

“EU TAMBÉM SOU ARTISTA!”: ARTE, EDUCAÇÃO E EMANCIPAÇÃO¹

“I’M AN ARTIST TOO!”: ART, EDUCATION AND EMACIPATION

Carolina Laureto Hora²

Iasha Oliveira Salerno³

RESUMO: Partindo de uma oficina de literatura, que propõe intervenções poéticas através das técnicas de “poesia de blecaute” e colagem de imagens, o presente artigo busca refletir sobre a apropriação, que se revela como gesto fundamental nas duas técnicas trabalhadas, sua relação com as artes e o convite que faz à emancipação. Investiga-se na proposta da oficina a potência do ato criador dos sujeitos participantes sobre algo pré-determinado e em pausa, apostando-se na força emancipadora da experimentação artística enquanto processo em contextos educativos.

Palavras-chave: Literatura; Arte-educação; Emancipação.

ABSTRACT: Starting from a literature workshop, which proposes poetic interventions through the techniques of “blackout poetry” and image collage, this article seeks to reflect on appropriation, which reveals itself as a fundamental gesture in the two techniques worked on, its relationship with arts and the invitation to emancipation. The potency of the creative act of the participating subjects on something pre-determined and paused is investigated in the workshop proposal, betting on the emancipatory force of artistic experimentation as a process in educational contexts.

Keywords: Literature; Art-education; Emancipation.

- 1 Figura (1) título. Criação de Viviane em Oficina de Colagem e Poesia de Blackout. Fonte: acervo de pesquisa das autoras.
- 2 Graduada em Letras, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFSCar. Arte-educadora. [carollaureto@gmail.com]
- 3 Graduada em Imagem e Som e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar. Arte-educadora no CEMAC - São Carlos (Centro Municipal de Artes e Cultura). [iashasalerno@gmail.com]

Quanta humanidade nos resta?

Somos cercados desde que nascemos por diversos paradigmas. Por mais que a multiplicidade componha a realidade, estamos sempre enleados em uma repetição de padrões. Pular a cerca é ousado, e requer antes de tudo, que nos percebamos cercados. E não é olhando para fora que vemos a cerca, o fora é a própria cerca. Vamos pular para onde? Processos internos precisam ser mobilizados, ou seja, não se trata de pular, pular, mas de ser capaz de contornar por algum caminho.

A construção da autonomia é um caminho, um caminho que exige que nos torne-mos indivíduos conscientes das programações que sofremos, que temos incutidas no corpo e na mente. A arte é outro caminho, porque ela quebra com essa lógica que nos cerceia. Por meio da arte, a realidade se torna outra coisa, algo que é ela e está além dela. Mas de que isso vale, a arte, se a realidade é implacável? O que a arte tem a ver conosco? A arte é uma demonstração da capacidade humana de interferir na realidade, de operar, desfazer, transformar qualquer coisa. Estamos nós e a arte na realidade, a arte é criada por nós, nasce a partir de nossa ação no mundo, e sendo assim, arriscamos dizer que a arte e a emancipação andam de mãos dadas.

Marcel Duchamp, artista francês vanguardista, em seu ensaio *O Ato Criador*, escreve sobre a relação que se estabelece entre obra de arte e mundo exterior. De acordo com ele, o ato criador não é realizado pelo artista sozinho, mas também pelo público, que cria esse contato, decifrando, interpretando e, desta forma, acrescentando sua contribuição ao ato criador, completando o sentido da composição em si. “O papel do público é o de determinar qual o peso da obra de arte na balança estética” [1]. Ou seja, o encontro com o outro é inerente ao ato de criar, não há criação artística isolada, a relação acontece já de antemão.

Nesse sentido, podemos associar essa ação do público, que participa da criação artística, à noção de emancipação trabalhada pelo filósofo Jacques Rancière. A emancipação intelectual como prática foi criada por Joseph Jacotot e parte do princípio da igualdade de inteligências. Jacotot, no início do século XIX, viveu uma experiência que o fez questionar sua área de atuação, a pedagogia. Em exílio nos Países Baixos, sem falar holandês, solicitou a seus estudantes que lessem em francês o livro *As Aventuras de Telêmaco*, amparados pela versão holandesa e que escrevessem, em francês, o que pensavam sobre a leitura. Ele se surpreendeu com os resultados, os estudantes haviam aprendido a se expressar em francês sem qualquer necessidade de sua mediação. Até aquele momento, acreditava que os professores, os grandes mestres, transmitiam seus conhecimentos aos alunos e que era tarefa do ensino reduzir a desigualdade social. Mas as explicações do mestre são mesmo necessárias? Não seriam todos os seres humanos capazes de entender sozinhos o que outros já entenderem, como prova a situação?

Ele passa a perceber, então, que se em sala de aula o professor é a pessoa que sabe mais e os alunos são os que sabem menos, os que não sabem o que ignoram, e que estão ali justamente para aprenderem mais, materializa-se nessa relação de posições o “mito pedagógico” de que o mundo é dividido em espíritos sábios e ignorantes, de que é tarefa do mestre ensinar, formar espíritos e diminuir essa distância entre ignorância e saber, conduzindo os estudantes pelo universo das explicações. Porém, a cada passo a distância é multiplicada, pois há sempre um saber que o professor guarda e que só será transmitido ao aluno quando o momento “certo”

chegar. Há sempre uma distância a vencer, mas que demandará outros mestres, outras explicações. O aluno, para ir “adiante”, vai sempre precisar das mediações do mestre, porque é ele quem tem o conhecimento da exata distância que separa saber e ignorância. Essa distância é o que Jacotot chama de “princípio do embrutecimento”, uma distância imaginária que hierarquiza as inteligências em superiores e inferiores e que, por isso, necessitará sempre de espíritos superiores que rebaixem outros na crença da desigualdade. O que embrutece, diz Rancière, é a crença na inferioridade de sua inteligência e não a falta de instrução. Quando uma inteligência é subordinada a outra, criam-se as condições para perpetuar esse embrutecimento.

A igualdade quando posta como objetivo, é no fundo, postergada ao infinito. “Ela deve sempre ser colocada antes” [2]. A emancipação intelectual vai, portanto, partir do princípio de que não existem dois tipos de inteligência separadas pelo abismo intransponível, não há hierarquia das capacidades intelectuais, pois não há ignorante que não saiba um monte de coisas, não há ser humano que não tenha aprendido sozinho alguma coisa. Rancière diz que os seres humanos aprendem todas as coisas como aprenderam a língua materna: observando e comparando uma coisa à outra; imitando, repetindo, associando, se corrigindo. Com pouca idade as crianças são capazes de entender e falar a língua de seus pais sem as explicações de um mestre. É essa mesma inteligência que se coloca em movimento em toda aprendizagem, seja no momento de soletrar, seja na construção de hipóteses, pois é “uma inteligência que traduz signos em outros signos e procede por comparações e figuras para comunicar suas aventuras intelectuais e compreender o que outra inteligência se esforça por comunicar-lhe” [2]. Emancipação é, então, a consciência dessa igualdade de naturezas, pois “se trata de ousar se aventurar {no país do saber}, e não de aprender mais ou menos bem, ou mais ou menos rápido” [2]. É o caminho entre o que o sujeito sabe e o que ele ainda ignora, mas com a confiança de que pode aprender como aprendeu todo o resto.

