente este conceito se refere ao conjunto de modalidades artísticas que têm como foco comum a criação e produção de imagens, objetos ou espaços poéticos com uso de materiais e técnicas tradicionais, mais antigas e artesanais, ou de recursos e técnicas de construção mais contemporâneos, com uso de novas tecnologias - eletrônicas, industriais e/ou virtuais.

Podemos considerar que na atualidade temos também as artes audiovisuais, que trabalham com imagens e sons em movimento com uso de recursos tecnológicos, eletrônicos ou telemáticos diversos, os quais permitem que as obras sejam registradas, editadas e exibidas em suportes/equipamentos audiovisuais. São obras que conciliam o caráter de “permanência” das modalidades tradicionais das Artes Plásticas com o uso de tecnologias e visualidades das Artes Visuais, além da “mobilidade”.

Nesse processo de transformação e diversificação das artes, algumas modalidades ligadas tanto às Artes Visuais quanto às Cênicas passaram a se articular mais, compartilhando conceitos, técnicas e descobertas, colaborando assim para seus respectivos desenvolvimentos. Este diálogo vem se desenrolando permanentemente na Arte Contemporânea, em pleno século XXI. Surgem novas modalidades, que rompem com os cânones clássicos das duas áreas, promovendo novas formas de fazer artístico e de experiência estética. Tomam o espaço social e o cotidiano como lugar da experiência artística, influenciando a criação em todos os setores e

³ Neste sentido, desde as grandes navegações ocorridas no Renascimento, a crescente industrialização característica do Capitalismo surgido na Era moderna, a invenção da fotografia, as duas Grandes Guerras ocorridas no século XX e a evolução das tecnologias telemáticas na transição entre os séculos XX e XXI são exemplos de acontecimentos que causaram rupturas ou mudanças radicais na dinâmica das relações socioeconômicas, políticas e éticas dos países ocidentais. E na produção artística deste mesmo período.

linguagens a elas relacionados. A *Performance* e o *Happening*, por exemplo, surgem como categorias limítrofes entre as Artes Visuais e as Cênicas.

Segundo Pavis (2011, p. 284)⁴, “a *performance* ou *performance art*, [...] traduzida por ‘teatro das artes visuais’, surgiu nos anos sessenta [...]” e ganhou sua maturidade nos anos 1980. Já o *Happening* seria “uma forma de atividade que não usa texto ou programa prefixado (no máximo um roteiro ou um ‘modo de usar’) e que propõe aquilo que ora se chama ‘acontecimento’ [...] ‘ação’ [...], procedimento”. Ambas são efêmeras e produzidas por corpos em ação, que se utilizam de movimentos, sons e outros recursos materiais ou sensoriais; e, por meio da ação artística, estas linguagens ressignificam temporariamente o espaço e os corpos envolvidos. Na *Performance* e no *Happening*, o acontecimento se constitui como uma obra aberta, onde um corpo experimenta uma situação simultaneamente real e extra cotidiana, que muitas vezes o coloca em condições desafiadoras, testando seus limites físicos ou emocionais. O discurso da imagem predomina sobre o texto falado ou escrito, mesmo quando este faz parte do acontecimento artístico. E seu ponto de partida é um conceito, o olhar ou um questionamento da/do artista relativo à realidade.

O desenvolvimento destas novas modalidades limítrofes provocou transformações mais específicas também na arte teatral. O próprio conceito de Teatro foi sendo modificado para corresponder às novas práticas e configurações que foram caracterizando esta modalidade. Como nos conta o autor Pavis:

Na verdade, arte visual por excelência, [...] o teatro foi, todavia, “reduzido” com muita frequência a um gênero literário, à arte dramática, cuja parte espetacular era considerada, desde ARISTÓTELES, como acessória e necessariamente submissa ao texto. [...] Ele se diversificou a ponto de responder a inúmeras novas funções estéticas e sociais. Seu desenvolvimento está intimamente ligado ao da consciência social e tecnológica [...]. (PAVIS, 2011, p. 24).

Ao mencionar os traços característicos da arte teatral na tradição ocidental, o mesmo autor destaca que “um texto (ou uma ação), um corpo de ator, uma cena, um espectador: esta parece ser a cadeia obrigatória de toda comunicação teatral.” (PAVIS, 2011, p. 24).

Enquanto linguagens artísticas, as Artes Visuais e as Artes Cênicas possuem outros pontos de aproximação e identificação entre elas. Dois destes pontos que irei discorrer são: os elementos estéticos Espaço e Objeto.

⁴ *Passim*.

2.1 O Espaço e o Objeto nas Artes Visuais

O Espaço é um elemento estruturante da linguagem visual. Em algumas modalidades é representado graficamente por meio de elementos visuais como traços, formas e cores, sendo o caso das técnicas de desenho sobre papel ou pintura sobre tela, por exemplo. Em outras modalidades, é construído poeticamente com objetos reais e outros recursos, como no caso da instalação e da construção. Na história das artes, este elemento foi tratado com diferentes funções em determinados períodos ou por determinadas estéticas visuais.

A ideia de espaço já serviu como fundo para a representação de um tema, como, por exemplo, na obra Neoclassicista, abaixo ilustrada, “O Juramento dos Horácios”, - veja representação na Figura 1, - do pintor francês Jacques-Louis David (1748-1825), pintada por ele em 1784. Nesta obra, o artista representa de forma figurativa⁵ o lugar onde a cena do Juramento acontece, usando os elementos arquitetônicos “colunas e arcos” para localizá-la espacial e temporalmente. Também para organizar e dividir a composição, destacando os personagens em três grupos – os três irmãos, o pai com as espadas e as três mulheres.

Como em outras obras do período neoclássico, buscava-se representar os elementos do espaço e os objetos da forma mais semelhante com sua aparência no mundo real. E o espaço servia ao propósito de reforçar os aspectos geográfico, histórico e simbólico do tema abordado.

⁵ Segundo Ian Chilvers (2007, p. 193), arte figurativa é “a arte baseada na representação de figuras ou objetos reconhecíveis. O termo é sinônimo de “arte representativa” e antônimo de “arte não-figurativa” ou “abstrata.”

Figura 1 - O Juramento dos Horácios



Autoria: Jacques-Louis David
 Data: 1784
 Técnica: óleo s/ tela
 Dimensões: 330 x 425 cm
 Localização: Museu do Louvre
 Paris, França.

Fonte: THE OATH..., [2020].

Outras vezes na História da Arte, o Espaço foi o próprio tema da obra. Como, por exemplo, na obra Barroca “O Cemitério Judaico” - ver Figura 2 - do pintor holandês Jacob van Ruisdael (1628-1682), pintada por ele entre 1655 e 1660.

Figura 2 - O Cemitério Judaico



Autoria: Jacob Van Ruisdael
 Data: c. 1655-1660
 Técnica: óleo s/ tela
 Dimensões: 84 x 95 cm
 Localização: *Gemäldegalerie Alte Meister*
 Dresden, Alemanha

Fonte: GRAHAM-DIXON, 2013, p. 234.

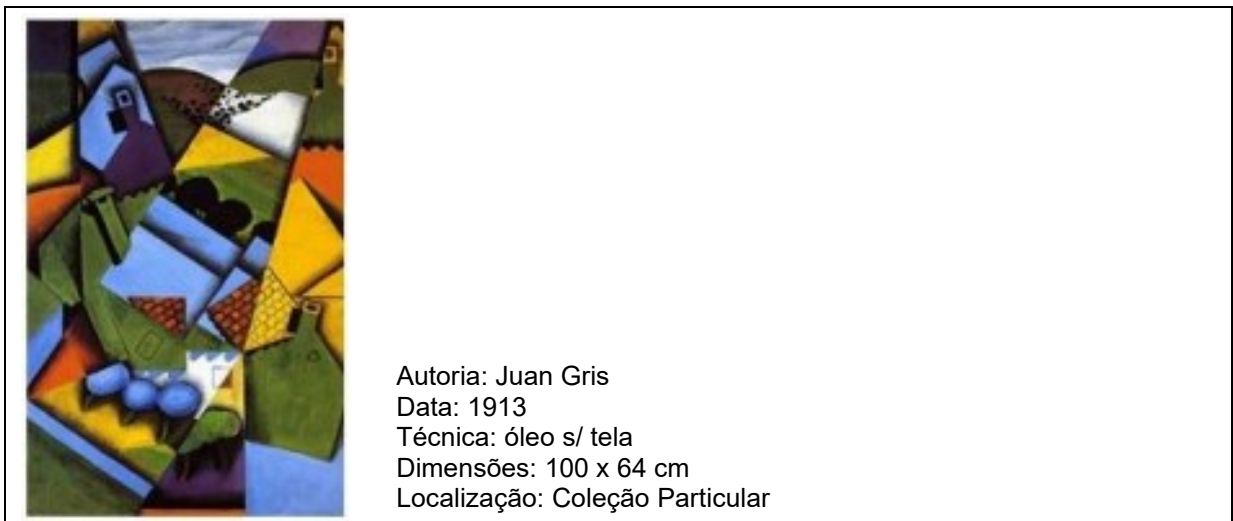
Nesta obra, o artista representa a paisagem de um cemitério judeu. O Espaço – no caso, mais especificamente, a paisagem – era o tema de sua obra. E também veículo da sua expressão emocional, pois não lhe interessava simplesmente registrar a aparência real dos lugares que pintava: buscava transformá-los em imagens poéticas, com um rico colorido, uma iluminação dramática, pinceladas vigorosas e o uso do empaste – o qual favorecia também a criação de texturas (visuais) dos

diferentes elementos representados na imagem.

Já no período Moderno, delimitada por alguns teóricos da arte entre o século XIX e a primeira metade do século XX, segundo Veneroso (2008), em seus estudos, o Espaço foi trabalhado na representação bidimensional, como objeto da pesquisa visual abstrata⁶, quando tratado como combinação de elementos visuais e vetores de força na composição e também com o rompimento com os cânones da perspectiva e do realismo na representação das imagens e do espaço. Movimentos como o Fauvismo, o Expressionismo, o Cubismo, entre outros desse período, produziram obras com uma visão de mundo diferenciada.

Como exemplo, podemos observar a pintura “Paisagem em Ceret”, Figura 3, do pintor e ilustrador espanhol Juan Gris (1887-1927), feita em 1913.

Figura 3 - Paisagem em Ceret



Fonte: GRAHAM-DIXON, 2013, p. 426.

Nesta obra, de acordo com Graham-Dixon (2013, p. 426) o artista “substitui a estrutura linear que usara até então por planos sobrepostos, emprestados dos *papiers collés* (um tipo de colagem) [...]” Gris criou o Cubismo sintético, considerada uma linguagem diferente em relação à de Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963).

De acordo com Veneroso (2008), o Cubismo foi um dos movimentos da arte

⁶ Segundo Ian Chilvers (2007, p. 3) arte abstrata “[...] em sua acepção mais ampla, este termo pode ser aplicado a qualquer arte que não represente objetos reconhecíveis [...], mas é normalmente usados para designar aquelas formas de arte do século XX que abandonaram a tradicional concepção europeia da arte como imitação da natureza [...]”

Moderna que abriu portas para a pesquisa do Espaço tridimensional nas Artes Visuais. Ao romper com o uso exclusivo da tinta e da representação bidimensional na pintura, incorporando colagens de papeis e outros elementos reais nas telas, contribuíram para um novo olhar sobre o espaço e os objetos dentro das artes.

