

Videogravuras – documentações metodológicas e performatizações na produção, na apresentação e no ensino de xilogravura a partir do ERE.

JOSÉ ROBERTO SCHNEEDORF FERREIRA DA SILVA

•125

Artista plástico, professor e pesquisador. Doutor em Artes Plásticas, Visuais e Interartes pelo PPGA – EBA/UFMG – 2023, com a Tese “Os dias contados – o artista terminal, a pandemia oitentista e o anúncio da contemporaneidade”. Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem pelo PPGAV – EBA/UFMG – 2009, com a Dissertação “Onde está Banksy?”. Bacharel em Artes pela EBA/UFMG (Gravura – 1996; Desenho – 1994). Leciona Xilogravura e Serigrafia na Escola Guignard da UEMG. Possui experiência prática, docente, administrativa e pesquisadora em Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: relações entre tiragem, assinatura e identidade autoral; dimensões e distensões da autoria na arte; discursividades (auto)biográficas e (auto)ficcionais; espaços veiculares tradicionais e alternativos da/para a arte; encontros discursivos entre as reprodutibilidades grafiteira e gravurista; gráficas populares e política do reprodutível. Expõe desde 1994, publica em acadêmico desde 2007, leciona desde 2002. Natural de São Bernardo do Campo, São Paulo, 1973. Vive e trabalha em Belo Horizonte, Minas Gerais.

Contato: jose.schneedorf@uemg.br

Afiliação: Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4373977175301731>

Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-1109-5992>

• RESUMO

Expandido através da produção de vídeos de curta a média duração, em estrutura progressiva, correlacionada e sequencial (repercussiva do próprio fazer da arte gravada em geral, e da Xilogravura em particular) – utilizando todos os recursos facilitados do universo audiovisual contemporâneo, e intercalando materiais e métodos de sala de aula com os de estúdios artísticos particulares –, o projeto de pesquisa que culmina neste artigo compila relações comparativas entre os empregos de procedimentos e de equipamentos tradicionais do ensino acadêmico presencial de Xilogravura e os empregos alternativos que surgiram remotamente pelo isolamento, durante a recente pandemia de Covid-19. Disciplinas de arte, que se constituem na dependência de ferramentas, equipamentos e espaços físicos compartilhados precisaram, então, instituir um sistema continuado de revisão metodológica e criação de expedientes para transmissão de informações. Ao investigar as admissibilidades videográficas e performáticas para o ensino de Gravura, e produzir respectivos registros audiovisuais, completos à pesquisa, esta recolha promove outro expressivo registro, no contexto da documentação.

• PALAVRAS-CHAVE

Xilogravura online, Videografias contemporâneas, Performance digital, Metodologias ativas.

•126

• ABSTRACT

From short film to medium-length formats, some progressive and correlated videos (like the engraving process in general, and woodcut making in particular), – featured with all the current audiovisual favor resources, and interspersing conventional classroom methods and materials with those of private artistic studios, even improvised ones (or especially these) –, represents a research project expansion, which culminates in this article that compiles comparative relationships between the use of traditional procedures and equipment to in person woodcut's scholastic classroom teaching, and the alternative uses that have emerged remotely, through isolation during the recent Covid-19 pandemic, with newly emerged parallel inventiveness and extemporization. Art disciplines, that rely on shared tools, equipment and physical spaces have, therefore, had to institute a continuous system about methodological revision and an expedients (re)creation for transmitting information. By investigating 'videographic' and performative possibilities for teaching printmaking, and producing audiovisual records to additional the research, this project promotes another expressive record, in the context of documentation.

• KEYWORDS

Online woodcut, Contemporary videography, Digital performance, Active teaching-learning methodologies.

1. Introdução

Com o advento do ERE – Ensino Emergencial Remoto – motivado pela pandemia de Coronavírus (COVID-19), causada pela surpreendente e expedita propagação do vírus SARS-CoV-2, a reconfiguração do ensino superior de Artes Plásticas direcionou-se, na quase totalidade das instituições nacionais, para subsistir em sistemas até então pouco explorados, ou mesmo inexplorados, de interação e continuidade processual através de plataformas digitais. Mesmo quando detentoras de recursos educativos, elas se apresentavam passíveis de alguma adaptabilidade para o campo da arte.

Tal reconfiguração atendeu, de fato, tanto ao metro do ‘remoto’ – acuradamente distanciado da conhecida expressão ‘à distância’, que, mais sedimentada, opera sobre outros princípios, desde mesmo sua significação – quanto ao do ‘emergencial’: deu-se de forma bastante acelerada, tentando dar conta dos impactos múltiplos e entrecruzados que sobrevieram ao ensino-aprendizagem pelo isolamento dos corpos e fechamento dos espaços acadêmicos. Com mútuo agravamento em seus pontos de interseção, esses impactos partiram da alta evasão escolar (particularmente ressaltada pelo frágil senso comum de prescindibilidade e fácil adiamento do estudo de arte); passaram pelo desnorteamento metodológico das cátedras, extraviadas da coexistência física; e alcançaram, daí, fraturas epistemológicas de uma ordem, para a escola de arte, menos foucaultiana (2007) e mais estrutural propriamente dita. Reconfigurou-se, portanto, de forma igualmente surpreendente e expedita, o convívio acadêmico e o sistema de ensino-aprendizagem. Para ser mediado por telas, enfrentando severos desafios em cátedra ampla (Figura 1).