Uma educação emancipadora abre espaço para que o saber aconteça no encontro. Muito se propõe autonomia nos documentos oficiais que regimentam o sistema público de ensino e suas instituições, mas o fato é que a educação ainda não abandonou as aulas expositivas e a hierarquização, que delimita para alunos um papel passivo, cria arquétipos de competição e uma ambientação estéril e produtivista que todos conhecemos bem, onde há pouco espaço para o exercício da criatividade. Rancière fala em *O espectador emancipado* sobre o teatro como espetáculo e sobre a passividade do espectador diante dele, e há um trecho que a meu ver é uma perfeita analogia do teatro com o contexto escolar, que diz o seguinte: “o que o homem contempla no espetáculo é a atividade que lhe foi subtraída, é sua própria essência, que se tornou estranha, voltada contra ele, organizadora de um mundo coletivo cuja realidade é a realidade desse desapossamento” [3]. A questão que nos fica, como profissionais da educação, é: como trabalhar na direção do reapossamento? No texto de Rancière há a alusão ao teatro renovado, revisto, no qual o público participa da construção das cenas, atuando junto aos atores no desenrolar da peça. E na educação, que alternativas temos construído? Que autonomia possuem os atores educacionais (gestores, professores e alunos) de fato, na estrutura escolar? Possuem alguma, disso também sabemos, ou pelo menos podem manifestá-la se forem criadas algumas brechas em meio à repetição do *modus operandi* da escolarização. Os alunos e professores da escola pública são uns condenados? Ou são

os resistentes? Abandonadas as intenções do professor como transmissor de conhecimento, e as do aluno como mero espectador, ou seja, ausentes o espetáculo e a hierarquização que condicionam o processo educativo, o que sobra? No mínimo possibilidades outras que não o condicionamento. O ser humano se reinventa incessantemente, essa é a premissa da existência, estamos todos vivendo no limiar entre a realidade e nosso potencial criativo.

A prática de oficinas artísticas no espaço escolar podem ser as brechas, janelas que se abrem como um respiro à formação dos sujeitos que ali convivem, à formação do conhecimento, à humanidade. A aposta é no fortalecimento do vínculo entre a arte e a educação como forma de desenvolvimento do senso crítico e de uma relação significativa do indivíduo com a sociedade e a cultura. Pensar nesse vínculo me remete a palavras da educadora Ana Mae Barbosa a respeito dos estudos culturais de arte-educação que partem do conceito de arte como experiência e que

(...) nos alertam acerca da importância da arte para nos permitir a tolerância à ambiguidade e a exploração de múltiplos sentidos e significações. Essa dualidade da arte torna-a valiosa na educação. Em arte não há certo ou errado, mas sim o mais ou o menos adequado, o mais ou o menos significativo, o mais ou o menos inventivo. A arte na educação contrapõe-se às supostas verdades educacionais e às mais suspeitas ainda certezas da escola. [4]

A arte na educação se oferece como caminho para a emancipação. Toda experiência de criação, não importa qual seja, é transpassada pelo encontro do sujeito com suas memórias, com diferentes materialidades, diferentes técnicas; com outros sujeitos, com as criações de outros sujeitos, em suma, pelo contato entre diversas linguagens. Criar algo nos coloca em movimento, nos tira da estagnação e da passividade.

Apropriação?

Se o ato criador sugere uma movimentação, a arte também, porque um objeto artístico sempre remete a algum outro, há tempos que tudo se retroalimenta no campo das artes, antropofagicamente, configurando uma espécie de deglutição estética que se renova a todo instante. Como dar voz ao diálogo entre as multiplicidades referenciais que compõem um objeto artístico e as que compõem os sujeitos que tomam contato com ele? Na arte contemporânea, o termo apropriação dá o tom e a voz. O novo nunca é totalmente novo, é o novo de novo.

De acordo com Leonardo Villa-Forte, apropriação é “o ato de utilizar algo produzido por outra pessoa” [5]. Com quantas apropriações lidamos no nosso cotidiano? Certamente muitas. Se é um gesto presente na nossa vida não poderia deixar de ser também na arte, já que uma é o alimento da outra. E como é que as artes vão se relacionar com a apropriação?

Desde os primórdios a apropriação se faz presente na pintura, por exemplo. Se pensarmos que as tintas nem sempre eram produzidas pelas pintoras e pintores, podemos já identificar o gesto desde antes da tela receber os pigmentos. Mas, talvez, isso só vá ser radicalizado, e com consciência, quando pensamos em colagem. É difícil precisar quando essa técnica surge, há indícios de que ela era utilizada em manuscritos da China e Japão medievais, mas muitos textos destacam sua importância quando ela encontra o cubismo. Um dos movimentos de vanguarda artística

européia, o cubismo desenvolve-se no início do século XX e é fortemente inspirado pelas esculturas e arte do continente africano e pelo trabalho do pintor francês Paul Cézanne.

A fragmentação em formas geométricas parte de um anseio pela tridimensionalidade, de romper com a perspectiva clássica e extrapolar o espaço do quadro. É neste contexto que a colagem vai ser incorporada. Elementos tomados diretamente da realidade, encontrados no cotidiano, passam a compor a tela. Papéis, jornais, vidros, pedaços de madeira tornam-se alguns dos materiais utilizados. Pablo Picasso e Georges Braque são dois nomes associados ao movimento e ao início das colagens cubistas. Trazer elementos que não possuíam um status artístico, elementos que não eram criados pelos artistas gerou diversos debates e reflexões. E uma das questões colocadas pela colagem é a de tornar explícita a relação entre os códigos criados na composição e o processo de leitura da pessoa que observa a obra [6].

Seguindo essa esteira, Duchamp aparece mais uma vez. Também envolvido nos movimentos de vanguarda artística, Duchamp radicalizou trazendo para espaços institucionalmente artísticos os *ready-mades*. Esse conceito foi idealizado pelo próprio artista, em sua adolescência, e designa o gesto de se apropriar de objetos já feitos, podendo ou não passar por intervenções do artista, e serem chamados de obra de arte. Duchamp, com essa prática, levantou uma série de questões em relação à categoria obra de arte. Afinal, o que é isso? Quem determina se algo é ou não é uma obra de arte? Quando digo que algo é arte, isso é determinante? E quem vai dizer que não é se eu encontrar o objeto num espaço privilegiado como uma galeria?

