



ARTIGOS COMPLETOS	3702
RESUMOS DE PESQUISA	3715
RELATOS DE EXPERIÊNCIA	3719

19 a 23 de outubro de 2020
Anais do ENEPE
ISSN 1677-6321

Unoeste

ARTIGOS COMPLETOS

O FEIO E O ABJETO NA ARTE E NO ESTRANHO EM 'MIM'3703

O FEIO E O ABJETO NA ARTE E NO ESTRANHO EM 'MIM'

Maria Vitoria Dalle Vedove De Lima, Joana Sanches Justo

Universidade do Oeste Paulista – UNOESTE, Presidente Prudente, SP. E-mail: mariadalle.unoeste@outlook.com

RESUMO

A partir de um contato com a arte é comum defrontar-se com imagens consideradas feias por consistir em traços assustadores, violentos e estranhos. Este trabalho buscou compreender melhor a percepção proveniente do feio e abjeto, investigar o seu contexto desde a modernidade até a contemporaneidade, como também refletir com base nas formulações freudianas a respeito do estranho-familiar. A partir dos estudos, foi desenvolvido um processo criativo apoiado no abjeto e no feio em arte, evidenciados em produções artísticas, as quais serviram para traçar um caminho das sensações e significados das obras por meio do diário de bordo.

Palavras-chave: Abjeção, arte, processo criativo.

THE UNSIGHTLY AND THE ABJECT IN ART AND STRANGE IN 'ME'

ABSTRACT

Towards a contact to art, it is common to be faced with images that are considered unsightly by having frightful features, violent and strange. This paper aimed to comprehend better the perception that came from the unsightly and abject, investigate your context since the modernity until contemporaneity, and reflect, based on Freudians formulations, about the familiar-strange. Based on the research, it was developed a creative process supported on abject and in the unsightly in art, evidencing in artistic productions, which were used to chart a path of the sensations and meanings of the works of art by the logbook.

Keywords: Abjection, art, creative process.

INTRODUÇÃO

No contato com a arte, especialmente a contemporânea, mostra-se comum uma contemplação de objetos artísticos que causem algum tipo de desagradado, desconforto ou repulsa. Atualmente o bombardeamento de imagens trazem ao espectador algo que nem sempre agrada a todos: imagens consideradas feias que recebem uma extensa lista de explicações para a classificação da sua feiura, como por exemplo, uma cena violenta e visceral é automaticamente julgada como 'feia'. Entretanto esse encontro com o feio, até então é tomado a partir de julgamento moral de parâmetros de valoração pré-estabelecidos socialmente, que moldam comportamentos e posicionamentos.

De tal maneira é muito comum ao consumir objetos artísticos deparar-se com expressões visuais consideradas feias que causam, em algum grau, um desconforto na sua contemplação. Nesse sentido questões acerca do que é considerado feio em arte surgem e, em uma história da beleza, o feio parece permear discussões como aquilo que existe como contraposição do belo. Dessa forma as questões relativas ao feio parecem ser distintas entre civilizações, tal como aponta Eco (2007, p. 10):

Para um ocidental, uma máscara ritual africana poderia parecer horripilante – enquanto para o nativo poderia representar uma divindade benévola. Em compensação, para alguém pertencente a alguma religião não-europeia, poderia ser desagradável a imagem de um Cristo flagelado, ensanguentado e humilhado, cuja aparente feiura corpórea inspira simpatia e comoção a um cristão (ECO, 2007, p. 10).

Segundo Eco (2007), as questões do feio e do belo para diferentes civilizações parecem variar conforme o intuito que dispõem em tais imagens. Como diz o excerto, imagens que podem ser consideradas desconfortáveis e feias a um povo pertencente uma religião não europeia, por exemplo, pode ser considerada piedosas e dignas de comoção a cristãos. O autor também afirma que conceitos de belo e de feio podem ser inerentes a critérios políticos e sociais, não só a uma estética vigente em cada período.

Dizer que belo e feio são relativos aos tempos e às culturas (ou até mesmo aos planetas) não significa, porém, que não se tentou, desde sempre, vê-los como padrões definidos em relação a um modelo estável (ECO, 2007, p. 15).

Eco (2007) afirma que mesmo os conceitos de beleza e de feiura sendo distintos entre civilizações tentou-se organizá-los em compartimentos separando conforme suas virtudes e a falta delas. Devemos nos atentar, portanto, à questão discutida neste texto - a feiura. Enquanto seu consorte, o belo, molda-se em questões proporcionais perfeitas, luminosas e íntegras, o feio baseia em si coisas desproporcionais e odiosas.

A feiura toma para si características consideradas inicialmente como opositoras ao belo, cenas odiosas, grotescas, repugnantes e obscenas por exemplo. O feio possui em si um caráter de afastamento em quem o contempla, pois, ao deparar-se com uma imagem artística feia, o expectador imediatamente se afasta dela ou zomba de sua feiura. Uma imagem odiosa, portanto, parte inicialmente de uma oposição ao belo no sentido de que esta feiura pressupõe uma falta de integridade da imagem.

Portanto, eram impiedosamente definidos como feios os erros da natureza, que os artistas tantas vezes retrataram sem nenhuma compaixão – e para o mundo animal, os híbridos, que fundem inadequadamente os aspectos formais de duas espécies diversas (ECO, 2007, p. 16).

Do mesmo modo Eco (2007) em seu livro *História da Feiura* traz algumas ideias acerca do feio de Karl Rosenkrantz, que demonstra uma analogia entre o feio e o mal moral. Eco traz esse questionamento de Rosenkrantz no momento em que este traça um paralelo que o mal se opõe ao bem no mesmo sentido em que o feio é o inferno do belo. O autor parafraseado por Eco traz novas experimentações sobre o feio, que ultrapassam as ideias vigentes de um mero opositor ao belo.

É feio aquilo que é repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, obsceno, repugnante, assustador, abjeto, monstruoso, horrível, hórrido, horripilante, nojento, terrível, terrificante, tremendo, monstruoso, revoltante, repulsivo, desgostante, aflitivo, nauseabundo, fétido, apavorante, ignóbil, desgraçoso, desprezível, pesado, indecente, deformado, disforme, desfigurado (ECO, 2007, p. 16).

Neste instante, o feio toma diversas proporções e agarra-se a palavras que adjetivam seu conceito, aqui o feio engloba esferas horrendas na medida em que mostra um cadáver putrefato. Não obstante assume também sedutor quando em situações religiosas se configuraria como pecado, que seria a sedução da carne e a prática pecaminosa. O feio sedutor parece cruzar uma linha com o belo, mas é nesse momento de sedução que quem o olha se distancia horrorizado de seus próprios pensamentos sórdidos.