•127

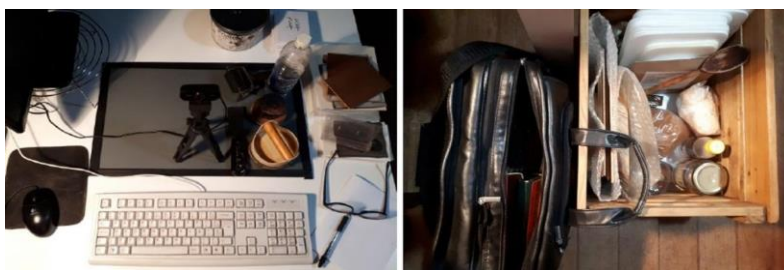


Figura 1

As disciplinas que se constituem na dependência de maiores demandas quanto a ferramentas, equipamentos e espaços físicos oficinairos compartilhados, particularmente, precisaram instituir um dispositivo continuado de revisão metodológica e criação de novos expedientes para transmissão de informações das/os professoras/es; além de, conjuntamente, demonstrar viabilidade e estimular a produção domiciliar de trabalhos artísticos das/dos alunas/os – o que impeliu a dinâmica a mais se aproximar e se fornir no ambiente intelectual das chamadas ‘metodologias ativas’, sob as quais as/os estudantes “passam a ser compreendidos como sujeitos históricos e, portanto, a assumir um papel ativo na aprendizagem, posto que têm suas experiências, saberes e opiniões valorizadas como ponto de partida para construção do conhecimento” (Diesel; Baldez; Martins, 2017, p. 271).

•128

Por sua vez, e com igual estatuto surpreendente e expedito, muitas/os dentre essas/esses discentes, em contrapartida e proveito da oportunidade, dimensionaram suas práticas dentro de um cabedal contemporâneo de partilha de vivências pessoais, construção de personalidades digitais e disposição para transmissibilidade informativa que borra fronteiras público/privado – cenários aos quais estavam e estão cotidianamente frequentes e habituadas/os, pelo uso assíduo de redes sociais, aplicativos de mensagens instantâneas e multiplataformas outras, numa gangorra entre autenticidade e teatralidade para a qual “uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas” (Rancière, 2005, p. 15), mascaradas e conotadas ao mesmo tempo.

O êxito da comunicação e da informação seria, do mesmo modo, resultante da impossibilidade que a relação social tem de superar-se como relação alienada? Na falta disso, ela redobra-se na comunicação, multiplica-se na multiplicidade das redes e cai na indiferença das redes. A comunicação é o mais social que o social, é o hiper-relacional, a sociabilidade superativada pelas técnicas do social. Ora, o social em essência não é isso. Foi um sonho, um mito, uma utopia, uma forma conflituosa e contraditória, forma violenta, em todo o caso um acontecimento intermitente e excepcional. A comunicação, ao banalizar a interface, leva a forma social à indiferença. É por isso que não há utopia da comunicação. A utopia de uma sociedade comunicacional não tem sentido, já que a comunicação resulta precisamente da incapacidade de

uma sociedade superar-se para outros fins. O mesmo acontece com a informação: o excesso de conhecimento dispersa-se indiferentemente na superfície em todas as direções, mas ele só comuta (Baudrillard, 1996, p. 6).

Ressalte-se, sobretudo, que parte significativa delas/deles encontrou-se emboscada pela pandemia em condições domiciliares não apenas aquém das mecânicas e dinâmicas espaciais, instrumentais e gerenciais que se observam nos espaços institucionais. Ainda que sejam considerados, nesse cômputo, aqueles espaços, não raros na realidade nacional precária ou precarizada do ensino superior, menos constituídos e menos robustecidos, no prospecto da diversidade com que se afere a qualidade e os recursos disponíveis nas instituições superiores de arte brasileiras, tomadas por suas regiões e condições. Em que se afere, por conseguinte, a relação entre tal qualidade e quais recursos, mediada pela experimentação e pela experiência com que tais instituições modelam e tradicionalizam seus haveres ao longo do tempo, sedimentando práticas possíveis. E estendendo-as para além de seus limites imediatos, com emblemática superação criativa, para ancorar e endossar suas metodologias e seus aparelhamentos, enquanto confronta políticas adversas de suporte financeiro.