Os *ready-mades* de Duchamp desestabilizam alguns dos pilares que sustentam esse universo, justamente porque redefinem, também, o que é ser artista. Todas as noções vigentes, até aquele momento, de que artista é alguém habilidoso em pintura ou alguém que sabe modelar e esculpir e que possui momentos de instantânea inspiração, se esvaem. Quando ele, em 1917, apresentou no salão da sociedade no-vaioquina de artistas independentes sua obra *Fonte*, foi essa a provocação que ele lançou. *Fonte* é um urinol em posição invertida, com a assinatura “R. Mutt”. Por que isso é uma obra de arte? O que essa pergunta questiona, talvez, seja uma das maiores contribuições de Duchamp.

Ele vai chamar, como parte de seus questionamentos, a pintura de arte retiniana, ou seja, tudo aquilo que é possível ver com pinceladas e cores. As *ready-mades* tiram do artista e de quem as vê a retina, no sentido de provocar novas ideias em relação à arte, quando no museu se encontra um objeto já visto inúmeras vezes em outros contextos. Novamente, por que isso é uma obra de arte? Para ele, o que realmente importa são as ideias por trás da obra, as escolhas, o cérebro. Isso é o necessário para algo ser uma obra de arte. Uma ideia pode ser a própria obra de arte⁴.

A discussão sobre o valor da arte é vasta e complexa, remonta à Platão e Aristóteles, e vincula-se à utilidade da arte para esse ou aquele bastião filosófico, histórico ou político, obedecendo muitas vezes inconscientemente a um jogo de forças mercadológico para estabelecer o que serve e o que não serve, de forma que, arte, é o que menos se discute. Não engrossaremos o caldo dessa discussão, porque não acreditamos que haja como mensurar o valor da arte, e como disse a escritora e crítica

4 A curadora Ann Temkin reflete sobre alguns aspectos da obra de Duchamp, que foram inspiração para este artigo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tqySnbbYB2U> (Último acesso em 05-06-2020)

de arte Susan Sontag “em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte” [7]. A arte apenas é. Antes, durante e depois de ser arte. O que faz da arte, arte, é o processo, a experiência. O produto final do ato criador, a materialização do processo, pode servir aos interesses mais variados, ou a nenhum. É de uma experiência humana que se trata, afinal, racionalizada muitas vezes pela crítica até os ossos.

As perguntas e questionamentos trazidos pelas *ready-mades* nos fazem pensar em coisas que poderíamos tomar como dadas, especialmente se pensarmos no início do século XX. As colagens e *ready-mades* possuem uma mesma raiz, poderíamos dizer. Ambas partem da apropriação como gesto inicial. Tomo coisas, elementos, objetos que não são produzidos ou feitos por mim e os incorporo, criando obras, novos significados.

Na Argentina, uma artista explorou abundantemente a potência das colagens com fotografias: Grete Stern. Fotógrafa vinda da Alemanha, fugindo do regime nazista, ela se estabeleceu na capital argentina e, depois de alguns anos, recebeu o convite para ilustrar a coluna *A psicanálise te ajudará*, da revista semanal *Idilio*. As leitoras enviavam à revista seus sonhos, que eram analisados por dois psicanalistas e representados pelas fotomontagens de Grete Stern. Essa série de trabalhos ficou conhecida como *Sonhos* e, além do caráter crítico/irônico das colagens, é uma das grandes referências quando pensamos em foto colagens aqui na América Latina. Em seu texto *Apuntes sobre el fotomontaje*, ela compartilha o que é a fotomontagem para ela: “a união de diferentes fotografias já existentes, ou feitas para esse fim, para criar com elas uma nova composição fotográfica”. [8] Pode-se distorcer a perspectiva, a proporção, juntar elementos inverossímeis, enfim, há uma infinidade de possibilidades a partir da combinação de elementos visuais.

Neste mesmo texto, a artista descreveu seu processo, que parte de um esboço a lápis, indicando a diagramação e os elementos fotográficos que vão compor a obra, a partir do que ela amplia os negativos de seu arquivo de imagens e produz novas fotos, caso sejam necessárias.

Yo me inclino por este sistema, que me permite decidir visualmente, no intelectualmente, moviendo e intercambiando los elementos fotográficos, hasta que logro la composición que me satisface. A continuación pego las fotografías en el orden elegido. Si lo considero necesario, agrego elementos gráficos, tales como sombras, bordes subrayados, etcétera. También es útil el retoque en el montaje, agregando o suprimiendo lo que uno desea. Em este caso, nos hallamos ante una combinación de elementos gráficos y fotográficos. [8]

Esse “sistema” de trabalho visual parece mais preocupado com a combinação, com a montagem dos elementos, abrindo espaço também para a apropriação. Uma sombra aqui, a cabeça de um lagarto ali, talvez um trem ou uma garrafa... A imagem vai se formando na junção, na colagem mesmo. Assim, podemos pensar a fotografia como uma grande apropriação. Criamos imagens compondo com corpos de outros seres, com “cenários” que não foram construídos por nós, nem mesmo a câmera ou a tecnologia e a técnica que envolvem o manusear dos dispositivos foram produzidos por nós. Apropriação pura. Uma fotografia é uma junção, uma colagem de apropriações de diversas naturezas.

Também podemos pensar em colagem na música. As versões dos DJs de hip-hop ou as músicas de dub são fundamentalmente compostas por colagens de trechos

musicais, efeitos sonoros e inserções vocais e, por isso, a apropriação é o cerne. Um artista músico que também vai anunciar explicitamente a apropriação como cerne de seu trabalho é Tom Zé. Em seu disco *Com defeito de fabricação*, de 1998, há na contracapa um texto em que o compositor revela alguns dos seus parâmetros criativos, intitulados por ele como *A Estética do Plágio*.