O feio em seus diversos sinônimos aterroriza, repugna aquele que o encara. Entretanto, sua violência está no sentido de que demonstra em si algo como um espelho, mostrando o próprio reflexo de horror que existe em quem o observa. É nesse momento que o espectador se afasta da obra considerada feia, no instante em que ela traz à tona algo que diz respeito ao próprio feio interior que se tenta esconder sob as camadas embelezadas.

enquanto para todos os sinônimos de *belo* seria possível conceber uma reação de apreciação desinteressada, quase todos os sinônimos de *feio* implicam sempre em uma reação de nojo, se não de violenta repulsa, horror ou susto. (ECO, 2007, p.19)

Dessa forma, entende-se que apesar da feiura ser em grande parte particular, de cada situação cultural existem condições do feio que são similares no mundo. Esses objetos feios que são entendidos

como idênticos nas diversas culturas parecem dizer a respeito, por exemplo, do terror da morte este como causa de um profundo asco com o cadáver.

No tocante do terror da morte se tem um outro aspecto da feiura moribunda que vale a pena ressaltar, a feiura dos doentes. Este segundo Eco (2007) promove um profundo fascínio pelo doente, ora moribundo, esta fascinação parece vir da sedução que o feio pode causar. Um enfermo feio em seu leito, mas idealizado como se ao estar à beira da morte sua feiura se transportasse para algo de beleza mortuária, como evidenciado no trecho a seguir.

O fascínio pela doença afirma-se igualmente nas artes figurativas, seja quando o artista representa, idealizando-o, o exausto abandono de uma beleza às portas da morte ou o lento decurso de uma enfermidade, seja quando representa de maneira realista os excluídos da sociedade, fragilizados por aqueles males denominados velhice ou pobreza. Beleza mortuária e “espiritual” que se afirma na decadência de toda beleza física, a doença produz evanescentes imagens de jovens fadadas à extinção (ECO, 2007, p.302)

A enfermidade provoca ora uma situação abjeta ora de fascinação. Na medida em que evoca uma abjeção ao mostrar o vômito e as feridas abertas, trazendo à tona a fragilidade dos corpos e o quanto são perecíveis, um confronto com aquilo que é interior e vem desse interior doente. É profundamente enojado qualquer cena de fluidos corporais do doente, até mesmo repudiado quando ocorre no sadio. Se este doente aponta para a úlcera de pressão (escaras) quem o assiste imediatamente a partir dessa situação de abjeção repele a imagem.

Já sem nenhum gozo estético, e como metáfora de outros horrores, tremenda será a imagem de uma repulsiva ferida, flor nos flancos do rapaz de Kafka. Ou da beleza da repulsa, agora plenamente realizada. (ECO, 2007, p. 302)

Em contrapartida, uma relação de fascínio ocorre também no doente. Uma idealização do corpo do doente pálido e resplandecente de uma aura da morte. Este feio do doente realiza em si seu propósito, como é dito por Eco (2007) uma beleza repulsiva que mesmo abordando um conceito feio e mostrando as feridas cumpre seu papel de forma sublime demonstrando a feiura do corpo doente.

O próximo estágio de um corpo acometido pela doença seria pela falta de uma cura à morte, o último lugar do vivente e o ponto de equilíbrio de seus questionamentos. Esta morte que, pairando sobre quem assiste o moribundo, desperta uma sensação de grande desespero, que posteriormente será discutido ao falar da abjeção. Aqui o feio do moribundo e o feio de sua morte são evidenciados, os viventes tapam os olhos nesse momento para não contemplar seu próprio futuro.

É fato irremediável que qualquer ser que vive está fadado à morte, porém, a ideia de referenciar-se ou encarar a morte é tão profundamente estranho que é enojado o cadáver ou o moribundo, e cria assim um terror para com esse corpo sem vida que o torna feio.

Por essa razão uma reação de rejeição com o feio existe. Esta feiura do moribundo, do morto, das feridas, das aberrações, do monstro, do estranho, do inominável amedrontador, do terrível e demais sinônimos para o feio repugna, ao passo que atinge o espectador em algo que ele não quer encarar, ou não consegue.

Este tema era particularmente sensível nos séculos medievais (mas também depois) porque, em épocas nas quais a vida era mais breve que a nossa, em que se morria mais facilmente, vítima de pestilências e da escassez, e se vivia em um estado de guerra quase permanente, a morte aparecia como uma presença ineliminável – muito mais do que acontece em nossos dias, quando, vendendo modelos de juventude e formosura, fazemos todos os esforços para esquecer-la, ocultá-la, relegá-la aos cemitérios, nomeá-la apenas através de perífrases ou exorcizá-la reduzindo-a a um simples elemento de espetáculo, graças ao qual é possível esquecer a própria morte para divertir-se com a dos outros (ECO, 2007, p.62)

Anteriormente, a morte parecia estar muito mais vinculada a um elemento cotidiano que nos tempos atuais. No sentido de que, como diz o excerto de Eco (2007), a morte em tempos medievais se fazia

mais presente em virtude das grandes pestes e dos inúmeros conflitos; essa sombra mortífera pairava no ar constantemente sendo propagadora de um terror que, porém, era cotidiano.

Esse sentimento de triunfo da morte nasce nessa época, quando comumente eram utilizadas composições artísticas para elucidar que a morte está à espreita e não importa o quanto se lute para fugir dessa feiura mortífera que se combate. Nesse sentido existe a famosa frase *memento mori*, ou *lembre-se que morrerás*, esta que relembra o triunfo de uma morte, como diz Eco, inelimitável, que arrasa com toda e qualquer vaidade ou juventude.

Na atualidade, a relação com a morte e com o feio que ela carrega tornou-se mais intolerável. É feito um esforço coletivo para se esquecer da morte e sua feiura, obras que retratam a morte ou situações artísticas que remotamente lembram a morte são imediatamente repelidos. Uma relação com essa morte, seja consumindo alguma proposta artística ou até mesmo alguma conversa sobre o assunto, provoca um terror conhecido e uma sensação de querer afugentar essa morte.

Dessa forma, embelezam-se os corpos mortos para parecerem menos ameaçadores, são banhados, maquiados, enchidos de algodões para dar uma sensação de vida a este corpo, rituais presentes nos ritos funerários atuais. Essa ameaça de vida traz o pensamento sobre quem de nós será o próximo.