•129

Os dados da realidade estudantil universitária demonstram seu igual comportamento aos das instituições continentais: cerca de noventa por cento das/dos jovens ingressantes brasileiras/os enquadram-se em renda familiar de até três salários-mínimos, e cerca de metade desse contingente subsiste na metade desse valor, segundo referentes de 2024 apurados pelo Instituto Semesp, em seu Mapa do Ensino Superior no Brasil (Semesp, 2024, *passim*).

Mesmo a melhor das condições domiciliares – a exemplo de discentes que, então, já possuíam (ou dinamizavam possuir) territórios de prática oficinaira individual, ou compartilhada em pequenos coletivos - estava, se muito, comparativamente, aproximada ou pareada ao ateliê universitário de menor a médio escopo. Em se considerando que essa melhor das condições domiciliares não representa sequer o perfil médio do estudante de ensino superior, e seguramente não afere um quadro de maioria, aponte-se, portanto, o ambiente inconsistente e suscetível no qual as/os discentes que, por braveza ou necessidade, recusaram a evasão e encorajaram-se à adaptação residencial (Figura 2). Sobretudo quando se trata de disciplinas práticas. Ainda mais

quando tais práticas são tão habitadas por maquinários complexos e caros, e instrumentações idem. Mais além quando há prementes questões de salubridade e segurança envolvidas – desde o uso de materiais químicos até o de objetos cortantes, como é o caso da xilogravura.

O retorno ao ensino presencial – em bases tão repentinas quanto as da sua interrupção – não apenas propiciou como também requereu inventariar, registrar e admitir, dentro das dinâmicas disciplinares anterior e classicamente instituídas, os conhecimentos e procedimentos adquiridos durante o isolamento. Todos de alta ordem (re)criativa – particularmente quanto à aproximação entre a linguagem plástica/visual da Xilogravura, repleta de estruturas de escopo milenar e tradicional; e campos outros, em especial a performance e as mídias videográficas, às quais mais se conectam a partilha e a transmissibilidade supramencionadas. Frequentemente adotadas, durante o isolamento, na apresentação de trabalhos discentes e no envio de dúvidas processuais a professoras/es, dinâmicas dessa natureza adicionaram, com engenho, trilhas sonoras e enredos visuais indiretos, como ícones, balões textuais e caracteres gráficos hoje de compreensão comum nas linguagens usadas em rede, bastante habitadas pelas lógicas de ‘memes’ e de acrônimos para expressões comuns. O encontro entre os campos também se enriquece, com teorizações prospectáveis no espaço epistemológico amplo da arte, quando se observa que a raiz condutiva das linguagens da Gravura e do Vídeo se dimensionam a partir de um mesmo ambiente gerados e condicionador: o conceito de gravação e, por conseguinte, o de reprodução – ambos impactando o fazer artístico com uma qualidade de permanência e de democratismo.

•130



Figura 2

2. Ganha-ganha: jogo de soma não zero

Tal jogo de forças, e de reconduções do real, preconizou um atento debruçar sobre esses novos referentes, (sobre)postos nas dinâmicas do ensino-aprendizagem – realmente milenares no caso da arte gravada –, compelidos pela historicamente recente pandemia com abruptão, mas também com inovação. Esta última tida na resposta perseverante, entusiasmada *per si*, dada por docentes e discentes ao amordaçamento prático que a catástrofe sinalizava como impasse. O Projeto de Pesquisa “Videogravuras – documentações metodológicas e performatizações na produção, na apresentação e no ensino de Xilogravura a partir do ERE”, aqui relatado em seus pontos de maior relevo, encetou-se mesmo nessa potência aditiva à linguagem gravada, que escapava ao atolamento do exercício oficineiro acadêmico, da forma como se reconhecia até então, fundamentando-se espontaneamente em óticas freireanas, pelas quais “o conhecimento é construído pelo movimento de agir sobre a realidade, uma vez que no plano do pensamento esta é refeita pela reflexão, a qual orienta o sujeito em sua transformação por meio da práxis” (Marin *et al.*, 2010, p.14), agora reencontrada justo na mais aparentemente distante das possibilidades de manobra pedagógica e vivenciamento concreto da prática gravadora: a tela plana.

•131

Se, em um controle disciplinar qualquer, esse neologismo um pouco suspeito que é a “midiologia” tivesse de declinar, em uma palavra, sua identidade (como quem fosse obrigado a apresentar seus documentos a um policial), à questão “Eh! Você aí, mexe com o quê?”, a resposta seria a seguinte: “Apesar de meu nome, não precisamente com as mídias. Ocupo-me dos signos” (Debray, 1995, p. 15.)