O segundo elemento a ser abordado em sua dimensão artística é o objeto. Na vida cotidiana, o termo objeto se refere a algo fabricado pelo ser humano, por meio de técnicas artesanais ou industriais, para cumprir uma finalidade utilitária, ritualística ou decorativa. Como exemplo, podemos mencionar um banco de madeira, utilizado nas residências ou lanchonetes para as pessoas se sentarem. Mas, no contexto das Artes, principalmente no período contemporâneo, o termo Objeto ganha funções e significados diferentes.

Em algumas linguagens artísticas bidimensionais, o objeto foi representado graficamente por meio de elementos visuais, aparecendo como “elemento secundário” na composição, como por exemplo, na obra “O Juramento dos Horácios”, de Jacques-Louis David, já mencionada e ilustrada neste texto.

Ao longo da História da Arte, os objetos também foram representados como tema “principal” da imagem criada – como no caso da pintura de naturezas mortas. Vejamos, por exemplo, a obra “Velhos Modelos”, do pintor irlandês-americano Willian Michael Harnett (1848-1892), pintada em 1892. Nesta obra, os objetos – no caso, instrumentos musicais, livros e uma jarra – são o tema da pintura (FIGURA 4).

Figura 4 - Velhos Modelos



Autoria: Willian Michael Harnett
Data: 1892
Técnica: óleo s/ tela
Dimensões: 138 x 72 cm
Localização: *Museum of Fine Arts*
Boston, EUA
(Exemplo de natureza-morta)

Com a Arte Moderna, o próprio gênero pictórico da natureza morta é modificado, pois a representação dos objetos também é incorporada à pesquisa abstrata. Por exemplo, na obra “Bandolim e Guitarra”, pintada em 1973 pelo artista espanhol Pablo Picasso, os objetos não são pintados com o objetivo de imitar sua aparência real (FIGURA 5).

Os mesmos objetos – instrumentos musicais – são representados nas pinturas de Harnett e Picasso. Mas na primeira, em uma lógica figurativa e realista, enquanto na segunda, sob uma lógica visual abstrata e de desconstrução cubista, que foi resultante das transformações provocadas pelo desenvolvimento da tecnologia e seus desdobramentos.

Figura 5 - Bandolim e Guitarra



Autoria: Pablo Picasso
 Data: 1973
 Técnica: óleo s/ tela
 Dimensões: 140 x 200 cm
 Localização: Guggenheim Museum
 Nova York
 (Exemplo de natureza-morta sob uma perspectiva não-figurativa)

Fonte: PICASSO, c2020.

Entre os séculos XVI e XIX, o uso da câmera escura como dispositivo de observação de imagens contribuiu para o desenvolvimento da representação figurativa nas artes plásticas. Posteriormente, foi responsável pela invenção de uma nova tecnologia – A Fotografia - que levaria a pintura a se desvincular desta tarefa e a desenvolver suas pesquisas e produção artísticas na direção da abstração. Como resultado disso, modalidades como a pintura, o desenho e a colagem exploraram possibilidades cada vez mais voltadas para o próprio universo das imagens. Linha, forma, plano, cor, textura, espaço, luz e sombra, volume, entre outros, deixaram de ser “meios” para representar o mundo real e passaram a ser o próprio tema da pesquisa artística.

A arte passou a ser trabalhada e apreciada com suas próprias regras, relações, dinâmicas e sentidos. Espaço e Objeto, nas artes visuais, passaram a ser vistos como veículos portadores de signos e valores estéticos. E sua exploração e experimentação

artística passou a ser regida por regras e relações diferentes das que definem seu uso no cotidiano. Como exemplo dessa mudança, vemos que a pintura se expandiu para além do plano da tela, se tornando objeto da própria linguagem e não apenas uma técnica para representar imagens bidimensionais. Cristeli nos conta que:

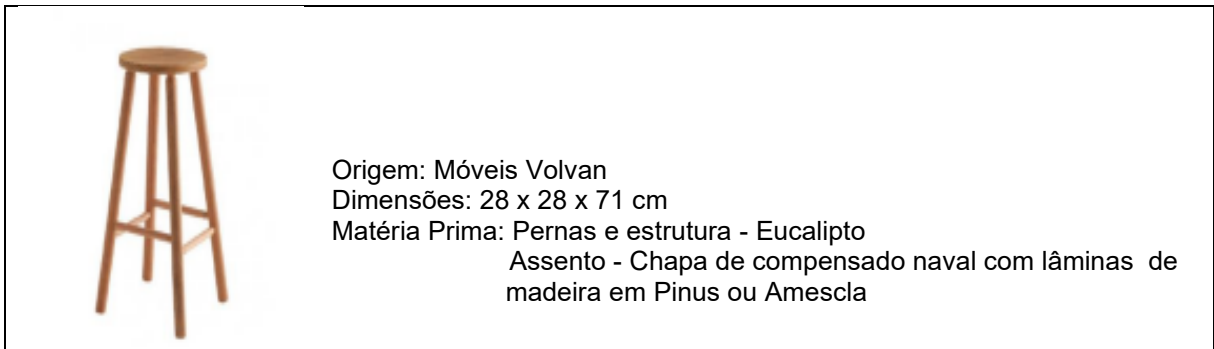
No início do século XX, na fase inicial do Cubismo, Braque e Picasso não apenas desarticulam a representação do objeto como também inserem em suas obras signos, arabescos, papéis colados, números, letras, areia, estopa, pregos etc. [...] Esse processo foi abordado por Argan que, ao falar das questões próprias da fase inicial do cubismo, coloca que uma das finalidades da alteração da função do quadro era a de transformá-lo “**numa forma-objeto que possuísse uma realidade própria e autônoma e uma função específica própria**”. (CRISTELI, 2008, p. 25, grifo do autor).

Objetos passaram a servir como suporte e veículo da pintura. O objeto se torna obra artística e se configura, aos poucos, como uma nova modalidade. Cristeli também aborda esta transformação:

A incorporação de objetos do cotidiano ao universo das artes, deslocando-os de suas funções originais, sejam eles fabricados, encontrados ao acaso ou construídos, estabelece, assim, novas relações simbólicas. [...] A atitude pioneira dos cubistas reduz, consideravelmente, as diferenças dos fazeres entre escultura, pintura e outras forma e expressão, além de introduzir definitivamente os objetos no universo das artes plásticas. É o início do processo que ficou conhecido como *transfiguração do objeto*, que se desdobrou nas construções, apropriações e nos readymades de Duchamp, Piccabia e Man Ray, que usaram o objeto para contestar e questionar a sociedade e os valores estéticos vigentes. (CRISTELI, 2008, p. 25).

Como resultado destas experiências de transfiguração, o objeto também passa a ser uma modalidade específica nas Artes Visuais, podendo ser originalmente construído como objeto estético e trabalhado poeticamente desde sua concepção até a materialização como obra. Ou pode ser extraído do universo cotidiano com suas características originais preservadas ou modificadas pela intervenção de cada artista – como por exemplo, o banco, ilustrado na Figura 6, representado logo abaixo.

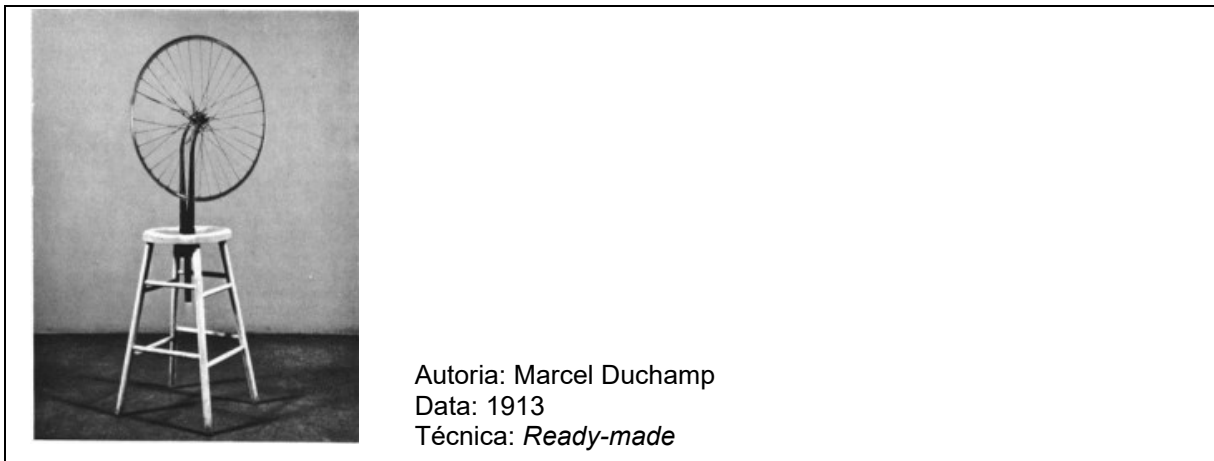
Figura 6 - Banqueta Mocho Alto Volvan



Fonte: BANQUETA..., c2020.

Ao ser combinado com outros objetos ou elementos visuais, e inserido em um determinado contexto ou espaço, ele ganha um sentido diferente da sua função cotidiana (utilitária, ritualística ou decorativa) original. Como os *ready-made*⁷, criados por Marcel Duchamp (1887-1968). Estes consistem “em um artigo produzido em massa selecionado ao acaso e exposto como obra de arte” (CHILVERS, 2007, p. 438). O primeiro *ready-made* criado pelo artista consistiu em uma roda de bicicleta, presa de cabeça para baixo por seu suporte a um “banco de madeira” (FIGURA 7).

Figura 7 - Roda de Bicicleta



Fonte: MARÇAL, 2017.

Com esta obra, Duchamp “promoveu” os dois objetos combinados ao *status* de

⁷ “[...] Duchamp distinguia o *ready-made* do *objet trouvé*, salientando que enquanto este, depois de descoberto, é escolhido por suas qualidades estéticas, beleza e singularidade, o *ready-made* é apenas um – qualquer um – de muitos objetos idênticos, sem individualidade ou característica própria. Assim, enquanto a seleção do *objet trouvé* implica um exercício de gosto, a escolha do *ready-made* se dá totalmente ao acaso.” (CHILVERS, 2007, p. 438).

“objeto artístico”, embora, contraditoriamente, seu objetivo original era o de fazê-lo um objeto de “antiarte”, conforme chegou a afirmar. Ian Chilvers define que:

O conceito do *ready-made* parece originar-se da convicção de Duchamp de que a vida é um absurdo sem sentido, bem como seu repúdio a todos os valores da arte. Segundo ele, qualquer objeto se torna uma obra de arte se o retiramos do limbo dos objetos indiferenciados e o declaramos como tal. Em outras ocasiões, declarou que os *ready-mades* não eram arte, e sim antiarte, afirmando que nenhuma arte tinha valor. (CHILVERS, 2007, p. 163).

Hélio Oiticica, artista performático, pintor e escultor brasileiro, que deixou uma intensa produção artística e teórica sobre as artes – e sobre o qual trataremos mais no próximo capítulo - afirmou, em 1967, ao abordar o “aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira”, que o objeto é um produto híbrido:

Tudo o mais derivado de escultura e pintura conduz ao objeto, que é, portanto, um caminho, uma passagem para essa nova síntese (...) a proposição mais importante do objeto, dos fazedores de objeto, seria a de um novo comportamento perceptivo, criado na participação cada vez maior do espectador, chegando-se a uma superação do objeto com o fim da expressão estética. (Oiticica, 1986, *apud* CRISTELLI, 2008, p. 27).