A partir do que foi exposto, conheceu-se um pouco da feiura e o abjeto. Dessa forma, ao elucidar a relação com o morto e com as feridas abertas como exemplos de um feio que se torna terrível à medida que eles trazem uma revolta em si mesmo, entende-se que aquilo que fere o humano e o engole em uma esfera de intolerável, revela a abjeção.

Há, na abjeção, uma dessas violentas e obscuras revoltas do ser contra aquilo que o ameaça e que lhe parece vir de um fora ou de um dentro exorbitante, jogado ao lado do possível, do tolerável, do pensável. Está lá, bem perto, mas inassimilável. Isso solicita, inquieta, fascina o desejo que, no entanto, não se deixa seduzir. Assustado, ele desvia. Enojado, ele rejeita (KRISTEVA, 1982, p. 1).

O abjeto carrega em si uma sensação de profundo asco sobre aquilo que está dentro do ser, ele mostra-lhe a face do intolerável. O espectador, ao encarar o abjeto, rejeita ferozmente aquilo que vê segundo Kristeva (1982) essa rejeição causa um sobressalto fascinado sobre aquilo que o conduziu a uma separação.

Desse elemento, signo de seu desejo, “eu” não quero nada, “eu” nada quero saber, “eu” não assimilo, eu o expulso. (KRISTEVA, 1982, p.3)

Nesse momento a autora expõe o abjeto na condição de que, ao visualizá-lo, expulsa-se sem perceber algo sobre si mesmo. Segundo Kristeva (1982) eu *me* cuspo, ou seja, ao expelir esse desprezível acabo por expelir a si próprio.

Esse processo de expulsão próprio diz respeito ao intolerável já citado anteriormente, no mesmo instante em que situações que promovam uma perturbação do eu ou de um sistema calculado de toleráveis, retiram o ser do seu eixo, e este não assimila os acontecimentos, ejeta assim um protesto sobre aquilo que experimentou. Este protesto vem de várias formas como a rejeição ou negação de uma nova experiência com esse abjeto.

Um grande exemplo desse inassimilável é o corpo morto. Kristeva (1982) evidencia essa característica do cadáver no excerto a seguir.

O cadáver (*cadere*, cair), aquilo que irremediavelmente caiu, [que é] cloaca e morte, perturba mais violentamente ainda a identidade daquele que se confronta como um acaso frágil e falacioso. Uma ferida com sangue e pus, ou o odor adocicado e acre de um suor, de uma putrefação, não *significa* morte. Diante da morte significada – por exemplo, um encefalograma plano – eu compreenderia, reagiria ou aceitaria (KRISTEVA, 1982, p.3).

A autora notabiliza este cadáver como o cúmulo do abjeto. O normal do corpo seria manter seu pulso e viver nas qualidades que se encontra, e na maneira como pode viver, mas um corpo que está morto traz em si o horrendo da morte, para os viventes notar a fragilidade da vida perante a morte é impróprio.

Porém, essa morte evidenciada pode ser mascarada no sentido de que é fácil olhar para os prontuários de óbitos ou as lápides e se sentir distante dessa morte. No entanto, encarar o cadáver cinza e frio seja incrivelmente mais aterrorizante do que ler sentenças de morte. É ao visualizar o corpo que se tem uma dimensão da morte que está rondando, e que não é de forma alguma exclusiva da idade ou de doenças.

O cadáver – visto sem Deus e fora da ciência – é o cúmulo da abjeção. É a morte infestando a vida. Abjeto. Ele é um rejeitado do qual não dá para se separar, do qual não dá para se proteger como se faria com um objeto. Estranheza imaginária e ameaça real, ele nos chama e acaba por nos devorar (KRISTEVA, 1982, p. 4).

Este cadáver então evidencia algo há muito escondido, que todo ser que vive está destinado a morrer a qualquer momento e ponto final. No entanto, essa noção de morte causa uma profunda estranheza que para quem vive, é ameaçadora demais. Esta noção, aliada a um grotesco impuro que traz um estorvo daquilo que lhe era mais equilibrado.

Dessa forma o abjeto escondido mostra sua face perante o estranho inquietante, este estranho que causa uma repulsa familiar. Ao rejeitar a face abjeta do cadáver, ou qualquer ameaça abjeta, suscita-se um terror familiar que Freud (1976) postula no texto *O Estranho* (p. 236): “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”.

A estranheza refere-se a algo familiar esquecido e inquietante que suscita uma angústia, repulsa ou terror. O assustador estranhamento que causa ou leva a angústia ao abjeto que insistentemente evoca reações de quem observa um objeto ou cena abjetas.

De tal maneira, também ocorre o inquietante a partir de uma incerteza intelectual, que, segundo Freud, diz respeito a dúvida se um objeto inanimado pode ter vida ou não na medida em que este se torna excessivamente parecido com algo animado. Esta incerteza intelectual provoca uma repulsa a algo em que pode ou não estar vivo.

O estranho de Freud em muitas instâncias, além de referir-se a objetos e cenas inquietantes que se situam em eventos familiares, também se encontra a partir de uma divisão do eu, ou o ‘duplo’ como descrito pelo autor. Neste duplo eu, que anteriormente era responsável por conservar o indivíduo em sua imortalidade, à medida que este repele a morte oferecendo a vida eterna, posteriormente este duplo é responsável por anunciar a morte.

Levando-se em conta os expostos anteriores é possível entender as marcas do abjeto na arte contemporânea, Sousa (2010) e Ferreira (2010) analisam os efeitos da contemporaneidade em uma arte dita abjeta. Os autores afirmam que a partir do momento em que a sociedade se transforma, novas angústias e sofrimentos vem à tona, deste modo a arte responde diretamente a mudanças sociais que ocorreram.

Atualmente observa-se uma inquietação incessante, no sentido de que em todos os momentos existem um bombardeamento de imagens. As imagens aparecem nos meios midiáticos digitais e tradicionais lançando aos olhos, e ao imaginário, uma infindável catarata de produtos. Dessa forma, ao passo que é possível consumir um bombardeamento de imagens, também se torna real um modelo ideal de realidade e tudo que se torna avesso a ele é repelido.

O abjeto mostra-se através do excesso de realidade. As imagens não têm anteparos, apresentam uma literalidade característica do evento traumático: ali, onde não é possível representar, o que resta é a experiência da ferida (SOUSA; FERREIRA, 2010, p. 87).