A Estética de *Com Defeito de Fabricação* re-utiliza a sinfonia cotidiana do lixo civilizado, orquestrada por instrumentos convencionais ou não: brinquedos, carros, apitos, serras, orquestra de Hertz, ruído das ruas, etc., junto com um alfabeto sonoro de emoções contidas nas canções e símbolos musicais que marcam cada passo da nossa vida afetiva. A forma é dançável, rítmica, quase sempre A-B-A. Com coros, refrões e dentro dos parâmetros da música popular. O aproveitamento desse alfabeto se dá em pequenas “células”, citações e plágios. Também pelo esgotamento das combinações com os sete graus da escala diatônica (mesmo acrescentando alterações e tons vizinhos) esta prática desencadeia sobre o universo da música tradicional uma estética do plágio, uma estética do arrastão. Podemos concluir, portanto, que terminou a era do compositor, a era autoral, inaugurando-se a Era do Plagicombinador, processando-se uma entropia acelerada. [9]

Essa *estética do plágio* ou do *arrastão* sugere a justaposição, a mistura de elementos musicais vindos de vanguardas europeias, que fizeram parte da sua formação universitária, e da música popular brasileira. Tom Zé vai selecionando as “frases” musicais que lhe interessam e, como escreveu Freire, as reúne em processo semelhante à colagem [10]. Os resultados são as plagicombinações, composições-colagens. É interessante perceber que o gesto por trás dessas plagicombinações e da estética do plágio é justamente a apropriação. Ele faz da apropriação a alternativa possível diante do “esgotamento das combinações com os sete graus da escala”, episódio vivido pela música ocidental na metade do século XX [10]. Cada canção deste disco é, então, um arrastão estético, e aqui a ideia de apropriação como “saque”, sugerida por Villa-Forte [5], se materializa sonoramente, já que arrastão faz referência aos assaltos coletivos, como aqueles famosos nas praias do Rio de Janeiro.

Além de incorporar ideias de outros artistas, Tom Zé também faz plágio de suas próprias canções, como é o caso, por exemplo, da primeira canção do disco, *Defeito #1: O Gene*, em que os versos “Faça suas orações / uma vez por dia / Depois mande a consciência / junto com os lençóis / Pra lavanderia” já tinham sido utilizados antes nas músicas “Escolinha de robô” do segundo LP *Tom Zé* (1970) e “O sândalo” do terceiro LP *Se o caso é chorar* (1972). Outro aspecto que chama atenção em *Com Defeito de Fabricação* é o fato de Tom Zé se colocar como plagiador, anunciando o fim da era autoral. Com isso, o compositor estremece as ideias mais comumente associadas à autoria: o autor como único responsável pela produção de alguma obra e a obra como “expressão decantada de sua personalidade”. Ele boicota qualquer tentativa de atribuir originalidade e autenticidade à sua música, justamente porque assume a apropriação, bagunçando e criticando também o terreno dos direitos autorais.

Porque todas as manifestações artísticas comentadas até aqui compartilham do mesmo ideário da apropriação, elas esbarraram ou esbarram nas questões de autoria. Das colagens de Picasso aos *Sonhos* de Grete Stern, das polêmicas cubistas e dos choques dadaístas ao questionamento sobre a fotografia poder ser considerada

arte ou não, as pessoas e as obras vão renovando o fazer artístico e mutando as definições vigentes.

Vem à superfície, então, a ideia de autoria não mais estritamente ligada ao conteúdo, à produção desse conteúdo, mas à combinação entre eles. Seria como o escritor que não escreve, incorporando a imagem do autor-montador [5], como sugerido por Villa-Forte quando fala sobre apropriação na literatura contemporânea. Como combinar elementos? Como colá-los? De quem apropriar? Como apropriar? São infinitos os possíveis neste universo da apropriação.



Figura 2. Criação de Carolina Laureto Hora em Oficina de Colagem e Poesia de Blackout.

Fonte: acervo de pesquisa das autoras.

Literatura Oficina

A figura do autor-montador discutida por Villa-Forte como sendo o escritor que não escreve, que monta um texto a seu modo se apropriando do que alguém já escreveu ou inscreveu em algum suporte, nos leva à mesma discussão sobre autoria e sobre a figura do artista já anunciada na discussão sobre o trabalho de Tom Zé. No caso das oficinas artísticas, para que ocorra a diluição dessas fronteiras, a apropriação deve funcionar como dispositivo para a criação, as barreiras instituídas entre arte e público devem ser postas em xeque. Em uma oficina de literatura, especificamente, para que isso ocorra, é necessário endossar uma literatura que se constitua como oficina, como laboratório, o que significa conceber o público participante como autor.

Entendemos por dispositivo a noção trabalhada e proposta por Cezar Migliorin. Dispositivos são exercícios, mas o mais importante é que eles intentam colocar em crise uma determinada situação e, com isso, demandam “gestos de criação”. São compostos por poucos e diretos enunciados, regras que, ao mesmo tempo, em que delimitam, controlam, também entregam absoluta abertura, pois como cada pessoa vai “solucionar” a crise, obedecendo as regras do enunciado, depende profundamente da pessoa e das conexões que ela faz naquele momento. Por isso o dispositivo é

experiência não roteirizável e amplamente aberta ao acaso e às formações do presente. Há no dispositivo uma dimensão lúdica que no trabalho na escola é bem-vinda; há uma tarefa a cumprir, um desafio a realizar. O dispositivo instaura uma crise desejada por quem dele participa. Uma crise nas formas de ver e perceber: antes de soluções há uma suspensão das soluções conhecidas. Na crise as decisões não estão prontas, as respostas demandam invenção, uma vez que a repetição da mesma resposta é o aprofundamento da crise. [11]

Propor como cerne de um dispositivo a apropriação pode ser potente, porque a apropriação é como uma massinha de modelar, se molda, com facilidade, a variadas maneiras e expressões. Pode vir partindo do texto, ou das imagens, imagens gráficas, colagens de revistas, colagens de fotos, mas também de imagens audiovisuais, se colocando como exercício de montagem audiovisual, por exemplo, ou pode partir de objetos físicos para criar uma infinidade de coisas. Vocês vão criar o que quiserem, mas a regra é apropriar. Apropriar o quê? Aí depende de cada proposta.

A utilização do recurso da apropriação é uma constante na arte contemporânea, e na literatura ela também não é novidade. Cortar e recortar palavras, criar uma bricolagem textual e visual na poesia é uma prática que remonta ao movimento dadaísta, o famoso poema *Receita para escrever um poema dadaísta* de Tristan Tzara é prova disso. A proposta de uma literatura oficina caminha no sentido de desengessar as estruturas que regimentam a linguagem e suas finalidades em nossa sociedade, principalmente quando se sabe que ela é usada para conformar os modos de ser e estar dos sujeitos, para então ceder lugar à perspectiva, à abertura, à concepção de que tudo pode ser submetido a mudanças, nada é estático, nem quando está dito-impresso-veiculado no papel, nem quando está em nós.