Referente e reverente aos próprios índices configurativos que encaçava, como não poderia deixar de ser, a pesquisa desenvolveu-se na produção de um média-metragem, cujo percurso produtivo e evolutivo preconizou, por fim, subdividir-se num conjunto de cinco vídeos de menor duração, estabelecidos em estrutura sequencial. Que utilizassem todos esses recursos (intervenções textuais, animações e inserções diversas) compatíveis ao universo audiovisual contemporâneo, que estão disponibilizados ao bem imaterial comum com certa facilidade, circulando pelas mais diversas plataformas e aplicativos. Não

somente com certa facilidade de obtenção, mas também (ou por isso mesmo) disponibilizados com fluxo profuso – revisado por tendências sazonais, a maior parte pouco estacionária, inclinada a uma levada superativa na relação de um disparo ao imediatamente anterior, numa espécie de micro diacronia dos costumes antes vista na evolução das gírias.

Para tanto, antes a pesquisa fez um levantamento e análise de materiais didáticos, procedimentos, obras e aparatos produzidos pelas/os alunas/os e professoras/es durante o ERE, bem como entrevistas – com as/os mesmas/os, e também com colaboradoras/es que vivenciaram desafios semelhantes – que argumentam métodos e adaptações ao modo remoto, na produção e na apresentação xilográfica. Em seguida, planejou roteirização e demais atributos de pré-produção que pudessem articular todo esse conjunto informativo da forma mais aproximada à qual ele de fato se deu durante o ERE: através de uma cinematografia relacional e de uma hospedagem digital acessível e reproduzível, que acolheram e ambientaram as relações e os fazeres da Xilogravura durante o período.

- 132 Atentando, primeiramente, que as artes gravadas – compreendidas aqui as Gravuras, e também, com devido sopeso, as artes do Vídeo – são, antes de mais nada, matriciais. Daí sobre elas imperou fortemente, por longo tempo, um alicerce definidor sempre às voltas com suas potências reproduzíveis – ressalte-se serem potências, não obrigações. Na maioria das vezes, tal alicerce supria-se nos determinantes categóricos de Walter Benjamin (2018) sobre o tema. Mais recentemente, através dos tratados igualmente cabais de Georges Didi-Huberman (2018) assomou-se (agora mais especificamente sobre as terçarias da impressão das matrizes gravadas sobre seus suportes finais, acionadas por tintas transferíveis de umas aos outros) que o contato entre essas três superfícies é tão ou mais definidor para as Gravuras do que sua reprodutibilidade.

Ao escrever sobre a questão da autenticidade em gravura, em torno do paradoxo entre o uno e o múltiplo, Didi-Huberman apresenta, por um lado, a noção de contato, que atribui o poder único ao objeto, e, por outro lado, a ideia de emissão desse poder através da reprodutibilidade. É sobretudo nessa capacidade de reproduzir múltiplos que o autor realça que o poder de impressão não se perde na disseminação que possibilita. Identifica que

faltou esse pensamento no estudo de Walter Benjamin e acrescenta que o elemento de contato garante unicidade, autenticidade e poder à obra para além de sua reprodutibilidade (Geraldine, 2014, p.33).

Tal contato, que ajusta os critérios do gravado, também contamina os critérios das relações mediadas por telas, sobretudo no cenário pandêmico que as sobrelevou, imperado por distanciamentos reais e virtualidades surreais, muitas seguindo com tendência avatar. Especialmente as condicionadas nas situações, não raras, de câmeras fechadas por impulsos protetivos à invasão da vida doméstica (que incluía personagens outros), ou por embaraço à intimidade tangível. Ou de câmeras abertas sob mascaramento e cenarização, propositados pelas mesmas razões. Ou ainda por simples recusa à trepidação dos pactos que regulavam o contato discente/docente em ambiente conhecido, neutro, condicionado para isso: a sala de aula.

Atenta-se assim, desse novo contato, portanto e outra vez, que espaços virtuais e conexões eletrônicas não só ambientaram e acolheram, mas foram também ambientados e acolhidos na pedagogia remota, em proveito mútuo: muitas/os dentre as/os discentes, em observação do ERE não só como desafio ou enfrentamento, mas também como oportunidade, dimensionaram suas práticas acadêmicas dentro de um cabedal contemporâneo cujos códigos já conheciam, cujos signos já exercitavam. Gestando um ganha-ganha que profetizava, em muitos aspectos, as réguas das AEx curricularizadas que empossariam logo depois em todo o aparelho universitário, no sentido de que as metodologias ativas “têm o potencial de despertar a curiosidade, à medida que os alunos se inserem na teorização e trazem elementos novos, ainda não considerados nas aulas ou na própria perspectiva do professor” (Berbel, 2011, p. 28).

•133

Na verdade, as metodologias ativas são estratégias pedagógicas para criar oportunidades de ensino nas quais os alunos passam a ter um comportamento mais ativo, envolvendo-os de modo que eles sejam mais engajados, realizando atividades que possam auxiliar o estabelecimento de relações com o contexto, o desenvolvimento de estratégias cognitivas e o processo de construção de conhecimento (Valente; Almeida; Geraldini, 2017, p. 464).