Pode-se afirmar que, em razão de uma sociedade completamente tomada por imagens que induzem a uma realidade, o abjeto mostra sua face através deste, e assusta ao passo que expõe algo muito particular e traumático do indivíduo. Dessa forma ao observar a representação, tudo o que pode restar daquele que contempla a abjeção é sua própria experiência com ele.

As marcas do abjeto revelam na arte suas possibilidades contestadoras, subversivas e questionadoras da cultura atual e das normas e condutas vigentes em nossa sociedade, pois, ao tocar na fragilidade de nossas fronteiras, questionam o mundo imaginário de uma

fantasia capturada pelo consumismo e se colocam como uma recusa frente a essa posição (SOUSA; FERREIRA, 2010, p. 87).

Ademais, ao longo da pesquisa uma obra a partir de uma vivência abjeta nasce. Neste entende-se o abjeto como uma fronteira daquilo que é tolerável na vivência com o abjeto supracitado, a morte. O objeto de estudo artístico da autora deste artigo foi a sua avó de 85 anos, acometida pelo mal de Alzheimer. As imagens resultantes de um estudo do abjeto partem da inquietação já conhecida.

Em suma, trata-se da questão descrita da morte e do cadáver. Um corpo que lhe é estranho a partir do momento que se encontra sem vida, segundo Porto (2016) ao parafrasear o psicanalista Sigmund Freud diz que na intolerância da abjeção encontra-se uma angústia primitiva ao reconhecer parte de si. Nas criações advindas da pesquisa da abjeção, o medo da morte e a angústia do corpo são descritos nas imagens.

No entanto, o corpo morto não é o fruto do terror intolerável da abjeção, mas sim a perturbação do frágil sistema de quem o observa. Ao ver a avó viva e logo depois o caixão envolto de veludo preto entrando na funerária, o expectador repele o quê? Por ser neste momento que seu contato com o intolerável ocorre. O medo da morte, do cadáver, da impossibilidade de continuação da vida sufoca o expectador que agora precisa encarar um terror já conhecido por ele, mas que estava encoberto e veio à tona, rapidamente.

Não é, pois, a ausência de limpeza [*propreté*] ou de saúde que torna abjeto, mas aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. Aquilo que não respeita os limites, os lugares, as regras (KRISTEVA, 1982, p. 4).

Logo, o abjeto não diz respeito somente a uma ausência de decoro, mas sim de uma perturbação. No momento que o ser é confrontado por uma desordem, quando se é chacoalhado pelo objeto e impossibilitado de sair deste encontro com a abjeção, sangrando assim uma ferida que a muito conhecida.

DELINEAMENTO METODOLÓGICO

A inquietação com o feio e com o abjeto deu origem ao presente artigo tomando como base um estudo da abjeção, da feiura e do estranho. Primeiramente foi investigado o feio segundo Umberto Eco, em suas várias facetas: morte, doença, ausência de beleza e entre outros. Correlacionou-se então a teoria da abjeção de Julia Kristeva e do inquietante de Sigmund Freud com o tema. A partir da investigação e estudo dos autores referenciados pretendeu-se explorar a abjeção e feiura no entendimento de morte e da estranheza do corpo morto.

Foi durante uma leitura inicial do livro *História da Feiura* de Umberto Eco (2007) que as primeiras produções foram concebidas, inicialmente esboços em cadernos de desenho com lápis grafite. A partir dessa leitura inicial surgiu a abjeção, que é citada por Eco em seu livro, então por orientação foram lidos outros textos que abrangiam estudos da abjeção, como por exemplo o primeiro capítulo de *Poderes do Horror* de Julia Kristeva (1982), artigos relacionados a autora e *O Inquietante* de Sigmund Freud (1919/1996).

Após a leitura de toda a teoria, as produções migraram de um espaço físico dos papéis e de lápis para o digital. A intenção seria utilizar fotografias tiradas do cotidiano da doença de Alzheimer, a mudança do corpo e as sensações de perda dos que estavam à volta da senhora acometida pela enfermidade.

As imagens, agora digitais, foram editadas postumamente à morte da idosa. Elas tentam demonstrar o profundo desespero e a angústia dos lados da doença, de quem a vive e de quem a compartilha. Nessa questão, a abjeção está nas próprias imagens, no corpo magro e manchado, no desespero dos olhos ora da idosa ora da autora do artigo, na repetição de elementos ou no escurecimento de imagens. Simultaneamente à criação das imagens e dos esboços, foi feito um diário de bordo, em que são descritos os pensamentos e o processo de criação das imagens, detalhado junto com as imagens no próximo tópico.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

A figura criada em 11 de março de 2020 teve como processo a utilização de uma fotografia previamente tirada de uma idosa no estágio final da doença de Alzheimer, em que o enfermo perde habilidades cotidianas de locomoção, alimentação e higiene.

O Alzheimer é uma doença que provoca relações complicadas de perda em diversos níveis e em diferentes aspectos fisiológicos; uma memória fragilizada e escura é o que tenta demonstrar a figura criada pela autora deste artigo. A idosa em questão, que é o objeto de criação das figuras é a avó da autora, a idosa nesta fase da doença, sempre se agarrava aos travesseiros, momento flagrado na Figura 1. A cena transparecia uma sensação de que ela estava se agarrando àquilo de que se lembrava, para que ela mesma não fosse esquecida.

Figura 1. Fotografia com edição e intervenção digital



Fonte: Da autora (2020)

A fotografia tenta despertar a atenção de quem a está observando, olhar as manchas e encontrar os ossos expostos, os machucados abertos, as mãos agarrando com falta de firmeza o travesseiro. Foi feita uma intervenção com riscos digitais nessa fotografia, pequenas linhas da vida. Estas linhas, de um significado mais estético, procuram ressaltar aquilo que o espectador precisa ver: as marcas abjetas do Alzheimer, a magreza, a ferida, as manchas, o agarrar-se a algo.

Figura 2. Autorretrato com edição de imagem digital



Fonte: Da autora (2020)

Esta segunda imagem foi criada a partir de uma maquiagem artística feita na própria autora deste artigo, contemplando assim um autorretrato do desespero perante a doença de Alzheimer. Esta imagem também foi criada com o intuito de registrar a percepção de quem encara algo abjeto, um desespero e rejeição. A imagem parece que se derrete nos flancos vermelhos de pele, que quer remontar um profundo desconforto com a imagem da idosa que sofre com o mal de Alzheimer.