O fator limitador, de controle, na oficina de literatura que aqui se propõe, seria a regra da apropriação, e o elemento de abertura seria, por exemplo, a gama de combinações possíveis que cada pessoa pode realizar. Apropriação como dispositivo

pode trabalhar, no pano de fundo, com uma infinidade de questões que vão desde a noção de obra de arte, autoria, comentadas aqui, até trazer a solução da invenção com o que está diante de cada um. Inventar com o “velho”, o “usado”, o “já pronto”. Essa dimensão da invenção toca num ponto profundo, que extrapola a sala de aula ou o espaço da oficina, chega na vida. Quantas vezes precisamos inventar soluções nos apropriando de coisas? De ideias? Suspendendo as soluções conhecidas e (re) criando o olhar ou significado para aquilo que está diante de nós?

Existe também um aspecto do dispositivo que se conecta com a improvisação. A improvisação é a experiência do momento, “não roteirizável”, espontânea. Para Rancière aprender a improvisar é essencial no exercício da igualdade e emancipação das inteligências. Nas suas palavras, improvisar é “aprender a vencer a si próprio, a vencer esse orgulho que se disfarça de humildade” [2]. Dizer “não sei” ou “não tenho propriedade para falar sobre isso” é reforçar todo um sistema que no fundo perpetua a desigualdade de inteligências, cria o embrutecimento. Por isso improvisar é fundamental, qualquer pessoa tem plenas capacidades de pensar, opinar, associar o que for. Tudo está em tudo, como diria o louco. Improvisar é, então, se abrir para esse tudo, esse todo. Criar conexões ali, no momento. O dispositivo traz essa dimensão da improvisação na medida em que suspende o conhecido: E agora? Não posso fazer como pensei! Ou como me ensinaram a fazer. É preciso inventar... sempre. E não é isso que a apropriação também pede? Como (re)inventar com o que já foi inventado?

Muitas oficinas de escrita criativa estão surgindo, vários escritores contemporâneos têm se engajado nessa proposta e desmistificado as condições de autoria e de elaboração do texto literário. Mas falamos de uma oficina que não é de escrita, ao menos não no sentido convencional. Trata-se de uma oficina que propõe para seus participantes o contato e a experimentação com duas técnicas de apropriação, a *blecaute poetry* (poesia de blecaute) e a colagem, que quando juntas remetem a um processo de escrita às avessas, de escrita pela montagem. Falamos aqui de uma oficina em que cada texto (re)criado ou colagem feita são improvisações, são conexões criadas ali, no presente, invenções feitas com o que está diante de cada pessoa. Não há espaço para o “eu não sei” ou “não posso fazer” porque qualquer pessoa pode inventar. Nesse sentido, a apropriação caminha junto com a improvisação e neste encontro cria-se a potência da emancipação.

A técnica “poesia de blecaute” consiste no uso de tinta preta (de canetas hidrográficas e marcadores permanentes) para apagar, suprimir, subsumir palavras/trechos de um texto qualquer, com o fim de ressaltar as palavras não omitidas e assim criar uma narrativa outra, tanto na forma como no conteúdo. Essa técnica ficou conhecida a partir do trabalho de Austin Kleon⁵, um escritor estadunidense que durante uma crise criativa produziu o livro *Newspaper Blackout* (2010) aplicando a técnica de blecaute em folhas de jornal enquanto ia de metrô para o trabalho, e que hoje cria também zines e livros ilustrados. A técnica se espalhou porque na época, o autor convidou os leitores a lhe enviarem suas próprias poesias de blackout, e criou inclusive uma página na plataforma Tumblr⁶ para postá-las.

Com relação à colagem, comentamos um pouco sobre seu desenvolvimento no movimento cubista, e nessa oficina o público é convidado a criar colagens com

5 Para conhecer o trabalho do artista, visite sua página: <https://austinkleon.com/>

6 Para visitar a página, acesse: <https://newspaperblackout.com/>

imagens de revistas principalmente. O cerne da oficina é a apropriação, a colagem com revistas traz a apropriação para o primeiro plano. Novas imagens são feitas com recortes de imagens prontas, que estão compondo outras narrativas, e que não foram criadas por nós. Cada uma dessas imagens “independentes”, quando postas juntas, criam outros sentidos como conjunto. Neste exercício de recortar e colar vai se montando a imagem, na junção de pedaços, na mistura de elementos, perspectivas, proporções e cores.

Podemos pensar, então, a montagem como gesto fundamental na colagem e na apropriação. Eisenstein diz, inclusive, que o pensamento é montagem e a cultura humana é um processo de montagem no qual passado e presente se incorporam [12]. O cineasta russo é muito conhecido pelas reflexões e teorias que criou acerca da montagem e sua importância no cinema. Para ele, a montagem não deve ser procedimento invisível, como era no cinema hollywoodiano da época, que se utilizando da decupagem clássica e de providências como posição de câmera, iluminação, comportamento dos atores, construção sonora, regras de continuidade e a própria montagem propiciava um mergulho na narrativa. Ismail Xavier traz a noção de transparência para pensar esse cinema que intenta dissolver seus mecanismos de construção. A superfície da tela se transforma numa janela, onde tudo aquilo a que estamos assistindo ganha espessura e realidade⁷. [13] Olhamos através dessa janela e submergimos no universo autônomo que ela descortina diante de nós.

Em contraposição a isso, a montagem que Eisenstein propõe para seu cinema vem da sua experiência no teatro: a montagem de atrações, método inspirado pelo teatro de *agit-atrações*, que tem como aspecto fundante guiar e submeter o espectador a um impacto, um choque emocional, que se tornam os meios para que o lado ideológico do que vê seja revelado. A montagem de atrações tem como intuito, então, romper com os mecanismos do projeto ilusionista, do cinema narrativo clássico e evidenciar o elemento discursivo, que é a própria montagem.

Eisenstein acreditava no princípio de que sem forma revolucionária não há arte revolucionária. Ele quer se afastar do “cinema pseudo objetivo burguês” [12], portanto, sua montagem baseia-se no choque, na quebra da linearidade e representação naturalista do real. Essa ideia de choque, de colisão, é algo bem importante em toda a sua teoria, porque, para ele, a montagem nasce da colisão de dois planos independentes, é caracterizada por esse conflito de duas peças. Arte é conflito, ele dirá. O que surge da colisão entre dois elementos determinados é um conceito. É interessante como ele vai observar esse princípio da montagem fora do cinema. Quando escreve sobre os hieróglifos na escrita japonesa, chama atenção para a montagem existente já aí. A combinação de dois hieróglifos, posteriormente fundidos em ideogramas, corresponde a um conceito. Assim, “uma faca + um coração = tristeza”, “um cachorro + uma boca = latir”. Nesse sentido é que ele diz que o cinema revela processos que ocorrem “microscopicamente” em outras artes [12].

