

A pesquisa em artes: a experiência, a experimentação e a escrita

Research in the arts: experience, experimentation and writing

Luiz Cláudio da Costa¹

Resumo: Neste texto, busco refletir sobre a singularidade da pesquisa em arte realizada na universidade. Parto da descrição do projeto da investigação, discuto o papel da orientação, as etapas do processo, a experiência do sensível, bem como as experimentações e os gestos sobre o material sensível selecionado. Por fim, detenho-me sobre a escrita singular da pesquisa em artes.

Palavras-chave: *Pesquisa em arte; experiência e experimentação sensível; a orientação na pesquisa em arte; escrita em arte.*

Abstract: In this text, I seek to reflect on the uniqueness of art research carried out at the university. I start from the description of the research project, discuss the role of guidance, the stages of the process, the experience within the sensitive field, as well as the experiments and gestures on the selected material. Finally, I dwell on the unique writing of research in the arts.

Keywords: *Art research; experience and sensitive experimentation; guidance in art research; art writing.*

1 Luiz Cláudio da Costa é professor Associado do Instituto de Artes da UERJ e do PPGArtes/Uerj. Possui bolsa do CNPq e da Faperj. Publicou os livros *A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade* (Quartet, 2014) e *A condição precária da arte: corpo e imagem no século XXI* (Relicário, 2022). Atua como curador independente. Endereço institucional: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Francisco Xavier, 524-Maranacanã, Rio de Janeiro, RJ, 20943-000. E-mail: l.claudiodacosta@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0013-3623>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/2995853290168904> Rio de Janeiro, Brasil.

O trabalho de arte expressa a espessura de uma experiência em gestos sobre materiais – imagens e emoções concretas do corpo no mundo. Por outro lado, a escrita do artista resulta do trabalho realizado, uma reflexão que nem o explica nem o interpreta. Reflete um processo. Em seu “Manifesto, ainda que tardio”, Rubem Valentim declara “o peso da Bahia” em seu trabalho, mas isso serve para “expressar-se plasticamente”. O artista não explica, traça um caminho, um campo:

O substrato vem da terra, sendo eu tão ligado ao complexo cultural da Bahia: cidade produto de uma grande síntese coletiva que se traduz na fusão de elementos étnicos e culturais de origem europeia, africana e ameríndia.²

Essa regra da escrita do artista fora da academia não muda quando ele se encontra numa pesquisa formal dentro da universidade. Neste artigo, busco refletir sobre a singularidade da pesquisa em arte realizada na universidade a partir das minhas experiências. Não faço relatos de casos, embora busque teorizar minha experiência particular na vida acadêmica.

A pesquisa em artes envolve não apenas a realização do trabalho prático, mas a reflexão escrita que tampouco pode escapar do campo sensível da experiência particular. O artista que escreve uma dissertação ou tese não busca a análise crítica do próprio trabalho. Tampouco procura os conceitos que possam alcançar uma generalização, tendência comum à reflexão teórica no campo das ciências humanas. O artista não cria uma teoria geral para servir a outros trabalhos, nem para explicar sua própria prática. Muito menos, escreve uma história da arte. O pesquisador artista produz raciocínios conceituais relativos a seu processo e a sua poética, dialogando com teóricos dos campos que lhe convém. Mas esses conceitos são vinculados aos gestos de criação do artista, mesmo quando, para desenvolvê-los, refira-se a noções e categorias de outros autores e campos. Na pesquisa universitária em arte, o momento primário é o desenvolvimento material e a prática do trabalho artístico. Essa fase conduz, numa ocasião posterior (ainda que possa ser quase simultâneo), à reflexão conceitual. De todo modo, a escrita reflexiva na pesquisa visa levantar problemas de uma prática particular.

2 Valentim, 2018, p. 132.

Considerada no interior das chamadas ciências humanas, as práticas artísticas interpelam o sensível. Ocupando-se de materialidades percebidas, o artista cria “formas de visibilidade” que possam intervir na “distribuição geral das maneiras de fazer”.³ As formas de visibilidade da arte constituem um saber, mas esse origina-se no corpo, na exposição à coletividade, ao fora, ao mundo. Desse modo, o saber das visibilidades artísticas não se esgota nele mesmo. A desordem das emoções corporais abre uma distância no tempo, um desvio que diferencia e transforma esse saber continuamente. Envolvido com o não saber da experiência sensível, o saber que a arte convoca, quando voltado para a pesquisa e escrita acadêmicas, não renuncia à prática de produção de conceitos e de diálogos artísticos. Mas como combinar a realização prática de um processo poético à reflexão teórica sem prejuízo do fazer artístico?