A obra videográfica, resultante primária dessa pesquisa, agora dividida em cinco trechos, em ressaltou considerou-os veiculáveis separadamente – o que amplifica seus potenciais. Ainda assim, no contrapelo dessa amplificação, são todos vinculados uns aos outros, de forma progressiva – exatamente da forma como é conduzido o ensino-aprendizagem da arte gravada, dividido por etapas bem demarcadas e aumento gradual de complexidade. Todos são, também, alinhavados entre si, no foco e objeto de pesquisa: nestas adaptações e (re)criações quanto à produção de xilogravura em diferentes ambientes – aproveitando para facear, de forma comparativa, o ateliê coletivo acadêmico tradicional, de um lado, e o individual criativamente improvisado, de outro lado. Cada uma das cinco seções temáticas requisitou, além desse conjunto de atividades de pré-produção (especialmente roteirização), e de produção propriamente dita, também a pós-produção, especialmente em edição.

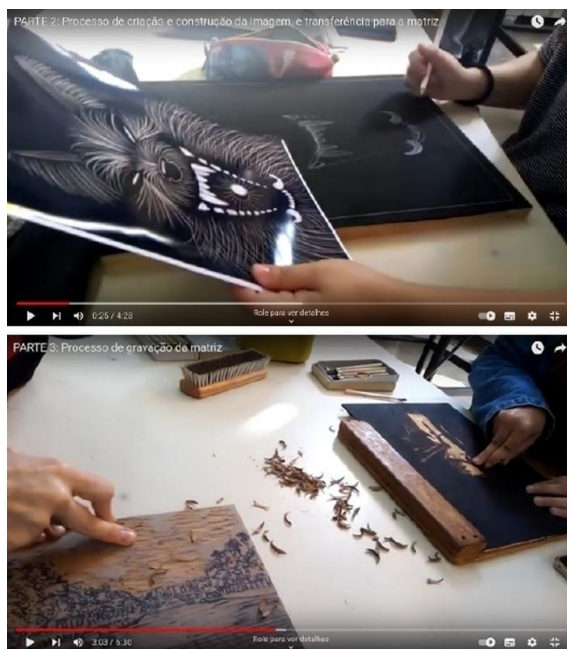
•134

Estas cinco seções foram assim divididas: em abertura, um vídeo introdutório sobre a larga história da Xilogravura, bastante implicada transversalmente na história da arte como um todo, e sobre a motivação do projeto – onde muito se conectam. Foi batizado “Memórias pandêmicas”, em marca tanto àquele inesquecível período de suspensão das aulas (e de tantas outras dinâmicas da vida ordinária), iniciado a meados de março de 2020; quanto àquele igualmente memorável momento de retorno, posto em prática acerca de julho do mesmo ano. Que encerrava um hiato trimestral de múltiplos silêncios e silenciamentos, atravessando anseios e receios igualmente múltiplos, enquanto estreava, tropeçadamente, a educação remota. Assim permanecendo e avigorando a si própria através de sistemas provisórios de alinhamento conteudista aos novos expedientes, ressonantes de seus próprios erros e acertos, e acercando-se das regulamentações que iam surgindo aqui e ali, remediadoras umas, apressadas outras. Lidando, especialmente, com a atenção coletiva quanto a uma nova relação com o tempo, que parecia travar distensões e contrações palpáveis, na contraposição entre o ensino-aprendizagem corpóreo e o midiológico: certos tópicos demandavam percursos muito diversos, ao trocar um ambiente pelo outro.

Distendia-se dali o par de anos decisivos para o ensino superior de artes, até quando, por volta de abril de 2022, se encerravam as situações de calamidade pública causadas pela pandemia, e se estruturavam os retornos ao presencial, respeitando as orientações sanitárias de cada município e dando vez a protocolos de biossegurança e de acompanhamento das atividades

pedagógicas nas instituições, pareados à evolução da Covid em direção a seu pressuposto declínio – que de fato se deu.

Seguindo com o relato desses anos tão tensos, mas também tão férteis para o entendimento de si das universidades – que guarda também, desde então, os devidos precedentes para um futuro bastante incerto, já regulado pela crise ambiental e seus porvires –, aqui no recorte do campo específico, o segundo vídeo versou sobre o processo projetivo de criação e composição da imagem que iria se tornar uma xilogravura, e as metodologias transversais (acadêmica e domiciliar) de sua transferência para a matriz de madeira. A partir da definição dessa imagem e seu alinhamento com os potenciais e as balizas da linguagem gravada, prosseguiu-se para o terceiro vídeo (Figura 3), sobre o processo de gravação da matriz propriamente dito, alicerçado nos esteios comuns de preparação da mesma para receber tal gravação, e alinhado – provavelmente da forma mais musculada, se comparado às demais seções – em fortes combinantes processuais evidenciáveis entre o caseiro e o escolar.