A primeira diz friamente seus sintomas e mostra com certa descrição as feridas; esta segunda grita um desespero que faz suar em vermelho e prateado. Os dedos apertam violentamente a pele até eles ficarem brancos na ponta; os olhos saem de suas órbitas, completamente desengonçados com o que presenciam. É como um ensaio para encarar o abjeto, um primeiro desconforto.

Figura 3. Fotografia com edição de Photoshop



Fonte: Da autora (2020)

A terceira imagem procura fazer uma alusão com o medo da morte e da sua presença. Foram usados tons escuros e avermelhados, sendo aproveitado também as linhas de expressão da idosa que inspirou a pesquisa, bem como as fotografias presentes no artigo. Procura-se passar ao expectador uma sensação de medo, morte e pavor que poderiam ser descritos pelas pessoas que cuidaram da enferma, assim como por ela mesma.

Esta imagem provoca um início de pavor, ela pretende deixar inquieto o olhar de quem se aproxima. Como processo criativo foram utilizadas duas fotos: uma tirada da idosa, avó da autora, no último estágio da doença de Alzheimer; a outra, das velas no túmulo da senhora que já faleceu. Foi feita uma sobreposição de imagens um jogo de edição com saturação e sombras.

Figura 4. Fotografia com edição de Photoshop

Fonte: Da autora (2020)

Esta imagem, também realizada com edição de Photoshop utiliza três imagens: em primeiro plano a idosa sadia, sem qualquer manifestação da doença de Alzheimer aparente com os olhos verdes cintilando; a segunda tirada também da senhora em estágio avançado da doença, quando se encontra com os olhos caídos e a boca entortada; e em terceiro plano o túmulo da família da autora, em um dia que foram plantar flores ao redor e limpar em virtude do sepultamento da senhora.

As imagens marcam o tempo e as marcas do próprio tempo. Procuram documentar de forma resumida o que foi a fatia da vida de todos em volta do mal de Alzheimer. Trata-se de uma fotografia mais intimista que almeja várias emoções distintas.

Figura 5. Fotografia com edição de Photoshop

Fonte: Da autora (2020)

A última imagem retrata a janela da casa onde a avó viveu parte da vida e da doença, e também onde a autora do artigo reconhece afetuosamente como “a casa da vó Dete”. Acima da imagem da janela, está uma outra fotografia desfocada, de uma penúltima internação. Neste dia, a senhora fora internada com desidratação pois já não sabia como engolir a água ou tinha dificuldades com isso. Segundo o relato a avó murmurou “água” e houve a necessidade de dar o líquido em uma gaze, do mesmo modo que é feito quando o paciente não consegue ingerir a água. Um terror extremamente conhecido se tomou dela, de épocas em que bebês não conseguem beber água e por isso suas mães ou cuidadores dão o líquido em copinhos ou gaze.

Este terror e repulsa transbordaram naquele momento em lágrimas, um desejo de correr e a fadiga da vida. É neste ponto que a pesquisa se torna necessária a fim de dar palavras e imagens ao desconforto, se é que talvez esse abjeto tão inominável possa ser traduzido.

Dessa forma, as imagens apresentadas neste tópico do artigo procuram representar e provocar uma estranheza e terror em quem as observa, no sentido de que esta abjeção, que se encontra no campo da realidade intolerável do corpo e da morte, se evidencia nas figuras. Este estranhamento é aparente nas imagens a partir das sobreposições e das repetições de elementos, algumas contam com cores e outras com as expressões faciais para levar um sentimento misto de angústia e de estranhamento a quem as observa.

CONCLUSÕES

Por certo que este artigo buscou delimitar e conceituar o abjeto e seu teor a partir da teoria de Julia Kristeva, de tal forma em que se pode retratar a abjeção e seu lugar no painel artístico. O artigo assim buscou traçar um caminho para reflexão e para a apreciação de imagens produzidas de um abjeto fotográfico e intimista.

Dessa maneira, pode-se entender a abjeção como algo intolerável aos olhos em que o espectador, ao se deparar com as imagens, permaneça tão aterrorizado e enjoado que irá repelir a imagem vista. O abjeto, como conceito, é aquilo que desperta estranheza, terror, horror, nojo, abominação, repulsa, medo.

Em face da arte contemporânea, o abjeto se apresenta como o limite daquilo que é tolerável socialmente, demonstrando e escancarando as estruturas sociais, trazendo à tona algo que lhe é muito mais visceral que seu próprio conceito. O abjeto da arte contemporânea então denuncia questões sociais, porém não se válida apenas por este viés.

Com tal intento, o abjeto mostra-se em suas várias facetas como o mal à espreita que expõe suas vísceras. A abjeção segundo Julia Kristeva não se limita apenas ao sujo e ao moribundo, mas àquilo que ferve dentro, ao encarar a podridão da carne ou o enfermo incapacitado de levar água aos lábios pode provocar a quem olha. O abjeto diz respeito a fronteira que se cruza quando chega aos limites do tolerável e o que resta ao se cruzar o limite.

As produções poéticas foram de difícil criação, uma vez que foi necessário passar por um luto durante a elaboração das imagens por terem sido manipuladas postumamente ao falecimento da avó que é a protagonista das criações. Além das questões do luto, durante o processo de produção das imagens, houve a dificuldade de se encarar o abjeto.

Ao manipular e editar as imagens, uma profunda angústia se instalava como parte de uma lembrança da morte e do corpo, outrora jovem e vivo e posteriormente usado e sem vida. Por se tratar do abjeto da morte e da doença houve resistência em encarar algumas imagens no momento da produção, como a imagem das escaras que até então ainda não foi vista.

Esta estranheza localiza-se na autora do artigo a partir da presença inegável da morte, no paralelo da vida e no minuto seguinte da morte. A doença da carne também tem lugar na estranheza, o corpo magro e debilitado instiga um terror ao lembrar do sadio. De tal maneira esse inquietante que transborda o eu, traz em si o terror do corpo morto e da doença em contraposição da saúde e da vida.

REFERÊNCIAS

ECO, Humberto. **História da feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FREUD, Sigmund. **O estranho**. Obras completas, ESB, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

KRISTEVA, Julia. Aproximação da Abjeção. *In*: KRISTEVA, Julia. **Poderes do horror**: ensaio sobre a abjeção, 1982.

PORTO, Tiago da Silva. **A incômoda performatividade dos corpos abjetos**. 2016.

SOARES, Edson Luiz André de; FERREIRA, Sílvia. **Marcas do abjeto na arte contemporânea**. 2010.