Partindo dessa necessidade de se evidenciar os mecanismos de construção, de interromper o fluxo de acontecimentos e marcar a intervenção do sujeito do discurso é que a tela passa a ganhar opacidade, como escreveu Ismail Xavier. A materialidade do filme torna a tela visível, passamos a ver a sua superfície e não só o que acontece nela. As construções são percebidas. Na colagem e na poesia de blecaute

7 Realidade não no sentido de verossimilhança, como comentou Ismail Xavier, mas no sentido da “vida própria” do universo que estamos assistindo, sua autonomia. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ZLVF94mZZnI> acesso: 06-06-2020

a intervenção do sujeito não é outra coisa senão opaca. A montagem que se opera na combinação das imagens de revistas não deixa dúvidas da sua natureza de intervenção. Na verdade, chega a demandar, de maneira explícita, a relação entre os códigos criados e a leitura de quem observa a obra.

Na apropriação, de forma geral, e na oficina que estamos apresentando, em particular, o sujeito é, ao mesmo tempo, público e criador, leitor e escritor. Observa, lê, traduz e vai compor sua própria obra. Essa dupla atividade dá origem ao que Villaforte chama de autor montador, ou autor manipulador, deslocador. [5] Cria não com o que produziu, mas a criação está nessa disposição, na montagem das partes. A autoria se coloca nessa prática de montar, combinar, como comentamos acima. O autor montador põe em evidência que “roubar” é também uma ação, é escolher o quê e o como apropriar, como juntar, colidir. Por essa razão é que pensamos a apropriação como um potente convite à emancipação, pois se trata de ousar inventar, de dizer “eu também sou artista!”.

Na oficina, o público-artista transita entre as possibilidades de interação com textos e imagens sem a necessidade de se prender a uma ou outra técnica, apenas contando com uma e outra, com a mistura e o entrelaçamento entre palavras e imagens sem necessariamente aludir a um formato final, a algum gênero literário. Pode-se criar um protesto. Um chiste. Ou um diálogo entre o formato de uma letra e uma cor aleatória. Pode ser o que der vontade de fazer com a matéria disponível em texto escrito e imagens gráficas. A técnica do blecaute, a colagem, o desenho e a escrita são recursos apresentados aos participantes para serem experimentados, sem que haja nenhum direcionamento específico, de modo a quebrar os modelos, desfazer noções de autoria e de tipologia textual presentes no original, viabilizando uma transmutação do que está no mundo servindo a um propósito definido, num suporte específico como o livro e a revista, deslocando suas especificidades e utilidades prévias, rumo ao inusitado.

Relato proponente

Trabalho com arte-educação desde 2011, fiz parte de equipes educativas de exposições de artes visuais do Sesc São Carlos em diversas oportunidades e, paralelamente, vivi meu processo formativo com profissionais muito importantes da área. Quando ingressei no doutorado em 2019, decidi aliar minha atuação prática à pesquisa acadêmica. Minha relação com a literatura brasileira contemporânea se iniciou durante minha pesquisa de Iniciação Científica na graduação em Letras, um trabalho financiado pela FAPESP que depois se transformou em meu Trabalho de Conclusão de Curso. Na ocasião, investiguei uma obra do escritor João Antônio, *Malagueta, Perus e Bacanaço* de 1963, e uma obra de Luiz Ruffato, *eles eram muitos cavalos* de 2001, evidenciando a forma como os dois romances, em momentos distintos da contemporaneidade, representam estética e textualmente a cidade de São Paulo.

A forma que escolhi para colocar em diálogo minha trajetória acadêmica e meu trabalho como arte educadora, foi a elaboração de um projeto de pesquisa sobre a prática de oficinas de literatura na escola pública. As ideias que ensejam uma proposta de literatura-oficina em minha pesquisa, o germen da oficina que movimenta meu trabalho de doutorado, entretanto, surgiu bem antes. Trabalho com essa oficina há alguns anos, já a ministrei em algumas instituições culturais e educacionais.

Ela surgiu na minha trajetória nos anos de 2016 e 2017, quando integrei o Ninho Coletivo, fundado por mim e outras quatro arte educadoras de São Carlos. Com o Ninho desenvolvemos projetos em diversas linguagens, principalmente nas artes manuais e artes visuais, e uma das oficinas que criamos foi uma oficina de *blackout poetry*, que chamamos na época de “Poesias Escondidas” por conta da ideia de apropriação e intervenção poética dos participantes em um texto escrito por outra pessoa, resultando em uma poesia autoral. Na última vez que ministrei essa oficina com o coletivo (o coletivo se desfez em 2018), agregamos a colagem de imagens de revistas ao processo, e é com uma configuração parecida que ela segue agora. Hoje a oficina não tem mais esse nome e passou por mudanças que foram expostas acima, e talvez nunca deixe de mudar.

Relato participante

Tive o prazer de participar da oficina ministrada pela Carol em duas ocasiões. Ainda me lembro da sensação de explosão cerebral que ela causou em mim: Escrever tampando palavras? Sim!!!

Na primeira vez mergulhei completamente na proposta, olhar para a página do livro, trechos de histórias que eu não conhecia e com elas recriar narrativas outras. Esse (re)criar com o que já está criado despertou em mim verdadeiro prazer. E o mais interessante, pensando em contextos de quem também está em sala de aula propondo atividades, a oficina não demanda uma superestrutura. Páginas de livros ou revistas e uma caneta piloto. Isso me faz lembrar da experiência de Jacotot mencionada no início do texto, narrada por Jacques Rancière, que com um mínimo de objetos, o livro *As aventuras de Telêmaco*, se aventurou profundamente no país do saber, com todas as suas combinações, possibilidades.

A experiência da criação se abre para a total imprevisibilidade, partimos da mesma proposta, mas o que vai ser produzido ali varia conforme os sujeitos que estão com a caneta e é dessa simplicidade que nasce a complexidade da experiência.

Na primeira vez fiquei tão mergulhada na caça às poesias que quase esqueci das imagens, das colagens, que também foram postas como possibilidades. Já na segunda vez que participei, as colagens estavam mais ansiosas para se materializar, mas essa relação entre as palavras e imagens vai se dando na medida em que vamos criando, é difícil vir com ideias prontas porque não temos controle acerca do material que estamos lidando. São fragmentos de textos, são revistas nas quais, muitas vezes, é simplesmente impossível encontrar a imagem que se imaginou... E aí é preciso soltar e partir do que nos entregam as revistas. Cria-se uma situação de extrema abertura. Pensando nisso é que se descortina a ideia da apropriação como dispositivo.