O projeto de pesquisa em arte

A pesquisa universitária começa com um projeto ou plano de trabalho que esboça os objetivos a serem realizados. Com frequência, apresentado no exame de seleção de um Programa de Pós-graduação, esse plano aborda um testemunho inicial de ideias – práticas passadas e desejos futuros. As experiências já vividas no campo da arte devem ser retomadas e refletidas no intuito de sugerir os problemas materiais-sensíveis e os gestos de criação que delimitam a pesquisa. O projeto versa sobre o horizonte de uma paisagem ainda incerta e não pode apontar para trabalhos idealmente pré-determinados, pois a pesquisa conta com os abalos inesperados, os deslocamentos, as transformações que podem se suceder no processo desconhecido.

O projeto traça, contudo, um campo (ou uma “tradição”) onde a pesquisa se situa, circunscrevendo, no domínio sensível e na história da arte, um território de obras e práticas de outros artistas, bem como os modos da expressão particular que a pesquisa irá enfrentar. Define problemas concretos da prática do artista, considerando os gestos (cortar, apagar, fragmentar, pesquisar em arquivos, retomar o passado, costurar, ligar, retornar, etc.), bem como as materialidades sensíveis de interesse mais ou menos formadas: tinta, areia, vidro, ferro, jornal, uma paisagem social, um acontecimento histórico, um objeto do cotidiano, um arquivo da cultura

3 Rancière, 2005, p. 17.

etc. Nesse primeiro momento, desenha-se um terreno material e prático, indicando linguagens já processadas, diálogos com outros artistas, atuais e da história da arte. No interior do campo sensível delimitado pelas materialidades, pelas linguagens, pelos artistas e obras, descreve-se os objetivos da pesquisa que lidam com um problema-alvo, certos materiais e conceitos. Mas esses conceitos emanam não de uma teoria externa, mas daquilo que se visualiza como paisagem material presente e futura do trabalho. Frequentemente, o problema-alvo define o gesto ou gestos artísticos a serem desdobrados em trabalhos.

Falo de uma paisagem material futura, porque não se trata de definir na fase do projeto o plano de uma obra ou obras. O resultado é uma consequência do processo, embora o trabalho nunca se conclua para poder abrir-se a cada novo olhar. Como sugere Nuno Ramos a partir de sua experiência: “A energia do meu trabalho vem de nunca estar pronto”.⁴ Isso é ainda mais verdadeiro para o momento em que se elabora o projeto de pesquisa em arte. Nessa fase, privilegia-se os materiais e as técnicas de interesse, os gestos expressivos já conhecidos, as reflexões já postas e o problema-alvo da investigação. O projeto apoia-se nas experimentações e formas aparentes que delineiam questões a serem investigadas, priorizando a trilha sensível e intelectual aberta pelo processo artístico já vivido. Os objetivos tratam, nomeadamente, dessa abertura: uma materialidade sensível a ser trabalhada, o problema alvo envolvido e o gesto estruturante implicado na expressão artística.

A orientação e o caminho da investigação

Antes de dar continuidade às reflexões do processo de pesquisa em arte sob a perspectiva do pesquisador, será preciso abordar um pouco o papel do orientador e a relação com o artista.

A orientação da pesquisa em artes consiste, sobretudo, num trabalho de escuta. O papel do orientador não é determinar caminhos *a priori*. O processo da pesquisa em arte em diálogo com um orientador envolve uma exposição grande por parte do artista. O papel do orientador apresenta uma singularidade, quando comparado a outras pesquisas no campo das

4 Ramos, 2022, p. 9.

humanidades. O orientador não conhece mais do assunto que seu orientando. O artista também está num momento de grandes incertezas. A escuta deve ser fina e toda participação do orientador, particularmente nos momentos iniciais, deve ser discreta. As sugestões devem acompanhar os desejos expressos, ainda que não estejam claros. A clareza prévia do caminho tende a não ser benéfica para o artista. Então, nos primeiros encontros, o orientador sugere a continuidade das experimentações, das linguagens já vividas, além de provocar novos desdobramentos no interior daquele processo particular.

O mais relevante para o orientador é compreender que o caminho da investigação é do outro e não seu. Nesse sentido, ele também precisa deixar exposta sua vulnerabilidade e incerteza quanto aos rumos da pesquisa. O orientador não pode determinar caminhos. Ele deve estar ciente que não há um conhecimento geral ou um método à priori que sirvam para a pesquisa do artista, como pode ocorrer nas áreas científicas e mesmo nas humanidades. A realização artística necessita estar imune às premissas morais, intelectuais e mesmo estéticas, ainda que nem o pesquisador nem o orientador estejam livre de um quadro de convenções inscrito na própria linguagem. O importante é que o orientador não pode trazer para o interior da investigação delimitações ou balizas externas aos problemas materiais, práticos e conceituais da pesquisa em curso, embora o caminho demande diálogo, avaliação e troca.