Da proposição dos primeiros *ready-mades*, por Duchamp, passando pelas experiências transversais, ambientais e interativas de Hélio Oiticica no século XX, até a atualidade, espaço e objeto tornaram-se elementos centrais e geradores de novas modalidades ou proposições artísticas, como as “construções”, a “instalação”, a “arte ambiental”, o “*objet trouvé*”, a “arte cinética”, entre outras. E gradativamente, com a criação e integração de novas tecnologias materiais, telemáticas e virtuais interativas, estas modalidades não só incorporam ou ressignificam espaços e objetos, como também os desmaterializam, tornando-os imagens virtuais incorpóreas e interativas. E com isso propõem interferências em nossa relação corporal e sensorial com eles.

2.2 O Espaço como elemento estético nas Artes Cênicas

Na área das Artes Cênicas o Espaço atualmente é pesquisado e trabalhado como um elemento estético relevante, que deixa de ser somente um complemento para a obra e torna-se um portador de signos teatrais. Conforme afirmado por Pavis (2011), o teatro é essencialmente visual. Não só devido ao fluxo de deslocamentos e ações realizados pelos artistas no espaço cênico diante do público, mas também por

ser constituído por elementos visuais e sonoros que constroem as convenções e signos dentro do universo ficcional constituído, se caracterizando como um sistema semiótico.

A arte do teatro [...] [é] o conjunto de elementos dos quais se compõem esses diferentes domínios. Ela é feita de movimento, que é o espírito da arte do ator, de falas, que formam o corpo da peça, de linha e de cor, que são a alma do cenário, de ritmo, que é a essência da dança. (CRAIG, 1905, *apud* PAVIS, 2011, p. 28).

O pesquisador Fernando Peixoto considera o espaço cênico como um elemento essencial do teatro. Sobre sua evolução ao longo da história como um processo que transita entre diferentes formas de fazer e lugares a ocupar, relata que:

[...] O espaço cênico é uma imposição ou uma opção, ambas de natureza social. [...] a aventura do espaço cênico é um dos capítulos mais reveladores da aventura do teatro. [...] Em muitas épocas, o espaço teatral foi democrático. Em outras, afirma e consolida a divisão de classes. (PEIXOTO, 1983, p. 37).

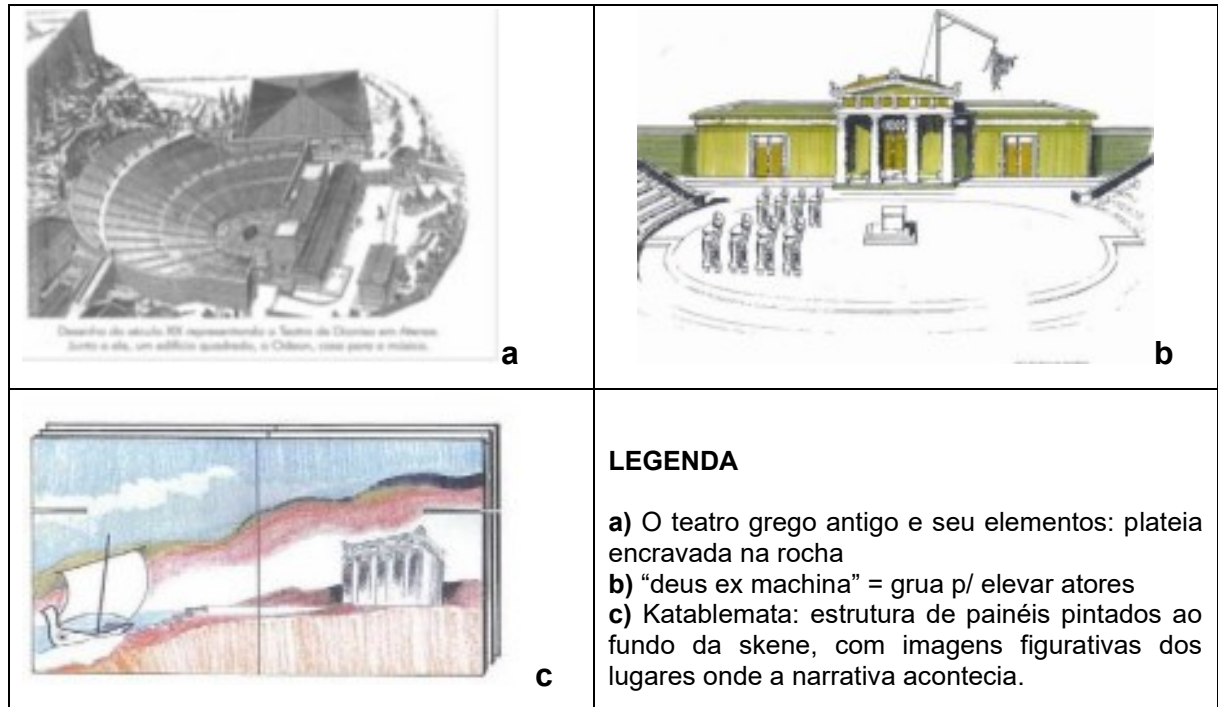
Da antiguidade até o século XX, o Teatro ocupou diferentes espaços, que se adequavam à função social exercida por esta arte em cada lugar e época, e refletiam, na sua arquitetura e estética visual, os valores culturais e sociais que o influenciavam. Aparentemente pouco mudou entre a forma clássica dos teatros grego e os romanos. No entanto, nos séculos seguintes o espaço teatral e a cenografia passaram por várias transformações técnicas e estéticas, que os elevaram do *status* de “espaço físico onde a peça acontece” e “elemento decorativo ou localizador espaço-temporal da narrativa”, respectivamente, para os *status* de “elemento estruturante da encenação”, no caso do espaço cênico; e de “sistema complexo de signos visuais e sonoros”, no caso da cenografia (MANTOVANI, 1989 *apud* URSSI, 2006).⁸

O Teatro de Arena Grego da Antiguidade - observe a Figura 8 - era uma construção grande, aberta e circular, integrada ao relevo onde estava situado. A divisão do espaço cênico era um signo visual – níveis ou planos simbolizando o “Hades” (mundo dos mortos), a Terra e o Olimpo. Sua cenografia tinha como base os painéis pintados, que representavam de forma figurativa os lugares onde a narrativa se desenvolvia, demarcando o lugar físico/social onde a cena acontecia. Além de equipamentos móveis, usados para erguer atores que faziam o papel de deuses e

⁸ *Passim*.

deusas.

Figura 8 – Representações de Teatros de Arena da Antiguidade



Fonte: DEL NERO, 2009, *apud* LATORRE, MALANGA, 2013, p. 4/8.

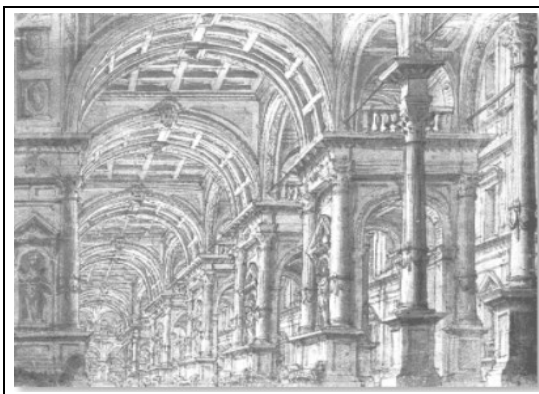
Os atores também usavam objetos cênicos, os quais simulavam objetos reais e suas funções cotidianas. O texto e a movimentação cênica dos atores eram considerados os elementos da obra teatral. Espaço, cenografia e objetos cênicos eram entendidos como complementos secundários, usados para tornar a ação em cena mais verossímil.

O Anfiteatro Romano Antigo era um espaço grandioso, imenso, aberto na parte de cima (FIGURA 9). Contava com todo um maquinário complexo e elaborado, operado e impulsionado por força mecânica, humana ou animal, com portas e alçapões por onde podiam entrar e sair pessoas, animais selvagens e carros ou outras máquinas bélicas.

O teatro aos poucos passou das igrejas, ruas e estábulos, para edifícios especialmente construídos para abrigá-lo. E vai progressivamente adequando seus códigos, princípios e materialidade à nova arquitetura que se desenvolve para esta finalidade.

Do Renascimento, representado na Figura 11, ao Barroco, veja Figura 12, (séculos XVI e XVII), segundo as observações de Mantovani (1989), a cenografia passou por transformações técnicas e conceituais importantes para seu desenvolvimento estético. No primeiro período mencionado foram construídos na Europa prédios com a finalidade de abrigar os espetáculos de teatro e dança. Construções projetadas por arquitetos conceituados, segundo os padrões estilísticos da arquitetura renascentista, com lugares distintos para o palco e a plateia. Nestes espaços, os cenários ainda eram compostos por painéis bidimensionais, criados por artistas plásticos e seus assistentes, e dispostos de forma a criar, no conjunto, a ilusão da profundidade pelo uso da perspectiva. A representação teatral acontecia à frente destes painéis, que tinham função ilustrativa, para representar de forma figurativa os lugares onde a ação cênica acontecia. Os atores e atrizes – corpos tridimensionais em movimento – atuavam em um espaço representado bidimensionalmente.

Figura 11 - Teatro Olímpico (Itália)



Renascimento

Fonte: URSSI, 2006, p. 31.

Figura 12 - Cenário de Ferdinando G. Bibiena



Barroco

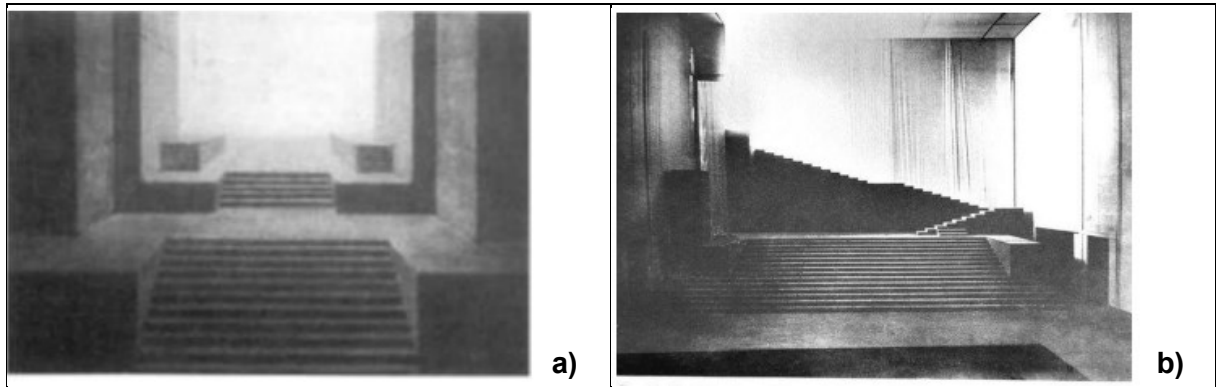
Fonte: URSSI, 2006, p. 41.

Com o advento do Barroco e as invenções criadas por arquitetos, ou apropriadas da tecnologia naval, para ampliar sua espetacularidade, o espaço teatral transforma-se e ganha potência.

Em seu livro, Urssi (2006, p. 39) explica que “[...] a nova maquinaria cênica oferecia possibilidades mais ricas do que o habitual cenário da Renascença [...]. O espaço cênico deixa de ser usado apenas em sua horizontalidade [...]”. Ele deixa de ser constituído por imagens bidimensionais que simulam a realidade de forma figurativa e passa a ser constituído com objetos e elementos reais.