•135

Figura 3

Bem ao contrário desta parte, a que se seguiu abordou os métodos de entintagem e impressão da matriz, dos quais se aferiu uma série de revoluções adaptativas de eficácia validada no momento, em tempo real. Testadas enquanto feitas. Estas foram desde a produção de tintas similares às tipográficas, a partir dos mais diversos compostos pigmentáveis, e com suficiente ligamento para serem transportadas da mesa de impressão à matriz através do rolo tradicional, em poliuretano ou borracha nitrílica; até a reinvenção desse mesmo rolo (normalmente oneroso para posse individual, com utilização em comum até então, patrimoniada na maioria das instituições), em sortes disponíveis sem dispêndio financeiro e/ou saída de casa. Por sua vez, estes foram da trivial rolha de cortiça das garrafas ao refil cilíndrico de borrachas em bastão, comuns aos exercícios de desenho e aos estojos estudantis. A impressão de gravuras, da mesma forma, precisava manter-se envolvida com sistemas de forte prensagem, suficientes para transferência da imagem; e embora a xilogravura pudesse contar, nesse aspecto, com o êxito historicamente garantido das colheres de pau, por si comuns à maioria dos lares, por investidas voluntárias diversas outras possibilidades de geração de peso para comunicar matriz e suporte foram sondados – até mesmo o peso corporal (Figura 4).

•136



Figura 4

Por fim, e também bastante alinhado entre caseiro e escolar, já que pouco dependente de recinto aparelhado ou de instrumentação, o conjunto de cinco seções temáticas encerrou-se com um vídeo sobre a seriação das gravuras e suas regras de identidade material e autoral, e respectiva identificação, da numeração até a assinatura. Tão logo finalizados, os vídeos foram postados online, para assim permanecerem: livre e isonomicamente disponíveis na plataforma Youtube, no canal criado para este fim, intitulado “Artesanias gráficas”; e registros processuais outros também podem ser acessados na plataforma Instagram, sob o mesmo título. A amplitude irrestrita que regula o disparo comunicacional nos trânsitos digitais contemporâneos – que repete de forma atualizada uma função originalmente gráfica, das prensas e seus circuitos – permitiu asseverar que o alcance desse projeto, e seu diacronismo, ultrapassassem o ambiente acadêmico e suas cercanias, fomentando internamente potências interdisciplinares, e externamente interesses pela arte, ao levar a uma maior diversidade de pessoas o conhecimento xilográfico e seus procedimentos tradicionais, além dos que se originaram por acréscimo a partir do advento da pandemia.

•137

Sem deixar de mencionar as argumentações, que atravessaram todas as aulas, sobre a miniaturização de ferramentas, espaços de trabalho, e mesmo obras (Figura 5), as cinco seções videográficas que recuperam tais aulas atentam, portanto, a um investimento outro: em inclusão ao estar remoto/à distância, assim apresentando e representando a prática xilográfica através de versões comparadas, e assim disponibilizando livremente suas descobertas. Promovendo, portanto, acesso à informação e abrangência socioeducativa de forma ética, e seguindo com probidade as resoluções pesquisadoras e extensionistas vigentes.

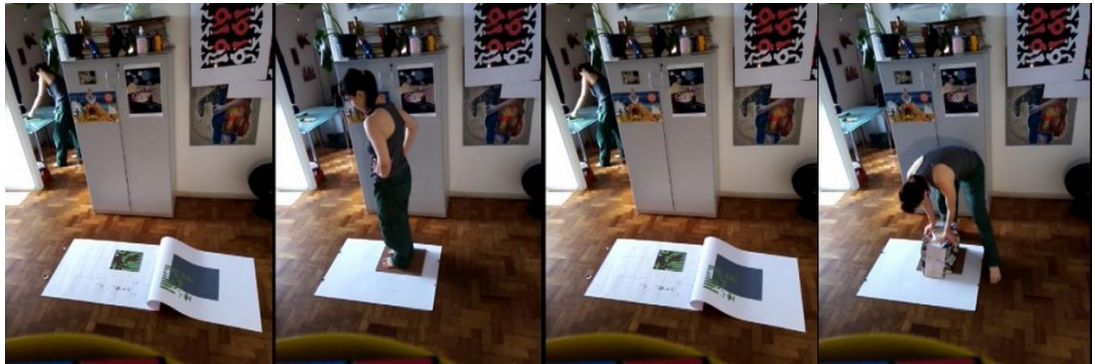


Figura 5 SEQ Figura * ARABIC 5 – Frames de montagem de rolinho de impressão com refil de borracha em bastão e arame, entintagem e impressão com *baren* e pequenas colheres de madeira e bambu, dispostos em videochamada de aula durante a pandemia de COVID-19. 2021. Captura de tela do autor.