O processo e as etapas da pesquisa – a primazia das experiências práticas

A ambição de uma pesquisa artística não é o resultado em obra, mas uma certa espessura emocional-sensível adquirida na experiência do corpo com outros corpos – no mundo e na prática com materiais e trabalhos de outros artistas – e que poderá ser expressa nos gestos do artista. Ainda que a reflexão e a escrita sejam relevantes para a tomada de consciência do processo pleno de rupturas e continuidades, a atividade intelectual não tem primazia na pesquisa em arte. O primado são as materialidades sensíveis e os gestos do artista. Em 1960, Hélio Oiticica advertia: “A obra nasce apenas de um toque da matéria”.⁵ Nesse momento, Oiticica ainda acreditava que o toque que transforma a matéria em expressão é um “sopro

5 Oiticica, 1986, p. 22.

interior”. Após suas experiências na Mangueira, acredito que ele diria que o gesto ou toque expressivo nasce antes da experiência de exposição ao outro, da relação do corpo no mundo.

Pensando as etapas da pesquisa, o momento das experiências práticas – as emoções, o não saber das imagens e dos gestos – reina insubmisso ao entendimento. A elaboração conceitual e teórica decorre das relações práticas do corpo com o material. A ambiguidade singular da pesquisa em artes consiste nessa precedência das experiências corpo-material-mundo sensível, momento em que a reflexão e a escrita, o tratamento reflexivo-conceitual, são ainda secundários. Isso não significa dizer que a linguagem e as convenções sociais estejam fora do processo do artista, apenas que elas são, nessa fase, materiais do campo sensível, emocional e político da experiência da criação. É claro que nessa fase do embate material e prático da pesquisa, as anotações são bem-vindas para o registro de problemas que poderão ser trabalhados num momento posterior.

Não se trata aqui de conservar a tradicional separação corpo e alma, mesclados como o sal e a água no mar. Trata-se de reconhecer, sobretudo, o pensamento emocional da arte, o que envolve o corpo, o gesto, as imagens, os afetos. Trata-se de afirmar o fundamental: a elaboração inaugural nas artes acontece na experimentação material, momento em que se engendra acontecimentos sensíveis concretos. A experiência corporal do “si mesmo” com o outro (pessoas, instituições, suportes, coisas) ganha expressão na experimentação, nos gestos que enfrentam as materialidades particulares daquele processo. O tratamento reflexivo trará para a superfície da escrita a consciência dos problemas vividos nesse processo, o que não corresponde a uma interpretação ou explicação. É reflexão de problemas, gestos e imagens.

Mas essa separação de duas etapas não é assim tão precisa. No percurso do processo, as fases misturam-se e alimentam-se reciprocamente. Como reconhece Jean Lancri: “Uma tese em artes plásticas tem por originalidade entrecruzar uma produção plástica com uma produção textual”.⁶ Não obstante, a experiência particular do artista-pesquisador e suas experimentações práticas e materiais antecipam e precipitam a reflexão escrita.

6 Lancri, 2002, p. 19.

A experiência e a experimentação na espessura do espaço sensível

Como dito acima, a expressão artística retira sua espessura da experiência sensível do corpo com outros corpos, incluindo obras, coisas, visibilidades, afetos, desejos, ações. A experiência afetiva e emocional dessas relações irá definir o campo de experimentações do artista, os gestos e as materialidades, o pensamento corporal das imagens. Segundo Maurice Merleau-Ponty, a experiência exterior do sujeito encarnado é sinônima da experiência interior do corpo que se expressa com o gesto e pela fala.⁷ Não se trata de afirmar uma preponderância da vivência individual, pois o sensível envolve o espaço do corpo particular e do encontro com outros sujeitos aos quais o “si mesmo” está continuamente exposto. Nesse campo, há ainda o território da memória e do esquecimento, dos saberes da cultura e da influência do quadro prescrito pela linguagem e pelo poder. Mas a arte não explica todo esse conhecimento. Ela expressa a espessura dessa experiência em gestos e emoções concretos enfrentados na relação com essa alteridade do trabalho, os materiais e os suportes.