Do período Barroco até o século XX, o Espaço cênico passa a ser explorado como Espaço tridimensional sob uma ótica figurativa, realista, abstrata, simbolista ou expressionista. Sob influência das mudanças ocorridas nas Artes Visuais, com o advento da Arte Moderna, a cenografia também vai incorporando novas convenções, técnicas e tecnologias. E principalmente no século XX, tal processo de transformação se intensifica, principalmente a partir dos trabalhos de Adolphe Appia (1862-1928), exemplificados na Figura 13, e Edward Henry Gordon Craig (1872-1966).

Figura 13 - Cenários de Adolphe Appia

**LEGENDA**a) *Rhythmische Räume*, 1909.b) *Diseño de Appia para el segundo acto de "Orfeo y Eurídice"* de Gluck, 1912.

Fonte: ADOLPHE..., 2020/2014.

A partir da segunda metade do século XX o espaço cênico ocidental, que tinha como principal referência arquitetônica o palco italiano, dentro do prédio teatral, rompe paredes e sofre mudanças: ruas, praças, galerias e outros espaços públicos se tornam espaço cênico para ações artísticas. Sendo transformados por cenários ou simplesmente ocupados por artistas com suas ações, são temporariamente ressignificados, como no caso das *performances* e *happenings*, que, nos anos 1970:

[...] utilizaram espaços não tradicionais e romperam limites em concordância com uma época, que aproximava arte e vida e que questionava as relações de poder e o lugar das coisas. Brigava-se com o autoritarismo, invadindo os espaços "formais", como os próprios museus, praças públicas. (LIMA; CALDEIRA, 2010, p. 6).

A arte teatral atual incorpora diferentes lugares que vão além do prédio teatral tradicional. *Performances*, *happenings*, intervenções itinerantes em espaços sociais (Figura 14 e 15), palhaços relacionais, *jam sessions*, ocupações da dança e as instalações cênicas, são experiências híbridas que produzem conhecimentos, técnicas e tecnologias que contribuem para o desenvolvimento das Artes Visuais, das Artes Audiovisuais e da Arquitetura. Assim como, redefinem o seu próprio campo de atuação.

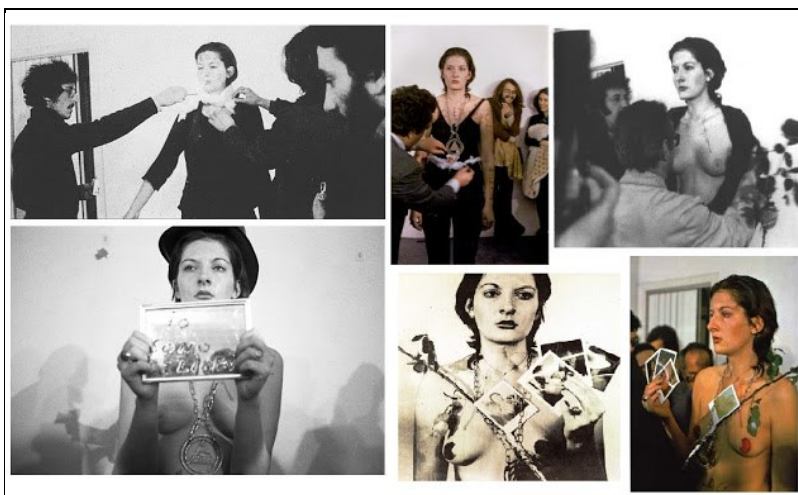
Figura 14 - Flávio de Carvalho na rua com traje New Look



Data: 1956
Técnica: Fotografia
Origem: Arquivo Manchete Press

Fonte: FLÁVIO..., c2020.

Figura 15 - Ritmo 0



Autoria: Marina Abramovic
Data : 1974

Fonte: MARINA..., c2020.

Está consolidado hoje o conceito de Espaço como “elemento estruturante da encenação”, portador de signos com função estética e semântica além da simples localização espaço-temporal da ação cênica ou da dramaturgia em desenvolvimento na peça. No campo das artes, o Espaço e seus objetos compõem hoje um sistema complexo de informações visuais e sonoras que nos contam uma narrativa própria e nos provocam a sensorialidade e a imaginação.

3 CONSTRUÇÃO/INSTALAÇÃO EM DIÁLOGO COM A CENOGRAFIA

A ideia de “Construção” surge na primeira metade do século XX, como uma nova modalidade nas Artes visuais.⁹ Se constitui como um tipo de obra que ocupa e transforma espaços cotidianos ou institucionais em espaços poéticos, ambientes que podem ser penetrados e visitados em seu interior, propondo aos espectadores não só sua contemplação externa, mas também um certo grau de interação com ele. Segundo Cristeli (2008), a “construção” se caracteriza como uma obra de escultura, porque é formada pela combinação de diversos elementos tridimensionais reunidos em uma unidade visual – ou um conjunto de objetos – em relação tridimensional com o espaço circundante.

O que diferencia uma obra de construção, em relação às outras técnicas escultóricas, é o ponto de observação. O observador se situa dentro da obra, que, na verdade, compõe o espaço que o envolve. Para percebê-la e interagir visualmente, precisa mover-se em diferentes direções e eixos espaciais, vendo assim os elementos a partir de diferentes distâncias. Por causa disso, o público estabelece uma relação mais dinâmica com a obra. Precisa se deslocar corporalmente, percorrer o espaço, mudar de posição, aproximar ou distanciar-se. Constrói um percurso que pode ser o pensado pelo artista ou diferente, detendo-se mais sobre um conjunto de detalhes do que outro.

Outra característica que diferencia a Construção das outras técnicas escultóricas é o modo como a obra é constituída: o artista a compõe com objetos e materiais cotidianos - à semelhança do que ocorre com os *objets trouvés* e os *ready-mades* – que são recolhidos, selecionados e agrupados em um local (que pode ser um espaço arquitetônico já existente, como um atelier ou o cômodo de uma casa) construindo nele um ambiente poético, ressignificado pela composição formada pelo conjunto de elementos ali agrupados e colocados em relação.

Em obras desta natureza o público pode entrar no espaço e interagir com ele. Pode algumas vezes tocar nos objetos e outros elementos, mas não pode manipular o ambiente de modo a transformá-lo ou movimentá-lo, nem acrescentar novos

⁹ Os três métodos básicos para produzir uma escultura com materiais brutos são o talhe, a modelagem e a construção. As duas primeiras são os métodos mais antigos e a base das tradições escultóricas, enquanto a construção só no século XX foi completamente explorada e aceita. O “esvaziamento” é uma quarta técnica básica, mas se trata de um processo de reprodução e não de uma produção original. (MIDGLEY, 1982, p. 8, tradução do autor).

elementos à obra. De qualquer modo, segundo Huchet este espaço é:

[...] para a arte contemporânea, processo vivo, no qual entram um devir e topologias extraordinárias, deslocamentos lógicos. Pelo homem, o espaço natural vira o espaço construído na pintura ou na arquitetura, a escultura transforma-se em espaço da interioridade e essa interioridade agora não tem mais fronteira, ela confunde-se com o Outro. (HUCHET, 2012, p. 80, *apud* MORTIMER, 2013, p. 3).

As “construções”, como obras que também se aproximam da arquitetura, abriram espaço para a criação de obras que foram progressivamente se constituindo como uma outra modalidade – denominada Instalação artística - na qual o espaço e os objetos ou outros elementos compõem uma obra oferecida ao público não só para contemplação e observação, mas também para manipulação. Songabe destaca este aspecto:

Essa relação espacial entre obra e público está presente em qualquer tipo de arte, o que vai se modificar é o nível de relação. Nas instalações, o ambiente inteiro se torna a obra e o espaço que o público possui para se movimentar é o espaço da própria obra. A presença do público dentro do espaço da instalação possibilita uma vivência sensorial e conceitual diferenciada de acordo com o seu deslocamento físico e com o contato visual, tátil ou sonoro com os elementos presentes. (SONGABE, 2008, p. 1986).

Nas instalações artísticas, a experiência do espectador com a obra, a sua experiência perceptiva, tornam-se eixo do fenômeno artístico. A possibilidade de interação, manipulação e modificação do espaço, do objeto, ou da relação entre os elementos que os compõem tornam-no cocriador e não mais um espectador passivo, que simplesmente contempla a obra e é afetado por ela em sua completude e “aura” definitiva. A incorporação progressiva de novas tecnologias eletrônicas, telemáticas e virtuais nesta nova modalidade expandiu a relação da obra com o público a níveis nunca antes imaginados, sendo o espaço o elemento estruturante principal.

Estas modalidades visuais e seus desdobramentos diversos, complexos e numerosos provocaram mudanças e rupturas também no campo da cenografia, produzidas pela experiência de artistas visuais que criaram trabalhos de cenografia para espetáculos teatrais ou coreográficos. Ou pela influência de suas pesquisas e criações visuais sobre a produção de cenógrafos, iluminadores, diretores, coreógrafos e encenadores do teatro e da dança. Além disso, principalmente na segunda metade do século XX, artistas visuais e cênicos realizaram experiências que integravam

elementos de ambas em seu conjunto estético, produzindo não só *performances* e *happenings*, mas também outros fenômenos artísticos como instalações cênicas, *jam sessions*, ocupações e outras formas de experiências nas quais técnicas e modalidades das Artes Visuais, Cênicas e Audiovisual se misturam, confrontam e complementam, produzindo obras híbridas, nas quais as fronteiras são temporariamente rompidas e dissolvidas. Nestes casos, muitas vezes torna-se impossível classificar ou delimitar o que é produzido em apenas uma das áreas envolvidas – mesmo as mais contemporâneas e híbridas, como as mencionadas acima.

3.1 Artistas e obras

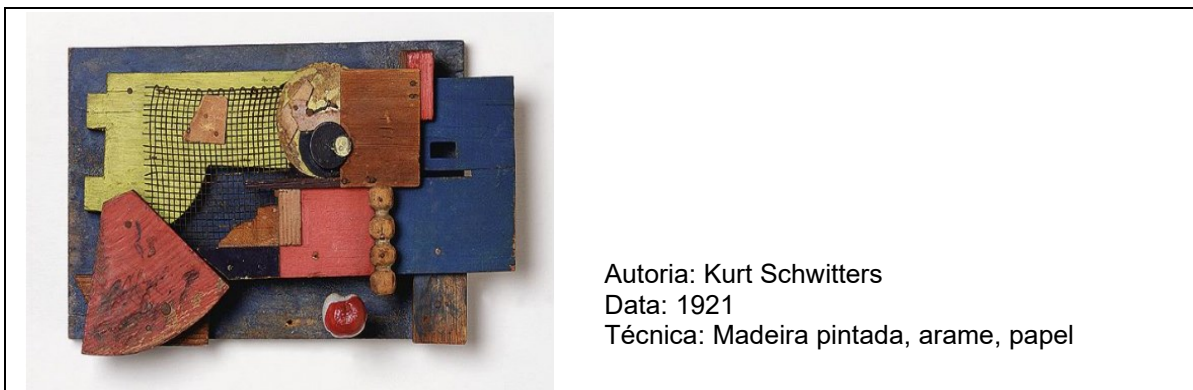
Para a pesquisa que é foco desta monografia, selecionamos como referência estética os trabalhos de dois artistas, que apresentam nas poéticas de suas respectivas produções a proposição de construção ou desconstrução do espaço e do objeto cotidianos, pela sua ocupação e transformação estéticas. Ambos propõem e provocam novas relações sensoriais e conceituais das espectadoras e espectadores – ou, como denominava Oiticica (Vieira, 2006), os “espectadores-participadores” – com os elementos visuais e sensoriais (cor, texturas, formas, volumes, luz) que constituíam suas obras, fossem elas pinturas *Merz*, construções (Merzbau), objetos, Penetráveis, Bóides, Parangolés, entre outras. Ao mesmo tempo, se diferenciavam um do outro pela natureza destas relações – o primeiro propondo uma relação mais introspectiva, individual e intimista com suas “Catedral erótica de cor e luz” (Stigger, 2008). E o segundo propondo uma relação mais festiva, social, ativa e participativa com suas criações.