SOUSA, Edson Luiz André de; FERREIRA, Sílvia. **Abject Mark in contemporary art**. Tempo psicanalítico. Rio de Janeiro, v. 42, n. 1, p. 75-88, jun. 2010. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382010000100004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 02 abr. 2020.

RESUMOS DE PESQUISA

ENSINO DE MÚSICA NAS ESCOLAS.....	3716
ESTÚDIO DE FONOLOGIA MUSICAL DE MILÃO: TECNOLOGIAS E EQUIPAMENTOS DURANTE AS DÉCADAS DE 1950 E 1960	3717
O TRABALHO ELETRÔNICO DE LUCIANO BERIO NA DÉCADA DE 1950 E A INFLUÊNCIA DAS TÉCNICAS DE ESTÚDIO NAS OBRAS INSTRUMENTAIS	3718

ENSINO DE MÚSICA NAS ESCOLAS

KELLY NOGUEIRA MARQUES
STELLA MARIS MASUTANI

Sabe-se que a música tem sua devida relevância não apenas na educação infantil mas em diversas fases da vida humana. No ambiente escolar podemos ver a presença recorrente da música em diversas situações, como nos momentos de chegada, hora do intervalo, nas comemorações escolares com danças, nas recreações e nas festividades em geral. Nota-se também que a música efetivamente possibilita a interação com o mundo adulto dos pais, tios, avós além de outros meios como: televisão, rádio e computador, que notadamente circunda o dia a dia das crianças e oferece música espontaneamente. Por isso, este trabalho de pesquisa teve por objetivo identificar quantas escolas de ensino regular (Estadual e municipal) na cidade de Presidente Prudente - SP tem aulas de música em sua matriz curricular, bem como sua prática regular. No que compreende a metodologia realizada, foi utilizada a pesquisa quantitativa para fornecer as informações numéricas e entender a dimensão desta situação em potencial na cidade de Presidente Prudente - SP, ou seja, com abrangência municipal. A coleta de dados se deu através de pesquisa/entrevista presencial com a direção das escolas, também com a observação da matriz curricular, assim disponibilizado pelos diretores. Cheguei ao resultado que das trinta (30) escolas públicas (Estadual e municipal) encontradas na cidade de Presidente Prudente - SP, apenas dez (10) escolas incluíram o conteúdo de música nas aulas de Arte regularmente para os alunos. Notadamente, no que diz respeito às escolas o CNE (Conselho Nacional de Educação), recomenda a criação ou adequação de tempos e espaços para o ensino de Música, sem prejuízo das outras linguagens artísticas; organização dos seus quadros profissionais com professores licenciados em Música, incorporando a contribuição dos mestres de saberes musicais e outros profissionais vocacionados à prática de ensino; formação continuada de professores no âmbito da jornada de trabalho desses profissionais, entre outras orientações. Por fim, concluo que é fato que múltiplos fatores e dificuldades fazem com que a aplicação da lei 11.769/08 (ainda) não seja plena, ou seja, há um longo caminho a ser percorrido para que efetivamente todas as escolas tenham as aulas de arte com ensino de música.

ESTÚDIO DE FONOLOGIA MUSICAL DE MILÃO: TECNOLOGIAS E EQUIPAMENTOS DURANTE AS DÉCADAS DE 1950 E 1960

KELLY NOGUEIRA MARQUES

Sabe-se que o Estúdio de Fonologia Musical de Milão, surgiu do interesse de compositores pela música eletrônica e das novas possibilidades que ela poderia proporcionar para a composição. A sua abertura oficial ocorreu em 1955, tendo sido projetado por Alfredo Lietti e Luciano Berio, e tendo Bruno Maderna (1920-1973) como codiretor, Luciano Berio como diretor, Alfredo Lietti como consultor técnico e Marino Zuccheri como assistente técnico. Assim, este trabalho de pesquisa teve por objetivo identificar quais eram os equipamentos que os compositores tinham à sua disposição no Estúdio de Fonologia na década de 1950 e suas potencialidades. No que compreende a metodologia realizada, foi utilizada a pesquisa de campo que abordou o estudo que se observou os equipamentos, realizou-se coleta de dados presencialmente na cidade de Milão - Itália em Janeiro de 2018, analisou-se e interpretou-se os resultados referentes ao objeto de estudo, diretamente do seu ambiente (sala XXXVI do Museu de Instrumentos Musicais). Durante a pesquisa cheguei a resultados significativos, no qual apresento os equipamentos: geradores de som, gerador de ruído branco, osciladores, moduladores de frequência e anel, filtros. O Estúdio de Fonologia Musical também foi equipado com um console com controle dos gravadores na década de 1950 permitindo o controle simultâneo de mais equipamentos em reprodução ou na modalidade de gravação, facilitando, assim, o progresso de edição do som. Destaco um fator predominantemente presente no Estúdio de Fonologia, a evolução dos meios eletrônicos, notadamente a partir de 1960, com a correspondente substituição das tecnologias analógicas pelas digitais que, naquele momento, significava novos desafios musicais e composicionais, atraindo assim novos compositores, curiosos e interessados. Por fim, concluo que existia várias tecnologias e equipamentos para a composição musical baseada na tecnologia disponível nas décadas de 1950 e 1960 no Estúdio de Fonologia Musical de Milão. E assim, consideravelmente, isto foi determinante para a composição das obras e para a consolidação das técnicas apresentadas.