Considerações Finais ou Montagem como metodologia

Grada Kilomba, escritora portuguesa, propõe as desobediências poéticas, para ela desobedecer é criar novas linguagens, novos formatos e disciplinas. É preciso desobedecer às disciplinas clássicas, o conhecimento que se coloca como universal e, com isso, criar outras linguagens, outros vocabulários [14]. Quando ouvi essa fala da Grada Kilomba fiquei pensando na apropriação se fazendo presente na escola por meio de uma oficina de literatura, e como, em certa medida, é o convite que ela

nos faz. Como ela estimula a desobediência, estremecendo as bases da produção de um conhecimento e de uma arte pautados na entidade do autor original, nas capacidades intelectuais hierarquizadas e hierarquizantes, em regras e categorias. Tom Zé tem uma canção chamada *Tô*. Nela, ele brinca com os opostos, “tô iluminado pra poder cegar, tô estudando pra saber ignorar, eu tô te confundindo pra te esclarecer”. Durante a graduação tive a oportunidade de fazer uma iniciação científica sobre o filme *Fabricando Tom Zé*, na ocasião chamei o trabalho de “*Desconstruindo para construir: análise do documentário musical Fabricando Tom Zé*”, e gosto de pensar que “tô desconstruindo pra construir” poderia ser um verso da canção. Toda desconstrução está também construindo alguma coisa, toda desconstrução está, em certo grau, desobedecendo alguma coisa.

A arte na educação pode ter essa mesma potência de desobediência, de construir desconstruindo e desconstruir construindo, porque, no fundo, o mais importante, para nós, não é o que estamos criando, mas o como, a construção se faz no processo. Arte como processo. A arte pode ser um grande dispositivo em ambientes educativos, vem para suspender o conhecido, abre as frestas da invenção. Como diria Cezar Migliorin, “arte não se ensina, se experimenta” [11]. A gente experimenta olhando, fazendo, se arriscando, tentando, decifrando, assumindo a potência de ousar. Sempre.

Tudo isso configura a arte como experiência. Em seus estudos sobre linguagem e experiência, o filósofo alemão Walter Benjamin atribui à linguagem a função de *médium* que traduz a relação entre nós e as coisas existentes no mundo, exaltando a “faculdade mimética” do homem ao dizer que “a escrita transformou-se assim, ao lado da linguagem oral, num arquivo de semelhanças, de correspondências extra-sensíveis” [15], reconhecendo o caráter experimental que dá origem à linguagem. Reconhecendo, por outro lado, também a roupagem técnica que a reveste, algo que se intensifica na modernidade a ponto de torná-la mercadoria, propõe-se na oficina uma espécie de resgate, um mergulho que permita que o indivíduo pegue a linguagem na mão, como matéria, que a experiencie enquanto arquivo, transite entre suas significâncias.

O contato dos participantes da oficina com os textos e imagens que lhes servirão de substrato, ou seja, o processo de apropriação empreendido na oficina, muito presente na estética contemporânea, encontra eco também na noção de “literatura expandida” trabalhada por Ana Pato em seu estudo sobre algumas obras de Dominique Gonzalez-Foerster, marcadas por procedimentos de arquivo, citação e pelo hibridismo. De acordo com a pesquisadora, os trabalhos da artista pautam-se nos novos modos de uma escrita contemporânea “que não se restringe ao alfabeto, mas estabelece-se na produção de imagens e objetos” [16], associando-se a uma “prática de reciclagem” como observado por Marcus Bastos, citado pela autora. Sob essa ótica, o exercício de apropriação remete ao protagonismo do participante, em seu trabalho com a linguagem:

Para reagir contra um ambiente de saturação, o homem contemporâneo deve manipular e reaproveitar não só o lixo que produz, mas também as imagens, textos e sons que inundam seu cotidiano. Outro ponto interessante da análise de Bastos é a percepção de uma mudança na posição do usuário, possibilitada por esse procedimento. “No entorno do universo inaugurado pelo sampler, as práticas de reutilização, apropriação e reciclagem de mídias invertem o lugar do anônimo”. [16]

A reutilização se coloca então na contramão da produção, desobedecendo as regras de um ambiente como o da escola, e da nossa própria sociedade, onde a produtividade é tão estimulada. Esse procedimento é também ruptura da literatura contemporânea com os padrões tradicionais, com os pressupostos do cânone, juízos de valor e de autoria nas obras literárias, algo discutido também por Florencia Garramuño em *Frutos Estranhos* (2014) que trata sobre a inespecificidade estética típica de nosso tempo:

Essa aposta no inespecífico seria um modo de elaborar uma linguagem do comum que propiciasse modos diversos do não pertencimento. Não pertencimento à especificidade de uma arte em particular, mas também, e sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica. (...) No interior da linguagem literária, vários tipos de especificidade – nacional, pessoal, genérica, literária – são dissolvidos num número cada vez mais importante de textos que exibem uma intensa porosidade de fronteiras. [17]

Nas mãos das alunas e alunos participantes da oficina, a página de um clássico que estava mofando em algum sebo, se torna então alvo de transformação, pode ser subvertida por meio da montagem e composição que se deseja lançar sobre ela. O texto e a imagem originais servem como matéria e só, não é necessário atribuir um fim poético a eles nem ao que resulta de sua apropriação. Assim, a arte literária se desenrola como acontecimento, a poesia surge como processo, no que diz respeito ao esforço e capacidade de desautomação da linguagem no ato de embrenhar-se nela. Os alunos-artistas que participam das oficinas autorizam-se a ressignificar a criação de um outro, a interferir no produto dessa criação, supostamente pronto e acabado. O deslocamento de sentido e de função da linguagem impressas nas páginas que lhes são oferecidas dão a dimensão de uma realidade que se constrói no trânsito, no contato, na escolha. A escolha quebra com o fluxo linear e contínuo imposto à realidade, ela parte de cada um.

A escolha talvez seja o verdadeiro mote dessa oficina. A escolha é a diretriz de todos os processos que se instauram nela no momento de seu acontecimento, é ela quem desencadeia a apropriação, o blecaute, a colagem, a montagem, o ato criador dos participantes. Pensando na potência da escolha, talvez seja até possível perscrutar um novo nome para a oficina. Talvez “poesia de captura” seja um bom nome para uma oficina de literatura contemporânea, foi uma sugestão do professor Alan Victor Pimenta, que também é fotógrafo. Seria um nome interessante por se referir à poesia como o que ela realmente é, um processo de ir além, a ação humana de desautomatizar a linguagem, e não apenas um gênero textual, uma classificação, e captura sendo justamente a escolha, uma metáfora cinematográfica para o momento em que se capta uma cena, composta de tantos elementos em relação e em movimento, mas que numa fração de segundos que vai ser capturada por alguém, não em sua totalidade, porque seria impossível, mas no que esse alguém decidiu apreender e submeter a todo um processo de montagem posterior, uma prática de praxe no cinema. Escolha, a captura que consiste na ação de escolher o que visibilizar, embasa a metodologia da oficina, que é a metodologia da montagem. Uma ação não existe sem a outra, ou seja, montar é fazer escolhas.