3.1.1 Kurt Schwitters e sua arte Merz

Kurt Schwitters foi um poeta, pintor e escultor alemão, que transitou da pintura à escultura, desenvolvendo uma modalidade de trabalho escultórico conhecido como “construção”. Influenciado pelo Cubismo, em 1918 começa a produzir colagens e *assemblages*, utilizando os mais diferentes tipos de objetos que encontrava pelas ruas. E “principiou a agregar estes resíduos do lixo urbano a seus quadros, formando figuras geométricas harmonizadas em composições abstratas.” (STIGGER, 2008, p. 96).

Seus quadros-colagens evoluíram para um modo de trabalho que foi denominado como “conceito ou princípio Merz” (FIGURA 16). Stigger (2008) explica que esta técnica está sempre trazendo como marca o uso de objetos e materiais encontrados nas ruas ou “roubados” de seus amigos e conhecidos, que passavam por um processo de “deformação” e “purificação” sendo incorporados ao mundo criado pelo artista em seu estúdio e nos outros cômodos dos lugares onde residiu.

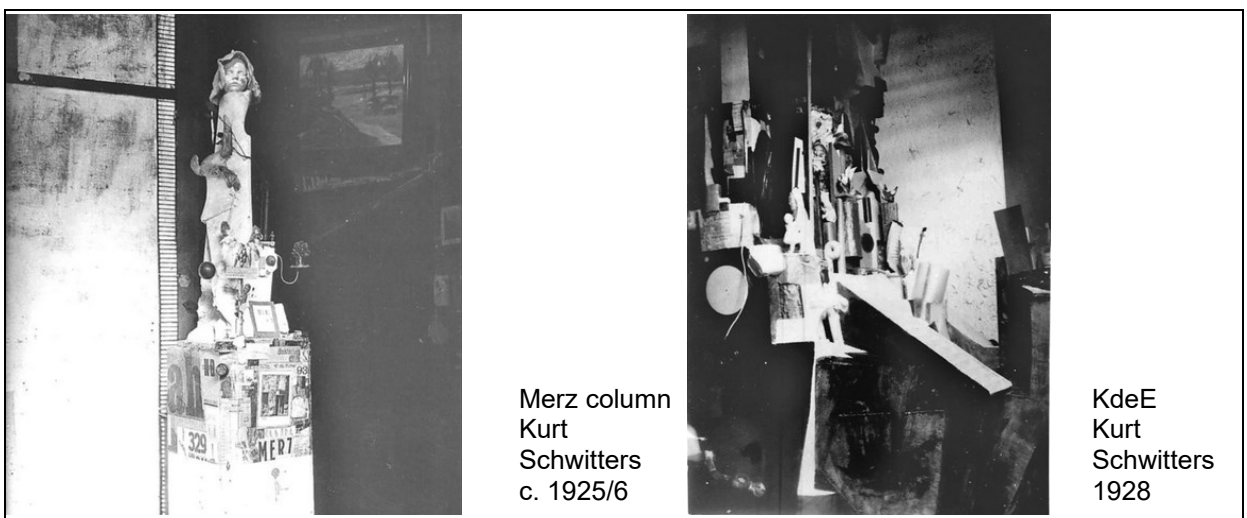
Figura 16 - Construção Merz



Fonte: MERZ..., 2020.

Catando, selecionando, limpando e colando os diversos materiais que retirava das ruas, Schwitters começou a construir várias peças independentes, que foram crescendo, ocupando os espaços e se interpenetrando, até se tornarem uma só obra, à qual ele deu o nome de *Merzbau* - em português, “construção Merz” (FIGURA 17).

Figura 17 - Merzbau (a coluna original e sua primeira expansão)



Fonte: IMAGES..., 2018.

Segundo Gilo Dorfler (1959, p. 3) citado por Stigger (2008, p. 97), o artista “renunciou à preciosidade da matéria, do empaste, do pincel, para construir com o mais humilde material, salvo da poeira da estrada, do cesto do lixo, das derrotas de uma guerra perdida.” Não há uma concepção prévia do projeto. O trabalho é feito em uma constante experimentação do artista - Figura 18 - segundo o qual ela seria:

[...] a construção de um espaço interior de formas plásticas e cores [...] que ele descrevia como “grutas” envidraçadas onde as composições formam um volume cúbico e reúnem formas cúbicas brancas para formar uma arquitetura interior, na qual cada parte serve de elemento à parte seguinte. (SCHWITTERS, 1990, p. 181, *apud* STIGGER, 2008, p. 104).

Ele acrescentava algumas estruturas de madeira e gesso branco em algumas partes do cômodo, assim como móveis (uma cama para ele se deitar, um banco) e “redomas” que guardavam objetos seus ou de conhecidos, os quais eram ali colocados como “reliquias”.

Há uma relação entre o trabalho deste artista com o que o autor João Cristeli afirma, de que o objeto:

Ao mesmo tempo em que é autônomo e faz convergir para si os meios, está diluído em variantes, como objeto pintura e pintura-objeto. Matérias, imagens, formas, massas, vazios, linhas, espaços e tempos, somados a infinitos sentidos, são os elementos dessa expressão que se caracteriza pela atitude do fazer, incorporando ao seu processo de construção praticamente todos os recursos possíveis. (CRISTELI, 2008, p. 28).

Figura 18 - Merzbau (1923-1943)



Autoria: Kurt Schwitters
Técnica: Pintura, colagens e objetos variados

De acordo com Stigger (2008), o processo de criação de Schwitters acontece nesta dinâmica, com uma atitude constante de observar as coisas do mundo cotidiano, selecionando-as a partir de suas formas e outras características sensoriais e incorporando-as ao seu mundo artístico em constante expansão. E para que estas se tornem parte de sua obra, realiza uma ação que denomina de *entformung*¹⁰, ou seja, de “deformação”, de dar nova forma a algo que já possui uma forma prévia.

No processo de construção da *Merzbau* ele instituiu uma relação diferente entre a obra e o público, pois esta era experimentada pelas pessoas que ele “permitia” conhecê-la (pois estava construída em sua residência e estúdio e não em um espaço público) e exigia a participação ativa de quem a visitava, o que gerava “[...] uma experiência estética mais próxima às raízes da palavra grega *aisthesis*, que designava ‘sensibilidade’, ‘sensação’.” (STIGGER, 2008, p. 102).

Ele desenvolveu a *Merzbau* no período entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundiais. E o processo de *entformung*, que incluía a limpeza dos objetos selecionados para fazerem parte da obra, sinalizava seu desejo de criar um mundo à parte, diferente da civilização doente em que vivia (a Alemanha pós-guerra que assistia à ascensão do Partido Nazista e sua ideologia no país). Isto se dava com os objetos que tomava de amigos e conhecidos para serem colocados como “reliquias” em sua construção – embora estes não precisassem passar pelo processo de “purificação” do que ele denominava como “*Eigengift*”, uma espécie de ‘veneno’ trazido do mundo cotidiano, um mundo industrializado e impessoal.

Schwitters propõe a quem conhece sua obra a experiência de ser um “participador” dela. Mas estabelece um espaço controlado no qual somente seus convidados, amigos, familiares e conhecidos podiam ter acesso. Era um mundo particular, simultaneamente carregado de símbolos sociais (embalagens, *tickets* de metrô, objetos utilitários etc.), e significados universais. Esse mundo ao mesmo tempo particular e social de Schwitters foi apelidado de “Caverna” ou “Gruta” por ele. E a experiência de andar em seu interior foi descrita por alguns de seus amigos como uma experiência marcante, como entrar em outro mundo, carregado de uma força e uma sonoridade e silêncio penetrantes. Uma experiência particular de conexão com o mundo.

¹⁰ Originada da união entre *formung*, “formação”, “moldagem” e o prefixo *ent-*, cujo correlato em português seria “de-” ou “des-”.

3.1.2 Hélio Oiticica

Hélio Oiticica foi um artista brasileiro performático, pintor, escultor e pensador em artes, que viveu no século XX e desenvolveu uma vasta produção artística, assim como textos reflexivos sobre esta produção. Passou pelo Neoconcretismo, experimentou outras vertentes artísticas, mas foi além delas. Ao refletir e escrever sobre seu trabalho, elaborou e desenvolveu conceitos como “espectador-participador”, “Arte ambiental”, “supra-sensorial” e “antiarte”. Estes se referem muito mais às experiências perceptivas e de participação dos espectadores, do que aos objetos, imagens ou instalações que construiu.

Seu trabalho foi produzido com diferentes materiais e técnicas, que traziam a cor como elemento fundamental, concretizada não só por meio da pintura em planos pictóricos e bidimensionais, mas também como espaços tridimensionais (ambientes, instalações).

Realizou instalações que eram formadas por placas geométricas colocadas no espaço aberto ou organizadas como paredes móveis, que formavam “labirintos” pelos quais os espectadores-participadores transitavam. Podiam também movê-las, interagindo com o espaço e a interferência da cor nele, vivendo uma experiência sensorial com o ambiente criado (FIGURA 19).

Figura 19 - Grande Núcleo



Autoria: Hélio Oiticica
 Composição: NC3, NC4 e NC6
 Data: 1960
 Técnica: madeira recortada e pintada,
 brita

Fonte: AIDAR, c2017-2020¹¹.

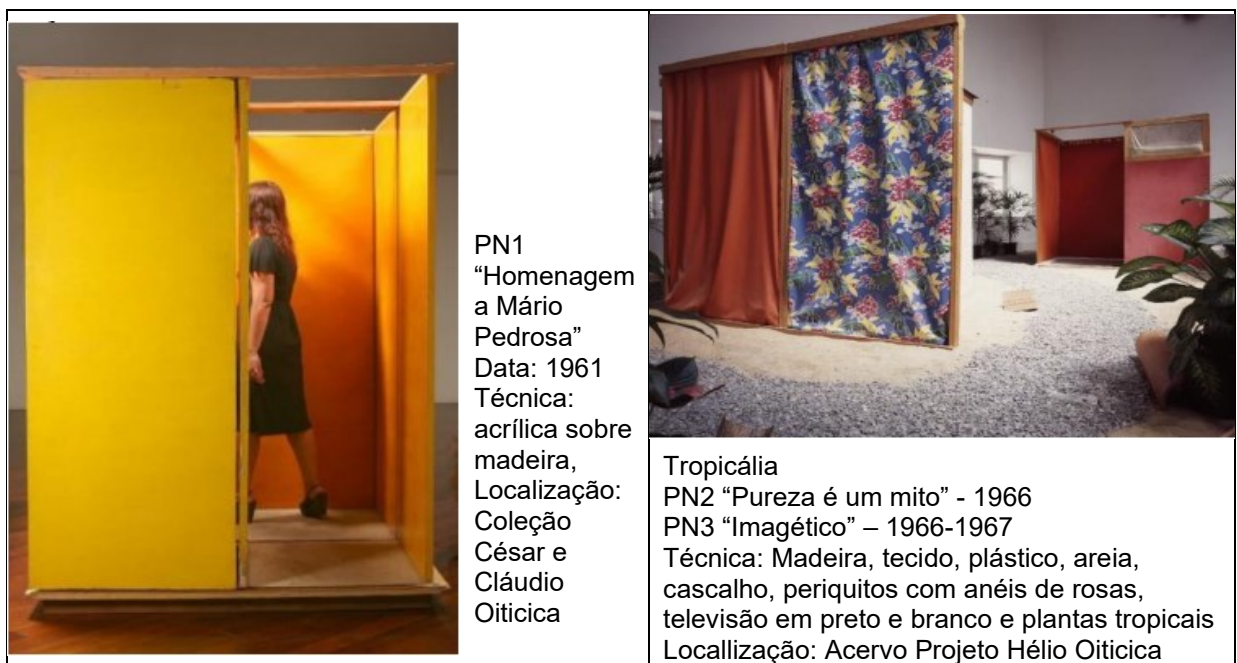
Seu trabalho também evoluiu para a criação de obras cuja configuração visual