O TRABALHO ELETRÔNICO DE LUCIANO BERIO NA DÉCADA DE 1950 E A INFLUÊNCIA DAS TÉCNICAS DE ESTÚDIO NAS OBRAS INSTRUMENTAIS

KELLY NOGUEIRA MARQUES

A década de 1950, claramente causou um impacto significativo na música. Sem dúvidas, podemos atribuir estas novas possibilidades musicais à busca incessante do compositor pelo novo, a real necessidade de integrar na sua música novos materiais, conceitos, possibilidades tímbricas e novas técnicas. Demonstrar que há influência das técnicas de estúdio e um elo entre as estratégias de composição referentes ao repertório e as possibilidades eletrônicas utilizadas por Berio e suas obras instrumentais. Análise de dados que buscou transformar os materiais sonoros em informação, em significado. E ainda a análise exploratória que visou obter os dados ainda que ainda não haviam sido integrados, especialmente na percepção e descrição do timbre, um meio de analisar a música em unidades significativas e lógicas segmentações e, finalmente, um meio de identificar tipos de movimentos, transformações e/ou níveis de relações entre os eventos sonoros. As técnicas de alteração de timbre explorados na Sequenza I: frullato, harmônicos, tremulos, cliques de clave e Studio di multifônicos, aplicação de procedimentos como o filtering (subtração de alturas) e o flanging (adição de alturas), no estúdio realizado através dos processos de filtragem ou, ainda, no pioneiro emprego da notação proporcional. Em Sinfonia (3º movimento), alteração de timbre (crescendo e decrescendo), corte e colagem (nova organização por fragmentos), justaposição e sobreposição (elementos musicais e vocais sobrepostos), alteração súbita de dinâmica (corte na fita magnética), processo de desconstrução, manipulação rítmica, entre outros. E a obra Sequenza VII, dedilhados alternativos, harmônicos, multifásicos, frullato. O frullato é usado em momentos de extrema ênfase, como no clímax, os multifônicos são usados para simular uma expansão ou densidade de som, especialmente no final, e os dedilhados e harmônicos alternativos são uma exploração do som. A complexidade do pensamento eletrônico por obras: Mutazioni (1955-1956), Perspectives (1957) e Thema (Omaggio a Joyce) (1958) e com o nível de complexidade mais elevado, Thema (Omaggio a Joyce) (1958), Differences (1959) e Visage (1961). Já as obras instrumentais, Sequenza I para Flauta (1958); 2. Sinfonia - 3º movimento (1968); 3. Sequenza VII para oboe (1969). Por fim, concluo que Berio, expandiu as possibilidades de composição por meio da interação entre as suas ideias composicionais e os recursos tecnológicos.

RELATOS DE EXPERIÊNCIA

A BANALIZAÇÃO DE IMAGENS DE VIOLÊNCIA: O QUE PODE A ARTE?	3720
AS METODOLOGIAS ATIVAS NO ENSINO SUPERIOR DE MÚSICA: REPENSANDO O TEAM BASED LEARNING (TBL) A PARTIR DA INSERÇÃO DE NOVAS ETAPAS DE TRABALHO	3721
INTERVALO CULTURAL	3722
TODXS EM CENA.....	3723

A BANALIZAÇÃO DE IMAGENS DE VIOLÊNCIA: O QUE PODE A ARTE?

ADRIANA PEDRASSA PRATES
VICTOR HUGO DE SOUZA ZORZETTO

O presente relato expõe um dos eixos de um projeto de extensão intitulado Arte, Cultura e Cidade. Emergiu da necessidade de aprofundamento de discussões suscitadas no decurso de disciplinas eminentemente teóricas como História da Arte e Análise e Crítica de Arte, por exemplo. Tais discussões, ao girarem em torno do que propunham as mais díspares produções da arte contemporânea, apontaram para os modos pelos quais assistimos, hoje, a algo paradoxal: as imagens de violência tanto nos chocam quando anestesiavam. Como não falar, nesse sentido, de certa banalização da imagem - e, em especial das imagens de violência - em um mundo incessantemente soterrado por uma avalanche delas? Munidos por tal pergunta, assim como pela tarefa de atravessá-la pela via da arte, cercamo-nos de algumas referências teóricas, dirigindo maior detidão ao capítulo A imagem intolerável da obra O Espectador Emancipado, de Jacques Rancière (2012), tendo em vista o desenvolvimento da problematização proposta. As produções do artista chileno Alfredo Jaar serviram de contraponto em relação às demais, trazendo à tona assertivas que, ao distanciarem-se do que comumente circula sobre o assunto, funcionaram como importantes inflexões para o pensamento. Desta feita, entendemos que: o sistema de informação dominante não funciona exatamente pelo excesso de imagens, mas sim pela seleção dos discursos que as contam; o poder de uma imagem consiste, nesse sentido, em desorganizar o regime ordinário desse sistema oficial de informações. A riqueza dos movimentos vivenciados, das trocas e debates aqui tangenciados estenderam-se à comunidade universitária e para além dela, sendo possível ressaltar a socialização desse projeto: no evento Sarau das Minas, aberto à população; aos alunos do Ensino Médio da E. E. Marietta Ferraz de Assunção; à pequena multidão que circulou na Feira de Profissões realizada pela Unoeste no ano de 2019. Decerto, o projeto exponencia, com vigor, o que pode a arte. Órgão de fomento financiador da pesquisa: PROEXT Nesse contexto, as produções artísticas selecionadas para análise, todas elas singularmente expressivas de situações de violência, foram: a fotografia de uma jovem anoréxica, realizada por Oliviero Toscani na semana de moda de Milão de 2007; Bringing the War Home, Ballons, 1967-72, de Martha Rosler; Sem título, 2005, de Josephine Meckseper; Real Pictures, 1995, Alfredo Jaar; The eyes of Gutete Emerita, 1996, de Alfredo Jaar; The sound of silence, 2006, de Alfredo Jaar; foto retirada no Sudão, 1993, de Kevin Carter.

AS METODOLOGIAS ATIVAS NO ENSINO SUPERIOR DE MÚSICA: REPENSANDO O TEAM BASED LEARNING (TBL) A PARTIR DA INSERÇÃO DE NOVAS ETAPAS DE TRABALHO