A metodologia da montagem não embasa somente as práticas da oficina “poesia de captura”, usamos a mesma metodologia para compor este artigo. Somos duas

escrevendo aqui, mas cada uma experienciou o seu processo. Ao final deles, dos dois processos de escrita distintos e individuais, submetemos o texto ao processo de montagem. Escolhemos os dois tons de azul que estão sendo vistos para evidenciá-lo. Não há uma linearidade original, há apenas a sequência montada. Este trabalho escrito a quatro mãos, em que cada uma criou suas partes para depois combiná-las nesse único documento, contou com a montagem como gesto fundamental de escrita.

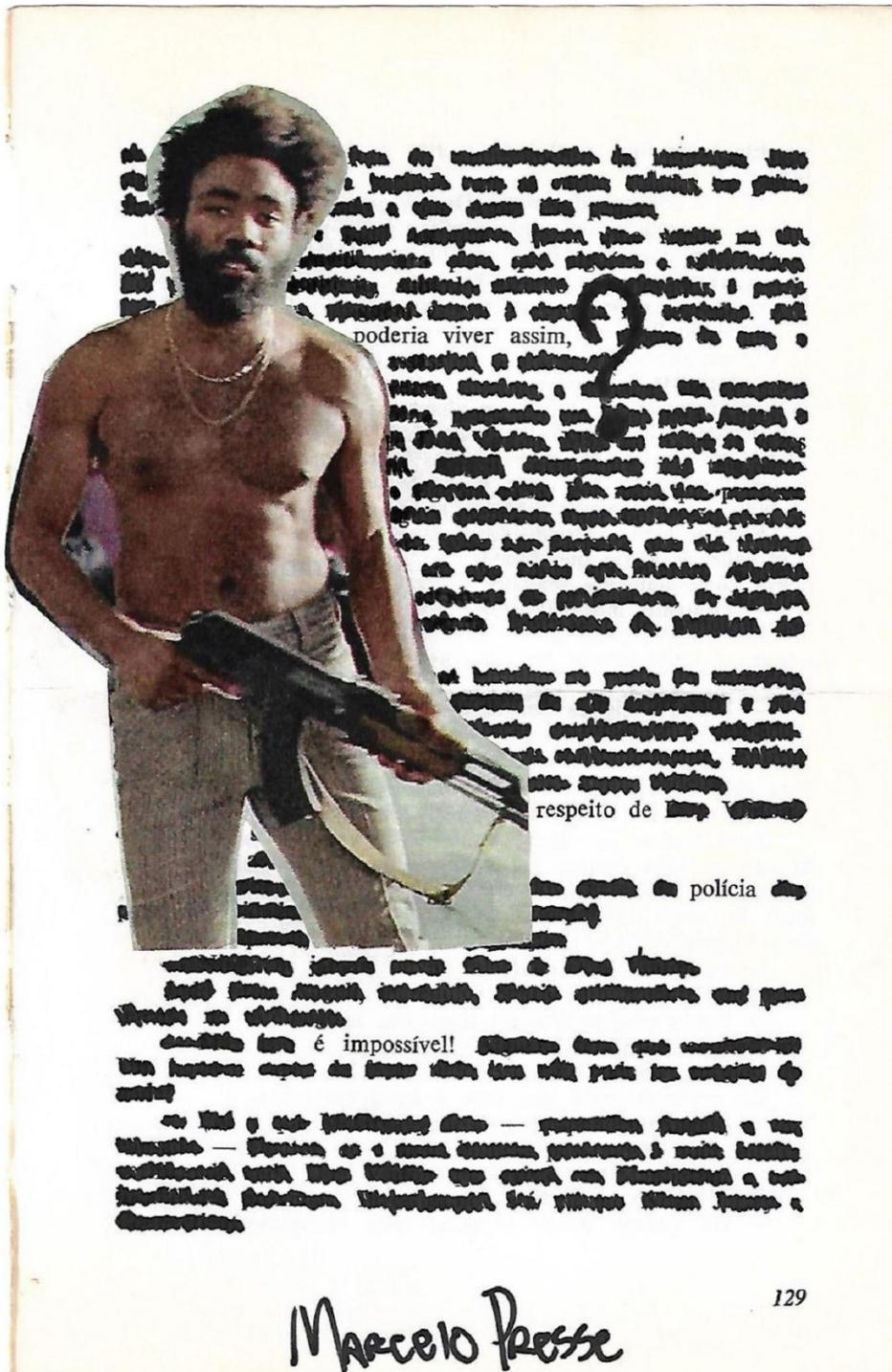


Figura 3. Criação de Marcelo Presse em Oficina de Colagem e Poesia de Blackout.

Fonte: acervo de pesquisa das autoras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. DUCHAMP, M. O ato criador. In: BATTCKOCK, G. A nova arte. São Paulo: Perspectiva, 1986.
2. RANCIÈRE, J. O mestre ignorante - cinco lições sobre emancipação intelectual. Tradução de Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
3. RANCIÈRE, J. O espectador emancipado. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
4. BARBOSA, A. M. Uma introdução à Arte/Educação contemporânea. In: BARBOSA, A. M. Arte/educação contemporânea: consonâncias internacionais. São Paulo: Cortez, 2010.
5. VILLA-FORTE, L. N. Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2019.
6. LIU, T. Colagem digital e suas aplicações nos cadernos de viagem. IAU/USP São Carlos- Instituto de Arquitetura e Urbanismo da USP. São Carlos. 2013. (Trabalho de Conclusão de Curso)
7. SONTAG, S. Contra a interpretação. Porto Alegre: L&PM, 1987.
8. STERN, G. Apuntes sobre fotomontaje. In: Governo da Espanha. Catálogo da exposição da série de fotomontagens “Sonhos”. Círculo de Bellas Artes .
9. ZÉ, T. Com defeito de fabricação. Trama, 1999. CD.
10. FREIRE, G. A. Vanguarda, Experimentalismo e Mercado na trajetória artística de Tom Zé. UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 2015. (Dissertação de mestrado)
11. MIGLIORIN, C. Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.
12. EISENSTEIN, S. A forma do filme. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
13. XAVIER, I. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
14. KILOMBA, G. Desobediências Poéticas. Conversa entre Grada Kilomba e Djamila Ribeiro, evento organizado pela Pinacoteca São Paulo, em 06 de Junho de 2019. São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ovSKrDLs9Ro&t=4447s> (Último acesso: 05-06-2020)
15. BENJAMIN, W. A doutrina das semelhanças. In: _____ Magia e técnica, arte e polític. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
16. PATO, A. Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster. São Paulo: Edições SESCSP: Associação Cultural Videobrasil, 2012.
17. GARRAMUÑO, F. Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.