¹¹ Mais informações sobre a obra e artista podem ser encontradas no site: Enciclopédia Itaú Cultural.

pode ser associada a objetos, adereços, estandartes – as bólides, os parangolés, entre outras - concebidos para serem manipulados pelas pessoas. Nestas obras, o movimento e a interferência do público eram fatores essenciais para serem “ativadas” e produzirem o fenômeno ou manifestação artística – ou, conforme afirmava Oiticica – uma manifestação suprassensorial que poderia ser chamada também de “antiarte”. Em suas obras, Oiticica incorporou “o movimento” como elemento estético constituinte da arte produzida. Mais do que isso, suas obras visavam ao rompimento com qualquer padrão ou imposição social e cultural, contra a opressão, na direção da vivência da liberdade como experiência sensorial, estética coletiva e política, em um grau tão potente que incorporava intencionalmente também o direito “a não criar” como uma das possíveis expressão dessa liberdade. Trazia como foco a experiência com o elemento Cor como matéria, corpo e estrutura no espaço, em um comportamento perceptivo.

Considerando “Os Penetráveis”, representados na Figura 20, e mais especificamente, a maquete para o projeto “Cães de Caça” (1986), Vieira (2017, p. 78) esclarece que seriam “estruturas que incorporam a ideia que Oiticica classifica como projetos, saltam [...] em forma de maquetas, se transformam em manifestações ambientais e se lançam no desejo de espaços públicos [...]”.

Figura 20 - Os Penetráveis (Hélio Oiticica)



Fonte: VIEIRA, 2017.

Síntese e desenvolvimento de suas experiências nos projetos anteriores, os “Penetráveis” inserem o participante dentro de um ambiente que proporciona uma experiência de espaço e tempo, tendo a cor como elemento preponderante.

De acordo com Stigger (2008), Schwitters ressignificava embalagens e objetos do cotidiano, levando-os para o “espaço sagrado” da arte – a *Merzbau* e proporcionava às pessoas uma experiência estética individual e introspectiva. Já Oiticica ressignificava o espaço, os objetos e outros materiais, trabalhando-os em seu aspecto tátil-visual. Com ênfase na “cor”, em primeiro plano, e na “textura”, em segundo. Cinara Silva (2016) reflete sobre o fato de que Oiticica os levava para o espaço coletivo, social e cotidiano das galerias, comunidades, ruas, praças e calçadas. Nestes espaços ganhavam significado e se completavam como expressão artística quando portados ou manipulados pelos “espectadores participantes”.

A obra de Schwitters e Oiticica trazem algumas semelhanças como: a apropriação de objetos e coisas do cotidiano e sua ressignificação como objetos estéticos; e a criação de espaços/ambientes que proporcionavam experiências estéticas para seus espectadores (ou participantes, no caso de Oiticica). Por outro lado, se diferenciam pelo fato de que o último desenvolveu seu trabalho na direção de uma obra aberta e intencionalmente subversiva, em relação aos cânones tradicionais da arte, até “festiva”, em um certo sentido, como ele chega a afirmar – para proporcionar uma experiência sensorial completa para quem se relacionasse com seu trabalho.

3.2 Instalações Cênicas

Obras como a de Schwitters e a de Hélio Oiticica precederam e provocaram novos olhares e pesquisas sobre o Espaço e o Objeto tanto nas Artes Visuais quanto nas Artes Cênicas. Um dos desdobramentos dessas pesquisas nas Artes Cênicas – ou nas fronteiras e interfaces entre esta e as Artes Visuais - foi o desenvolvimento de trabalhos denominados “Instalações Cênicas”, que articulam premissas e códigos da “Instalação Artística”, como modalidade das Artes Visuais, com premissas do teatro e o desenvolvimento de uma narrativa semiaberta, que pode envolver elementos da vida real e da própria pessoa que interpreta as personagens ou personas.

Como exemplo de experimentação desta natureza, podemos citar o espetáculo “Homem Piano” – uma instalação para a memória, da “CiaSenhais de Teatro”, de

Curitiba/PR¹². Neste trabalho, denominado como “espetáculo instalação”, o ator interpreta um personagem inspirado em um fato real ocorrido com um jovem inglês em 2005, quando este perde a memória. O personagem interage com o público de forma a convidá-lo a “doar memórias pessoais” por meio da escrita em pequenos papéis distribuídos pelo cenário-instalação. Em um círculo no chão feito com giz branco, estas escritas ficam registradas no corpo do ator à medida que ele se deita sobre elas, “incorporando as memórias”. Ou também, por meio de um microfone, qualquer pessoa do público pode contar ao ator/personagem uma lembrança pessoal, que chegará a este através de um fone de ouvido usado durante a cena.

A partir disso, o ator improvisa e complementa a narrativa original dando um caráter de *work in progress* para a sua interpretação. No caso desta obra, o espaço cenográfico também vai sendo construído em conjunto com o público, Faz parte da proposta que os espectadores manipulem o cenário ou elementos dele.

Figura 21 – Cenas do Espetáculo-instalação "O Homem Piano"



Fonte: O HOMEM..., 2010.

Esta é uma nova modalidade experimentada e pesquisada por companhias teatrais contemporâneas, transitando entre a performance e a encenação. No aspecto conceitual, estes trabalhos têm provocado uma interlocução entre as áreas artísticas, que pode ser traduzido por questões como: Estaria a instalação, como modalidade artística e como Espaço estético, a serviço da encenação? Ou seria a narrativa cênica e o elemento dramaturgico uma incorporação à modalidade Instalação artística?

A obra apresentada acima como exemplo, da CiaSenhas, é descrita pelo

¹² Estreado em 2010, sob direção de Luiz Bertazzo e Sueli Araújo, após dois anos de experimentação e pesquisa.

próprio grupo como um trabalho teatral, que dialoga com a *Performance* e a Instalação Artística. Mas há outras experiências, realizadas por outros, que são descritas como obras da modalidade Performance, com elementos teatrais incluídos. Enfim, este tema abre um novo campo de estudos. E pode representar um possível desenvolvimento de uma nova área artística, autônoma e independente das duas. Que dialogue com ambas, ao mesmo tempo em que proponha seus próprios códigos, princípios de trabalho e temas de pesquisa. Assim como as modalidades artísticas: cenografia e figurino, que na Arte Contemporânea, principalmente da segunda metade do século XX para cá, se constituíram como áreas artísticas autônomas, com um léxico próprio, princípios de trabalho, intencionalidades e pesquisas independentes das outras áreas com as quais, tradicionalmente, vinham trabalhando.

4 UMA PROPOSTA DE ESTUDO DO ESPAÇO E DO OBJETO

Considerando as leituras realizadas durante o curso sobre metodologias e materiais didático-pedagógicos em Artes Visuais, além das reflexões acerca da minha experiência como professor e artista, entendo que o material didático pedagógico para Artes Visuais deve ser contextualizado a partir de alguns fatores como: transformações ocorridas no mundo contemporâneo; tema(s) artístico(s) abordado(s); propósitos de criação relacionados à época; referências culturais dos alunos; e os objetivo(s) pedagógico(s) e/ou artístico(s), estabelecido(s). Estes fatores podem contribuir para que o material produzido e a consequente metodologia associada a este tornem-se instigantes para a curiosidade, o raciocínio estético e a cognição imaginativa dos alunos e alunas.

4.1 Sobre materiais didático-pedagógicos em Artes Visuais

Contamos com novas tecnologias e formas de comunicação que podem potencializar ainda mais a produção de materiais e recursos didático-pedagógicos. Como afirma Loyola (2016, p. 13), “[...] o material didático-pedagógico para Arte não pode ser reduzido a um conjunto de materiais (pincéis, tintas, argila etc.) ou em apenas mostrar obras de arte em livros ou em projeções de imagens.” É mais do que isso. É resultante de um exercício de pesquisa, prática e reflexão, de forma que propicie condições mais amplas de estimular, mediar e orientar alunas e alunos no processo de aprendizado e de experimentação com a arte.

No mundo contemporâneo a imagem estática ou dinâmica se tornou rotineira, plural e “onipresente” no cotidiano humano, através do uso de dispositivos móveis, conectados permanentemente à internet e às suas redes sociais. Embora, as pessoas não tenham se tornado “leitoras” mais sensíveis e eficazes de imagens.

Nesse contexto, a arte e seu ensino vão se mostrando essenciais na formação humana – apesar de, também contraditoriamente, serem vistas como supérfluas por grande parte da população, que confundem a crescente “facilidade e intensificação do acesso” às informações, sobre os mais diversos assuntos, com a “capacidade de assimilação e interpretação” destas mesmas informações. E as novas tecnologias têm servido às artes para desenvolver propostas interativas, nas quais o espectador participa virtualmente da obra, modificando-a. Propõe uma arte que se torne coletiva e colaborativa, através de uma interação dinâmica e dialógica (LOYOLA, 2016). O que

modifica, inclusive, o conceito de “obra de arte”.

Destaco também o papel da imaginação, e associada a ela, a metáfora como elemento de raciocínio e compreensão de mundo. Para Lúcia Pimentel (2013, p. 99), citada por Loyola (2016, p. 27) “[...] a imaginação tem um papel fundamental na concepção cognitiva em arte, porque desenvolve sentidos por meio de metáforas”. É essencial que os alunos articulem o fazer com a reflexão, fundamentada em informações e conhecimentos estéticos e históricos, mas principalmente, por caminhos e com apoio de materiais didático-pedagógicos que os estimulem a compreender a arte como área de conhecimento, assim como sua relação com a realidade.

Porém, sem direcionamento adequado, sem uma proposição ativa e imaginativa, ancorada em uma experiência rica e autônoma do educador, os recursos materiais, técnicos e/ou tecnológicos servirão apenas para dar um aspecto mais “espetaculoso” para as velhas fórmulas pedagógicas.

Enfim, mais importante do que a materialidade e os recursos físicos, tecnológicos ou técnicos utilizados, os fatores decisivos serão: o olhar do professor artista, a concepção e o propósito com os quais estes materiais e recursos serão usados no ambiente de ensino-aprendizagem. Parafraseando Peter Brook, eminente diretor de Teatro, “na arte pode-se tudo, só não pode “qualquer coisa”.