O espaço sensível – exterior/interior – vivido e percebido pelo corpo singular do artista implica sua exposição ao mundo, a outros sujeitos numa coletividade integrada por uma linguagem, uma cultura, uma memória coletiva. Esse espaço inclui negociações com as normas, bem como as transformações resultantes de seus encontros. Como diz Judith Butler em *Relatar a si mesmo*, “sou invariavelmente transformada pelos encontros que vivencio⁸. O espaço sensível abrange o *comum* partilhado – o sistema de evidências percebidas de uma cultura transmitida como saber –, assim como o poder que divide os fazeres, que determina as atribuições, que hierarquiza as funções. Segundo Jacques Rancière:

Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha”.⁹

7 Merleau-Ponty, 1994, p. 273-277.

8 Butler, 2015, p. 41.

9 Rancière, 2005, p. 15.

A experiência sensível refere-se à espessura do espaço percebido e vivido por uma subjetividade particular na relação com outros sujeitos nos quadros definidos pela linguagem/cultura. Mas também designa as ações e os gestos que aí se manifestam, as interrogações que surgem sobre essa partilha comum. O sensível acolhe, ainda, as aberturas no saber e no tempo. Um corpo movimenta-se num mundo heterogêneo e complexo, uma “espacialidade de situação”, como afirmava Merleau-Ponty.¹⁰ Nessa espacialidade, há outros sujeitos com os quais estou em relação no presente e em outros tempos. A linguagem da cultura impõe-se a todo momento e com ela surgem as aberturas no tempo com a memória. As ações previstas pelas convenções sofrem desvios nesses encontros presentes e virtuais. Os acontecimentos sensíveis produzem-se no presente do corpo-em-relação que absorve não apenas as convenções, mas também as defasagens temporais e os abalos no sensível partilhado. Merleau-Ponty formula essa defasagem como abertura no tempo:

Só se compreende o papel do corpo na memória se a memória é não a consciência constituinte do passado, mas um esforço para reabrir o tempo a partir das implicações do presente, e se o corpo, sendo nosso meio permanente de “tomar atitudes” e de fabricar-nos pseudopresentes, é o meio de nossa comunicação com o tempo, assim como com o espaço.¹¹

Na produção artística dos anos 1960 e 1970, a experiência particular do corpo no mundo teve forte prestígio gerando uma linguagem nova, a performance. Nesse momento, os artistas recusavam a subjetividade psicológica individual, assim como a consciência que reconstitui a memória. O equívoco naquele momento foi tomar a memória pelas lembranças recuperadas. Robert Morris colocou os problemas relativos ao corpo num artigo de 1978, enfatizando a presença no espaço como uma modalidade do “eu” não interior para quem não há memória. Convicto da eficácia libertária da presença do corpo, Morris afirma que “o lado subjetivo da percepção espacial é o único admissível”.¹²

10 Merleau-Ponty, Op. cit., p.146.

11 Ibidem, p. 246.

12 Morris, 2006, p. 419.

A elaboração da experiência receberia outra abordagem com as artistas feministas que trouxeram novo aporte para o problema da presença. O corpo particular da mulher encontra-se no interior de uma cultura dominada e administrada por homens. Nesse caso, o sujeito corpóreo engaja-se no sensível como ordem da cultura que submete o corpo, a percepção, a subjetividade. O engajamento do corpo tem, para as feministas, segundo Amélia Jones, a intenção de questionar problemas de “raça, de classe, de gênero, de sexualidade etc.”.¹³ A particularização da experiência tematizada por Jones em *Body Art, Performing the Subject*, livro dedicado à reflexão das produções realizadas por mulheres, passa por uma compreensão da percepção envolvida por ordens e enquadramentos da cultura. As artes do corpo redefinem, assim, a subjetividade artística ao redimensionar o lugar da particularização da experiência do corpo no espaço-tempo da cultura que é, simultaneamente, interior e exterior, presente e passado.

A expressão artística retira sua espessura da experiência do corpo numa espacialidade situada que envolve o outro, ou outros aos quais o sujeito está exposto, bem como o quadro de referência dos costumes e das convenções. A experiência não diz respeito apenas ao que é vivido pelo indivíduo, mas também ao que é transmitido e autorizado pela cultura, pela linguagem. Walter Benjamin levantou esse problema como o legado da tradição, a memória difundida na cultura e validada como autoridade. Desconfiar da autoridade da experiência seria um movimento positivo: os homens aspiram a “libertar-se de toda experiência”.¹⁴ Benjamin fala de uma desconfiança em relação à experiência transmitida, mas o filósofo reconheceria também, em seu texto sobre Charles Baudelaire, a importância de elevar a “vivência” (vinculada às lembranças do indivíduo e não à memória da tradição) à categoria de “verdadeira experiência”. A verdadeira experiência para Benjamin estava ligada aos traumas da vida moderna, ao choque que silencia, mas abre igualmente as distâncias no tempo, trazendo transformações individuais e coletivas.¹⁵