•138

Bem como levantando novas reflexões sobre a longa história da Gravura e de suas técnicas, sublinhando automaticamente os eixos de configuração de sua linguagem própria, ao subdividi-los e também ao relacioná-los com os potenciais de expansão encontrados por alterações ou acomodações de práticas. Que normalmente agem por cronografia mais larga, mas também se provam agir precipites, propiciados por um advento inesperado que deslocou apressuradamente as dinâmicas do exercício letivo, questionando sua continuidade. A própria divisão do vídeo inicialmente pretendido, em trechos específicos que abordam os principais estágios de um passo a passo sequencial e progressivo, estrategiou – e comprovou – a subsistência dos métodos, equipamentos e etapas medulares dos processos de produção de uma obra xilográfica, sejam eles conduzidos sob visada tradicional ou sob visada (re)criativa.

Em similar estratégia – e comprovação – de evoluções possíveis, a hospedagem permanente do material videográfico produzido, em plataformas comuns, conhecidas e disponíveis, também estendeu acentos cronológicos, em ideários implícitos de cultural e histórica *calendarização*, bem como de *apresentação*, conduzindo tal material ao ambiente digital que já se assentava, então mais lentamente, como fundamento da vida contemporânea. Assim, tentou propor elementos de superação para as adversidades que tal ambiente digital costuma oferecer para o profundo princípio – artesão e equipado – que

sustenta a arte gravada, ao explorar as conexões entre os campos gravura/vídeo/performance. Alargando esse sentido de inclusão, os trabalhos serem concluídos em espaço digital permanente não somente repercutem o próprio formato de seu objeto de pesquisa, mas também propõem algumas primeiras bases para o exercício domiciliar de gravura, quando ressaltam materiais e métodos diversos e alternativos, menos intrinsecamente dependentes de coletivismo presencial e de maquinários tradicionais, podendo operar com similar desenvoltura quando estes se indis põem.

3. Considerações finais

Nos desdobramentos da instrução, da comunicação, da prática orientada e da pesquisa em Xilogravura a partir do ERE, este artigo e o Projeto de Pesquisa que relata compendiam os registros audiovisuais de procedimentos de manufatura do objeto xilográfico, selecionados entre os meios de ensino/aprendizagem tradicional, mas adicionando-lhes processualidades recém-surgidas das alterações, invenções e adequações de materiais plásticos e gráficos inusuais e inovadores, de constituições criativas de espaços de trabalho individual de arte, e de fazeres alternativos.

•139

Todos oriundos da acomodação caseira da comunidade acadêmica à inesperada e súbita interrupção do ensino presencial com o alastramento da pandemia de COVID-19, e seu urgente distanciamento social impactando as experiências institucionais de estudo de arte, a partir de então direcionadas a um convívio exclusivamente eletrônico, naturalmente já entretecido por lavras midiológicas contemporâneas. Impactando, sobretudo, aquelas experiências mais dependentes de espaços formais, exercícios compartilhados e equipamentos de uso coletivo, como são as Gravuras – que repartem com as Artes do Vídeo uma similar raiz conceitual: produzem de forma matricial, constituindo materiais gravados e potencialmente reprodutíveis (Figura 6). Para essa investigação, o conceito de performance, em sua visada digital, atravessou e ofertou uma segunda camada de adereçamento simbólico e de aproximação entre esses campos, enriquecendo ambos.



Figura 6

•140

Ao pesquisar, cuidadosamente, tais admissibilidades videográficas e performáticas para o ensino de arte gravada (ou para o apoio a esse ensino), e produzir, em metalinguagem, os respectivos registros audiovisuais, o projeto concomitantemente promoveu outro expressivo registro, digno e necessário de sê-lo feito, no contexto da *documentação*: primeiramente, porque a despeito, por um momento, das severas razões que geraram tais contribuições ao campo, elas necessitavam ser repertoriadas não apenas em sentido prático, cumprindo sua hipótese de aplicabilidade concreta, mas também em sentido historiográfico.

A vídeo performance existe enquanto forma de registro de um evento pontual localizado no tempo, surge como arquivo/documento ou como obra em si mesma, utilizando linguagem própria do cinema e vídeo para montagem do vídeo a partir da utilização de performances a priori [...]. Ao ampliar a força poética do registro passamos a percebê-lo como Arte, não somente como acúmulo de documentos de um ato poético. O registro pode passar então a ser considerado como uma arte crítica [...]. O efêmero, que se valia antes de sua novidade e de um tempo livre, é atualmente apreendido no registro (Gonçalves, 2018, p. 535).

Segundo, pelo próprio corolário dos múltiplos significados produzidos com o alastramento do vírus SARS-Cov-2, configurando uma pandemia sem

elementos combativos daquela primeira ordem mais eficazes que o distanciamento social, tomados e dimensionados no que repercutiram para as instituições de ensino superior. Aqui observadas no especial recorte daquelas dedicadas às artes plásticas, e, dentro destas, daquelas mais dependentes de um combo mais instituído entre espaço físico específico, materiais/equipamentos intrínsecos, convívio físico e partilha processual. Afunilando para as artes das Gravuras, e destas para a Xilogravura, essas instituições, campos de conhecimento e linguagens expressivas se viram profundamente impactadas pela inesperada e súbita interrupção do ensino presencial, e por suas necessárias condições de isolamento, impeditivas até para a procura e aquisição de utensílios individuais da/do discente, sem mencionar seus valores financeiros, em muitos contextos socioeconômicos tão impeditivos quanto os da instrumentação para o relacionamento digital (câmeras, acesso estável à Internet, etc.), como amplamente inventariado e noticiado nos mais diversos setores e panoramas universitários, já desde a fase primeira e mais aguda de implementação do ensino remoto.