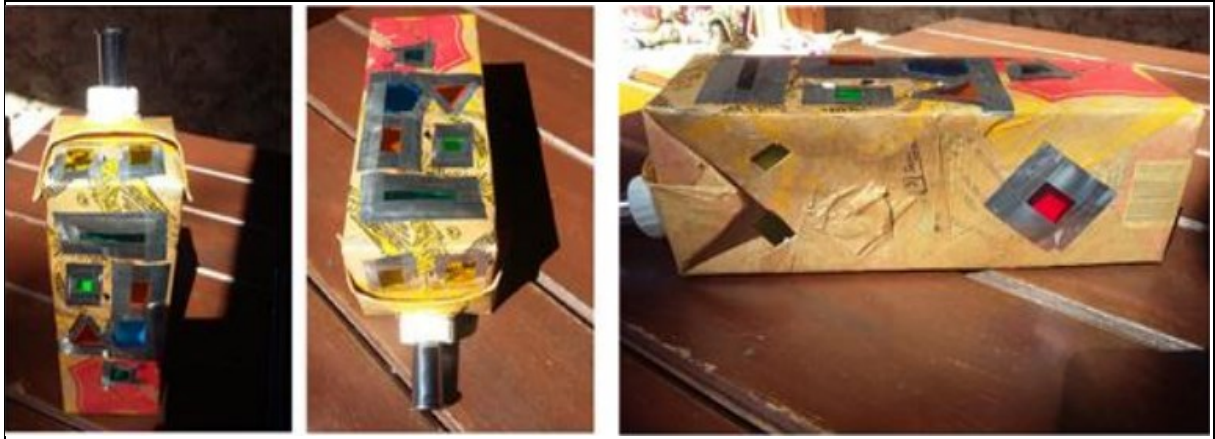
4.2 Uma proposta de material-didático para o ensino em Artes Visuais

Considerando o tema “Ensino/Aprendizagem do Espaço e do Objeto como elementos estéticos” com foco no ensino/aprendizagem, desenvolvi uma metodologia que articula elementos e princípios das áreas de Cenografia com Instalação artística. Para isso, realizei trabalhos artísticos que dialogam com o conceito de “Construção” como modalidade da Escultura, trabalhado por Kurtz Schwitters, em sua obra *Merzbau*. E com a produção artística realizada por Hélio Oiticica, com seus “Penetráveis” e “Bólides”.

Criei um objeto estético no qual misturo o uso de texto com imagens e objetos em movimento. A partir de uma primeira versão, desenvolvi uma série que intitulei de “Objetos Lúdicos”, por serem interativos e proporem uma brincadeira com a percepção visual e tátil dos observadores. Nas imagens abaixo apresento como exemplos dois protótipos (FIGURAS 22, 23 e 24). Os materiais utilizados para a produção destes 02

objetos foram, respectivamente: caixa de leite, papel de pão, casca de ovo, filtros de luz “gelatina” e olho mágico (objeto lúdico nº 5); e caixa de leite, papel colorset, papel chamex, filtro de luz “gelatina”, impressão jato de tinta s/ papel e olho mágico (objeto lúdico nº 6).

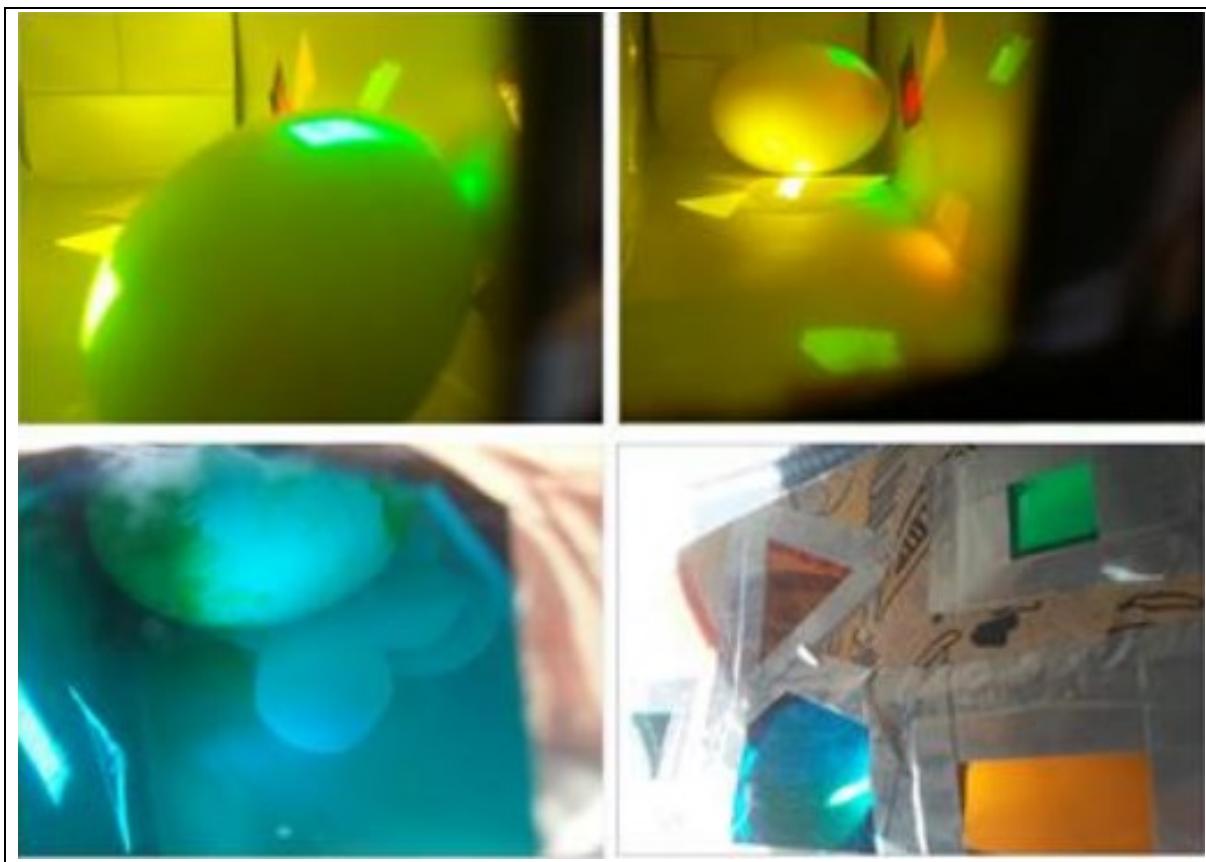
Figura 22 - "O Ovo Novo" - Objeto lúdico nº 5 (parte externa) - Zildo Flores



Fonte: Fotografado pelo autor, 2019.

Para produzir toda a série de objetos lúdicos, foram usadas técnicas de representação bidimensional – desenho, pintura e colagem em papel, tecido ou gaze – para criar imagens planas e efeitos visuais na parte externa; além da inserção de objetos tridimensionais na parte interna, criando efeitos perceptivos de cor e proporção, de acordo com os movimentos provocados pelo observador com a manipulação da caixa, ou de mecanismos como manivelas, alavancas ou tampas. Também foram usados filtros de luz (acetato ou “gelatina”) e papeis translúcidos coloridos.

Figura 23 - "O Ovo Novo" - Objeto lúdico nº 5 (parte interna) - Zildo Flores



Fonte: Fotografado pelo autor, 2019.

Em algumas caixas foram usados textos que, a partir da sua manipulação; criam sentidos visuais na relação com o objeto, as cores e outros elementos visuais. No caso do Objeto Lúdico nº 6, Figura 24, realizei uma experiência com a Cor enquanto sentido textual e fenômeno visual. A caixa foi confeccionada com aberturas, onde foram colocados filtros de luz em cores diferentes, interferindo na passagem da luz externa. Estas imagens podem ser observadas pelas aberturas com filtro de luz.

A palavra "Azul" foi escrita em letras vermelhas sob um fundo de papel translucido amarelo (FIGURA 24). Com a manipulação da caixa pelo observador, são provocadas mudanças na iluminação da parte interna, alterando sua cor. Estas alterações jogam com o sentido da palavra "Azul" quando esta é vista em outras cores. As imagens apresentam a parte interna que foi filmada durante a manipulação da caixa, em local iluminado pelo sol.

Figura 24 - “Azul em Vermelho” (protótipo) - Objeto lúdico nº 6 (parte interna) – Zildo Flores



Fonte: Fotografado pelo autor, 2019.

Este objeto, especificamente, se constituiu para mim como uma experiência de jogo perceptivo, a ser desenvolvido como material didático-pedagógico em situações de ensino/aprendizado em Artes Visuais.

A partir da série de objetos lúdicos, cheguei a um objeto, mais elaborado, enquanto protótipo do que denominei “Mini cenário” (FIGURA 25). Mesclando desenho com simulação de volume e profundidade, ao uso de dobraduras, reproduzi no interior de uma caixa de leite um ambiente interno de uma sala com colunas nas paredes laterais e teto verticalizado, com um miniquadro ao fundo. Este ambiente só pode ser visto por uma única abertura (a parte da tampa redonda da caixa), posicionada na parede oposta à do miniquadro. E por meio de um olho mágico - objeto colocado em portas de casas e apartamentos para se ver o outro lado. Para a construção deste protótipo foram utilizados os seguintes materiais: caixa de leite, jornal, tinta PVA e olho mágico.

Figura 25 - “Mini Cenário” (protótipo) - parte externa



Fonte: Fotografado pelo autor, 2019.

O “Mini Cenário” provoca uma experiência de fruição artística que só pode ser apreciado por uma pessoa de cada vez, em uma experiência estética individual – como a *Merzbau*, de Schwitters. Trata-se de uma brincadeira com nossa percepção visual e tátil, pois o observador segura e vê um pequeno objeto, mas ao olhar pelo olho mágico, tem a sensação de observar um espaço tridimensional em escala real.

O processo de produção dos objetos (Mini Cenários) deve ser antecedido por exercícios de produção de fotografias e/ou de desenho de observação de espaços e formas variadas, com foco em luz e sombra e colorimento, para a familiarização com as técnicas de produção das imagens a serem utilizadas no trabalho de criação dos

alunos. O estudo e a experimentação de construção dos seus elementos internos poderá proporcionar o aprendizado sensível e conceitual destas formas de representação, cujo material utilizado para este protótipo foi: lápis de cor s/ papel, dobraduras em papel e olho mágico (FIGURA 26).

Figura 26 - “Mini Cenário” (protótipo) - parte interna



Fonte: Fotografado pelo autor, 2019.

Para fundamentar e complementar os procedimentos técnicos e práticos realizados pode ser introduzido o estudo da obra de Kurt Schwitters, com ênfase em sua *Merzbau*; e de Hélio Oiticica, com ênfase nas suas séries “Penetráveis” e “Bóides”, passando antes por um estudo histórico e conceitual sobre o espaço e o objeto nas Artes visuais e na Cenografia. Além de obras de artistas cujos trabalhos estejam relacionados à pesquisa sobre Espaço, como os artistas-professores da Bauhaus, Adolph Appia, Gordon Craig, Ernesto Neto, entre outros. Também pode ser feito um debate sobre as “Instalações cênicas”, como modalidade híbrida que coloca em questão as fronteiras e cruzamentos entre áreas na Arte Contemporânea.

O tema disparador para a criação dos ambientes internos dos “Mini Cenários”

de cada estudante, pode ser um espaço ligado à sua realidade cotidiana, como a sala de sua casa, seu quarto, ou outro lugar. O conjunto de “Mini Cenários” produzidos por uma turma de escola ou de uma oficina artística pode constituir uma instalação artística a ocupar praças, parques, centros culturais ou pátios de escolas, tornandoos temporariamente espaços artísticos, que serão observados e vivenciados em sua dimensão macro e micro.