PATRÍCIA L. L. MERTZIG GONÇALVES DE OLIVEIRA
LUAN DE OLIVEIRA MARTINS

O TBL é um método ativo e visa desenvolver a autonomia do estudante por meio de atividades individuais e coletivas. Cabe ao professor acompanhar e mediar o processo de aprendizagem dos alunos que, por sua vez, são responsáveis pelo aprendizado. O presente resumo objetiva apresentar uma proposta para reestruturar a metodologia chamada Team-Based Learning (TBL) com intuito de amenizar a defasagem na leitura prévia dos estudantes do Ensino Superior em Música observada como uma das dificuldades que foram verificadas e descritas em pesquisa realizada em 2019. O TBL aborda o aprendizado individual e coletivo, por isso há notas para ambos os desempenhos. Como ambas são importantes sugerimos igualar o valor de tais notas em 50% cada. Também há a possibilidade de um sistema de autoavaliação, pois exercita a autonomia e tais sistemas já se mostraram vantajosos em outras aplicações do TBL. Assim, sugerimos a inclusão de alguns passos para além das 3 etapas já existentes: consulta ao conteúdo, acréscimo de teste individual ao preparo prévio e nova distribuição do peso valorativo das etapas individuais e coletivas. A consulta ao conteúdo auxiliou principalmente alunos que possuem poucas horas livres de estudo em decorrência da rotina de trabalho. O teste individual durante o preparo prévio direcionou a leitura ao indicar os principais pontos do conteúdo. Igualar o valor das notas reafirmou a importância de ambos os desempenhos: individual e coletivo. Órgão de fomento financiador da pesquisa: protocolo da pesquisa no SGP/Unoeste: nº 6022 O método TBL é originalmente aplicado em três etapas: o Preparo, a Garantia do Preparo e a Aplicação dos Conceitos. Com o intuito de amenizar a defasagem na leitura prévia dos estudantes do Ensino Superior em Música, sugerimos algumas modificações nessas etapas reestruturando-as da seguinte maneira: Preparo: Nesse momento o estudante realiza um estudo prévio do assunto que será abordado no próximo encontro. Um teste individual deve ser realizado. Garantia do Preparo: No início do encontro é aplicado um teste de múltipla escolha de forma individual e na sequência, em equipe. Durante a realização individual é permitido consultar o material de estudo utilizado no preparo prévio. Deve haver um limite de tempo para que não se exceda o horário. Aplicação dos Conceitos: Trata-se da realização de uma série de atividades coletivas propostas pelo professor, relacionadas ao tema estudado. Tais atividades apresentam problemas que são comuns à rotina da profissão na qual os estudantes atuarão.

INTERVALO CULTURAL

EVERTON TOMIAZZI

FERNANDA SUTKUS DE OLIVEIRA MELLO

O intervalo Cultural do Curso de Artes Visuais buscou, de forma geral, incentivar a prática artística como uma forma de expressão com intuito de desenvolver e fomentar as linguagens da música, dança, cênica e das artes visuais por meio de ações junto à comunidade. O objetivo geral do projeto foi de incentivar a prática artística como uma forma de expressão com intuito de desenvolver e fomentar as diversas linguagens junto à comunidade. Desenvolver a apreciação artística por diferentes públicos e sua diversidade; conscientizar o público em relação à arte urbana; apoiar o fomento dos artistas locais para sua promoção e divulgação do trabalho; realizar imersão das linguagens artísticas juntamente à comunidade em geral. O projeto foi realizado com êxito considerando em levar a arte para comunidade externa, bem como a conscientização em relação a arte urbana, principalmente o intuito de fomentar as linguagens artísticas sendo elas música, dança, cênica e das artes visuais por meio de ações junto à comunidade. As ações foram realizadas nos Campi 1 e 2 da Unoeste, como também em praça pública na cidade de Presidente Prudente. Apresentações musicais, mostra de artes plásticas como desenhos e pinturas, recitais e batalhas de poemas foram o destaque do evento. Com o intuito do fomento da arte em nossa cidade, um dos locais onde o evento ocorreu foi na praça 9 de julho - praça central em Presidente Prudente onde foram realizadas apresentações como: Slam - batalha de poesias (são poesias autorais) no qual chamam a atenção do público como forma de protesto sobre algum tema como, aborto, drogas, violência doméstica, feminicídio entre outras temáticas, oficina de desenho de observação; varal expositivo de desenhos, telas e pinturas; apresentações musicais com repertório de músicas populares - instrumentais e vocais. O evento ocorreu um vez por mês em locais diferentes como citado no intuito de promover a acessibilidade artística ao público em geral. Por que da arte urbana? A Arte Urbana é uma modalidade de arte encontrada nos espaços urbanos. Manifesta-se por meio de intervenções, performances, grafite, teatro, dentre outras habilidades e linguagens artísticas com artistas locais. As ações artísticas sempre ocorrem em ambientes públicos e/ou privados com permissão e, por conta disso, interação diretamente com o público presente. Geralmente, usam como suporte os grandes centros urbanos, onde há intensa circulação de pessoas e diversidade cultural.

TODXS EM CENA

MONIQUE PRISCILA DE ABREU REIS

ELAINE SANT'ANA CARNEIRO

O projeto de extensão Todxs em Cena, do Instituto Federal de São Paulo (IFSP) câmpus Presidente Epitácio, foi desenvolvido, em 2019, em parceria com o Centro de Referência de Assistência Social (CRAS) da cidade, sob a coordenação da professora Monique Reis, que também ministrou as oficinas de teatro, dirigiu a montagem teatral e realizou a orientação da estudante bolsista, Lídia Nascimento, assistente de direção e responsável pelas oficinas de dança. A professora Elaine Sant'Ana atuou nas aulas abertas de comunicação e expressão. O projeto foi construído e executado coletivamente. O projeto teve como objetivo desenvolver conhecimentos e experiências em dança, teatro e comunicação, promovendo o protagonismo juvenil e a formação de agentes artísticos e culturais. Como resultado, foram realizadas as apresentações abertas para a comunidade: apresentação Todxs em Cena - Dança na mostra cultural da VII Mostra Científica, Cultural e Tecnológica do IFSP câmpus Presidente Epitácio, em outubro de 2019; apresentação teatral Noites Enluaradas, no Anfiteatro João Brilhante, em novembro de 2019; realização do evento Roda de Capoeira com cinco grupos de Presidente Epitácio: Zumbi Brasil, Arcca, Regional Brasil, Aborígene e Dandara. Desta forma, o projeto, contribuiu para o reconhecimento e a valorização dos diferentes tipos de manifestações artísticas e culturais e a produção de arte baseada na comunidade. Órgão de fomento financiador da pesquisa: Edital nº 147 | PRX - Programa de Apoio a Atividades de Extensão 2019 (IFSP) As oficinas de teatro e expressão corporal, realizadas no CRAS, contemplaram a realização de atividades práticas para o autoconhecimento e descoberta das potencialidades de comunicação mediadas pelo corpo, exercícios para a percepção do movimento e o desenvolvimento da consciência corporal, jogos teatrais e dança, em atividades individuais e coletivas. Nas oficinas de processo de criação colaborativa de encenações, realizadas no CRAS, os (as) participantes construíram coletivamente propostas de temas, os roteiros de ação, a criação das cenas, o planejamento da caracterização cênica e a escolha da trilha sonora. Nas oficinas de dança, realizadas no IFSP, ministradas pela estudante bolsista, procedeu-se da mesma forma, estimulando a criação colaborativa. As oficinas de comunicação e expressão Língua Portuguesa e Língua Inglesa, que foram ministradas pela professora Elaine Sant'Ana, contou com participantes do Programa Ação Jovem, do CRAS, e foi desenvolvida por meio de jogos, brincadeiras e músicas.