Se observado tal impacto como elemento de revisão de lugares, •141
potências e pertinências do digital – já radicado na contemporaneidade àquela altura, e já sinaleiro nas abas relacionais, mas ali elevado ao protagonismo didático e produtivo –, e também como elemento de renovação de práticas instituídas, o extremo potencial imaginativo gerado durante o período de reclusão, em prol da continuidade das disciplinas de haver mais oficineiro, tais reconfigurações refletiram valiosas contribuições para o crescente de práticas acadêmicas tradicionais, observadas aqui exemplarmente no campo das Gravuras, no específico da Xilogravura. Até mesmo no sentido da versão de baixo custo e/ou da apropriação de material domiciliar preexistente. Essas contribuições tanto necessitavam ser historicamente repertoriadas, quanto poderiam, se devidamente repertoriadas, ser absorvidas pelos saberes tradicionais, alimentando-os, e essa pesquisa rastreou instrumentar ambas as articulações. Além disso, encaminhou dados de renovação outra: a de potenciais de interdisciplinaridade e multidisciplinaridade, muito em exame e voga para o crescimento das instituições, aqui quando articula Xilogravura com Vídeo e com Performance, conectando-os nos lugares de *apresentação* e de *representação*, que também são lugares fundadores do ensino superior. Por fim e não menos importante, impactou uma janela de visibilidade para a produção acadêmica, sempre bem-vinda.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal** – ensaio sobre fenômenos extremos. Campinas: Papirus, 1996.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: L&PM, 2018.

BERBEL, Neusi A. N. As metodologias ativas e a promoção da autonomia de estudantes. **Semina: Ciências Sociais e Humanas**, v. 32, n. 1, p. 25-40, 2011. ISSN 1679-0383. Disponível em: <
<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/seminasoc/article/view/10326/10999> >. Acesso em: 08 jul. 2025.

DEBRAY, Régis. **Manifestos midiológicos**. Petrópolis: Vozes, 1995.

•142 DIDI-HUBERMAN, Georges. **La ressemblance par contact: archeologie, anachronisme et modernité de l’empreinte**. Paris: Minuit, 2018.

DIESEL, Aline; BALDEZ, Alda L. S.; MARTINS, Silvana N. Os princípios das metodologias ativas de ensino: uma abordagem teórica. **Revista Thema**, v.14, n.1, p. 268-288, 2017. ISSN 2177-2894. Disponível em: <
<https://periodicos.ifsul.edu.br/index.php/thema/article/view/404/295> >. Acesso em: 06 jul. 2025.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GERALDES, Joana Rita Brites Soares. **Desenhar e gravar: a partilha e a participação do público em gravura**. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2014, 82 p. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Desenho da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2014.

GONÇALVES, W. T. A vídeo-performance como imagem autômata. In: II Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, 2018, Goiânia. **Anais do II Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2018. p. 534 – 543. Disponível em:

<https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/LB_WAYNER_GONCALVES_IISIPACV2018.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2023.

MARIN, Maria J. S.; LIMA, Edna F. G.; PAVIOTTI, Ana B.; et al. Aspectos das fortalezas e fragilidades no uso das Metodologias Ativas de Aprendizagem. **Revista Brasileira de Educação Médica**, v.34, n.1, p. 13-20, 2010. ISSN 1981-5271. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbem/i/2010.v34n1/>>. Acesso em: 07 jul. 2025.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SEMESP. **Mapa do ensino superior no Brasil em 2024**. São Paulo: SEMESP, 2024.

VALENTE, José A.; ALMEIDA, Maria E. B. de; GERALDINI, Alexandra F. Metodologias ativas: das concepções às práticas em distintos níveis de ensino. **Revista Diálogo Educacional**, Curitiba, v. 17, n. 52, p. 455-478, 2017. ISSN 1518-3483. Disponível em <<https://periodicos.pucpr.br/dialogoeducacional/article/view/9900/12386>>. Acesso em: 08 jul. 2025.

•143

Como Citar

Videogravuras - documentações metodológicas e performatizações na produção, na apresentação e no ensino de xilogravura a partir do ERE. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 21, n. 2, p. 125-143, [s.d.]. DOI: [10.14393/OUV-v21n2a2025-78894](https://doi.org/10.14393/OUV-v21n2a2025-78894). Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/78894>. Acesso em: 21 fev. 2026.



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.