No processo do estudo e da pesquisa à produção dos objetos, pode-se possibilitar aos estudantes que usem diferentes formas de registro para posterior análise e reflexão acerca dos resultados produzidos, para ser partilhado coletivamente entre estudantes e também com o público externo que venha a ter contato com esta produção.

5 CONCLUSÃO

Analisando o desenvolvimento dos conceitos de Espaço e objeto no percurso da História da Arte Ocidental, percebemos como estes foram gradualmente se constituindo como elementos estéticos mais autônomos e independentes em relação ao mundo real. Tornaram-se tema e objeto de estudo em suas dimensões visuais e simbólicas, propondo um novo olhar sobre estes dois elementos, como também novas formas de percepção e relação das pessoas com eles. O desenvolvimento da abstração na representação bidimensional de espaços, lugares e objetos influenciou experiências artísticas que contribuíram para transformar paradigmas nas Artes sobre a imagem, sua representação e os elementos estéticos aqui estudados.

Este desenvolvimento elevou o objeto ao status de modalidade, de estudo nas Artes Visuais e na Cenografia. Também está relacionado ao surgimento da construção e da instalação artística como novas modalidades visuais, que têm o Espaço como elemento principal e foco da produção artística.

A obra de Schwitters nos propõe um olhar sensível para o ambiente interno, particular, como espaço de contemplação e experiência estética individual. É um olhar sensível para estudar e perceber os pequenos objetos cotidianos (e suas “sobras”) como portadores de características visuais e sensoriais – formas, cores, texturas, por exemplo - que podem ser configurados em conjunto como composição artística.

Por outro lado, a obra de Oiticica, mais especificamente os “Penetráveis”, nos propõe um olhar sensível para a relação de nossos corpos e sentidos com o espaço externo e coletivo. Ele abre nossa atenção para os elementos visuais que estão presentes no mundo cotidiano e que são intencionalmente trabalhados nas artes. Nos provoca a olhar para o mundo como experiência sensorial, ou seja, como configurações de cores, formas e relações espaciais.

Os conhecimentos sobre o Espaço e o Objeto na arte, trazidos pelo estudo da Construção, da Instalação Artística e da cenografia na História da Arte, conjugados com os proporcionados pelas obras de Schwitters e Oiticica, fundamentaram e resultaram na proposta de metodologia que foi aqui apresentada. Analisando o processo de produção dos objetos lúdicos e do “Mini cenário” percebo que tal procedimento pode ser uma estratégia interessante para ensinar os conceitos de “Espaço e Objeto” como elementos estéticos e modalidades artísticas na Arte Contemporânea. Direcionando esse exercício para a reprodução de ambientes

artísticos como, por exemplo, salas de galerias ou museus de arte; ou de ambientes do próprio cotidiano (cômodos da própria casa ou da escola, ou de outro local frequentado pelo aluno), esta experiência pode trabalhar outros elementos e temas ligados ao Ensino de Artes Visuais. Como, por exemplo, para ensinar sobre o desenvolvimento da sua representação e construção estéticas nos diferentes períodos e movimentos da História da Arte. Outra possibilidade é usar esta estratégia como exercício artístico para trabalhar a transição da representação figurativa para a abstrata.

Enquanto material didático, poderá auxiliar professores, produtores culturais, instrutores e guias de museus a difundir obras e espaços artísticos para diferentes públicos e lugares, onde a população tenha pouco acesso aos espaços de arte – como, por exemplo, com a realização de exposições em miniatura, que possam ser levadas para cidades do interior e bairros de periferia, escolas e projetos sociais. Ou a construção de instalações artísticas em que os diversos objetos criados como “Mini cenários” sejam arranjados como uma composição em um espaço, criando esta relação de contraponto entre o espaço interno, miniaturizado, individual, de cada um, com o espaço externo, amplo formado pelo conjunto deles.

No contexto atual da pesquisa em artes e do seu ensino, o estudo do espaço e do objeto como elementos estéticos nas artes visuais e cênicas é um campo ainda em desenvolvimento. E os possíveis diálogos entre estas áreas podem ser potencializado com novas pesquisas e experiências de criação artística. E por novas pesquisas e propostas de ensino-aprendizado, realizadas em diferentes contextos nos quais a arte/educação possa atuar. Dialogar com modalidades como a arte urbana, o Grafite, a Arquitetura. Propor experiências de criação e aprendizado nas quais estudantes expressem seu olhar sobre os espaços sociais de seu cotidiano por meio de criações híbridas. Estas são algumas possibilidades de desdobramentos sobre o tema abordado e a proposta de metodologia e material didático desta monografia.

REFERÊNCIAS

ADOLPHE Appia: Jaques-Dalcroze y “Orfeo y Eurídice”. [S. l.]: Vestuário Escênico, 2014. Disponível em: <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2014/06/01/adolphe-appia-jaques-dalcroze-y-orfeo-y-euridice/>. Acesso em: 25 maio 2020.

ADOLPHE Appia: Rhythmische Räume. *In*: Alex Lehnerer. Erlangen: Téchne Architectural Juxtaposition, 2020. Disponível em: <https://texnh.tumblr.com/tagged/adolphe+appia>. Acesso em: 25 maio 2020.

AIDAR, Laura. **Hélio Oiticica**: 11 obras para compreender sua trajetória. Cultura Genial. [S.l.]: 7 graus, c2017-2020. Disponível em <https://www.culturagenial.com/helio-oiticica-obras-compreender-trajetoria/>. Acesso em: 11 maio 2020.

BANQUETA Mocho Alto Volvan. Tudo em um: Bis2Bis: Caxias do Sul, c2020. Disponível em: <https://www.lojatudoemum.com.br/banco-banqueta-mocho-alto-volvan.html>. Acesso em: 12 fev. 2020.

BARBOSA, Ana Mae. Entre memória e história. *In*: BARBOSA, Ana Mae. **Arte-Educação no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CHILVERS, Ian. Arte figurativa. *In*: DICIONÁRIO Oxford de arte. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CRISTELI, João. Escultura e Modelagem. *In*: PIMENTEL, Lucia Gouveia (org.). **Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais**. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2008, v. 3, p. 22-30.

FLÁVIO de Carvalho na rua com traje New Look. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, c2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35706/flavio-de-carvalho-na-rua-com-traje-new-look>. Acesso em: 25 maio 2020. (Verbete da Enciclopédia).

GOUTHIER, Juliana. História do ensino da Arte no Brasil: a trajetória do ensino da arte no Brasil, desde a chegada dos jesuítas às práticas contemporâneas. *In*: PIMENTEL, Lucia Gouveia (org.). **Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais**. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2008, v. 1, p. 32-44.

GRAHAM-DIXON, Andrew. **Arte**: o guia definitivo. Tradução: Eliana Rocha. São Paulo: Publifolha, 2013.

IMAGES of the Merzbau. [S. l.]: The Merzspiel, c2018. Disponível em: <https://www.merzspiel.org/post/images-of-the-merzbau>. Acesso em: 22 mar. 2020.

LATORRE, André; MALANGA, Eliana Branco. Cenografia: uma história em construção. **Arterevista**, v. 1, n. 1, jan./jun. 2013, p. 1-25.

LIMA. Evelyn Furquim Werneck; CALDEIRA, Solange Pimentel. O corpo entre memória e espaço teatral. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 1-16,

2010. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/1362>. Acesso em: 20 jan. 2020.

LOYOLA, Geraldo Freire. **Professor-artista-professor**: materiais didático-pedagógicos e ensino aprendizagem em Arte. 2016. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/EBAC-A9GJ98>. Acesso em 1 fev. 2020.

MANTOVANI, Anna. **Cenografia**. São Paulo: Ática, 1989. (Série Princípios).

MARÇAL, Cristiane. **Duchamp e a apropriação do cotidiano**. S.l.: Medium, 2017. Disponível em: <https://medium.com/@cristianemamaral/duchamp-e-a-apropriacao-c3a7c3a3odo-cotidiano-452c34b3441a>. Acesso em: 18 mar. 2020.

MARINA Abramovic: a arte de desafiar os próprios limites. Porto Alegre: Arte Versa (UFRGS), c2020. Disponível em: [Marina Abramovic – A arte de desafiar os próprios limites – ArteVersa \(ufrgs.br\)](http://www.arterversa.ufrgs.br/marina-abramovic-a-arte-de-desafiar-os-proprios-limites). Acesso em: 15 maio 2020.

MERZ Konstruktion. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra36214/merz-konstruktion>. Acesso em: 20 mar. de 2020. (Verbete da Enciclopédia).

MERZBAU by Kurt Schwitters. Paris: Daniel Juvancy, [c2020]. Disponível em: <https://juvancy.tumblr.com/post/182248736405/merzbau-by-kurtschwitters-it-was-from-1923-that>. Acesso em: 22 mar. 2020.

MIDGLEY Barry. **Guia completa de escultura, modelado y cerâmica**: técnicas e materiales. Madrid: Hermann Blue, 1982. Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=ySfYxxdSeqwC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 15 jun. 2020.

MORTIMER, Junia. Do espaço para o corpo. **Resenhas Online**, São Paulo, ano 12, n. 135.02, Vitruvius, mar. 2013. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/12.135/4693>. Acesso em: 5 fev. 2020.

O HOMEM piano. Curitiba: CiaSenhas de Teatro, 2010. Fotos de Elenize Dezgeniski. (Espetáculo-instalação “O homem Piano – uma instalação para a memória”). Disponível em: http://www.ciasenhas.art.br/homem_piano.html. Acesso em: 6 maio 2020.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PICASSO, Pablo. **Bandolim e guitarra**. Guggenheim Museum: Nova York, c2022. Disponível em : <https://www.guggenheim.org/artwork/3441>. Acesso em: 26 fev. 2020.

PIMENTEL, Lúcia Gouvêa. Fugindo da escola do passado: arte da vida. **Revista Digital do LAV**: [s.l.], v. 8, n. 2, p. 05–17, mai./ago. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5902/1983734819862>. Acesso em: 14 mar. 2019.

SILVA, Cinara Andrade. **Hélio Oiticica**: arte como experiência participativa. 2006. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/17422/1/UFF-Dissert-CinaraSilva.pdf>. Acesso em: 9 abr. 2020.

SONGABE, Milton. **O espaço das instalações**: objeto, imagem e público. *In*: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 17., 2008, Florianópolis. *Anais* [...]. Florianópolis: Instituto de Artes da UNESP, 2008. p. 1984-1993. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/180.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2019.

STIGGER, Veronica. A Merzbau de Kurt Schwitters e a dimensão ritual da arte moderna. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v. 14, n. 24, p. 95-106, maio 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27939/16549>. Acesso em: 17 jan. 2020.

THE OATH of Horatti. *In*: WIKIART: Visual Art Encyclopedia. [S.l.: Wikiart.org, c2020]. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/jacques-louis-david/the-oath-of-horatii-1784>. Acesso em: 5 maio 2020.

URSSI, Nelson José. **A linguagem cenográfica**. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://centrotecnicotca.blog.br/wp-content/uploads/2015/03/A-LINGUAGEM-CENOGRAFICA.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2020.

VENEROSO, Maria do Carmo Freitas. Crítica das artes visuais moderna e contemporânea. *In*: PIMENTEL, Lucia Gouvêa (org.). **Curso de Especialização em Ensino de Artes**. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2008, v. 1, p. 49-69.

VIEIRA, Paulo Valle. **Hélio Oiticica e o salto para o espaço pictórico**. 2017. Dissertação (Mestrado em Arte, Patrimônio e Teoria do Restauro) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/33406>. Acesso em: 20 abr. 2020.