13 Jones, 1998, 11.

14 Benjamin, 1997, p. 119.

15 Idem, 1991, p. 145.

A experiência sensível envolve, assim, os saberes adquiridos, os enquadramentos adotados, as hierarquias partilhadas, mas também as recusas, as resistências, os bloqueios, os esquecimentos, esses acontecimentos que podem se tornar gestos fundantes no processo de um artista. O corpo conta com as defasagens temporais e os distanciamentos culturais que permitem questionar o sensível vivido e percebido. O artista constitui o campo de sua prática no interior dessa esfera sensível, selecionando (nem sempre de forma consciente) uma ínfima parte sobre a qual ele efetua experimentações práticas. É na experimentação que se elabora esse material concretamente e se constitui o campo visado. Experimentando o material, apura-se a possibilidade do sentido das formas e imagens. Estabelece-se semelhanças, promove-se distanciamentos, articula-se a presença às ausências, aos mortos, aos antepassados. Com a experimentação, o artista avalia a abertura de seus gestos e objetos, de suas palavras e imagens. Nessa fase, o artista considera os modos de apresentar o trabalho, testando sua potência. É o momento da apreciação da consistência e da força do material formalizado pelos gestos da criação.

A escrita do artista na academia

A escrita reflexiva fecha o ciclo da pesquisa, alicerçando a transmissão sem determinar o modo da recepção do trabalho realizado. As noções e os conceitos do artista, assim como os diálogos com outros artistas, não visam explicar nem esclarecer as significações da obra ou do processo. Eles ajudam a levantar os problemas envolvidos com a prática, bem como a inventar um campo e uma tradição nos quais o trabalho do artista se insere. Nas artes, o conhecimento e o pensamento são produzidos pela experiência e experimentação material, mas a escrita insere o trabalho realizado num campo de debate, num território de problemas concretos. Os conceitos articulados na escrita servem para o pesquisador referir-se ao horizonte experimentado, mas não são normativos nem podem ser generalizantes. São apenas operatórios para aquela pesquisa, no sentido que visam, como afirma Sandra Rey, “realizar a obra tanto no nível prático quanto no teórico”.¹⁶ A escrita é, assim, parte expressiva do trabalho, uma vez que os conceitos são concretos, móveis, abertos. A escrita indica o campo onde o trabalho se movimenta e as possibilidades de enriquecer a área, formulando uma consistência conceitual nunca desvinculada da experiência particular.

¹⁶ Rey, 2002, p. 131.

A reflexão na pesquisa em artes efetuada pela escrita não é formulação *à priori* realizada por uma consciência abstrata, nem nasce de hipóteses, como pode ser o caso mesmo nas ciências humanas. A hipótese supõe a solução de um problema, recurso que pressupõe um conjunto de evidências e comprovações que compõem o conhecimento final da investigação. A operação do pensamento axiomático difere do pensamento artístico que não necessita provar um conhecimento. O saber da arte (e a tese artística) constitui-se por um campo de problemas concretos e gestos práticos que envolvem a experimentação de um campo sensível selecionado. Sua substância é ancorada na experiência particular do corpo situado no mundo, na história e na cultura. Nesse sentido, o ato da obra de arte é sempre político. Ela visa uma abertura no sensível partilhado.

No âmbito da investigação acadêmica, as reflexões conceituais da dissertação ou tese não deixam de estar vinculadas ao processo particular daquela poética. A escrita reflete um processo sensível que tem dimensão e sentidos incertos, uma vez que envolve afetos, desejos, gestos. A escrita pensa as experimentações e os gestos sugerindo conceitos, noções, problemas concretos implicados naquela prática particular. O fato de o trabalho artístico estar diretamente vinculado a um corpo e suas experiências singulares com outros corpos e sujeitos, não significa dizer que a escrita irá construir um relato de um “eu” que busca seu verdadeiro “si mesmo interior”. Afinal, a condição do trabalho artístico é a experiência do sujeito com o fora, incluindo as relações com outras subjetividades, mas também com as normas e convenções partilhadas.

A escrita da pesquisa em arte busca pensar as experimentações, os gestos, as ações, bem como um campo artístico construído, enfim os problemas que essa prática, e não outra, levanta sobre o sensível particular selecionado. Mais que respostas, evidências ou comprovações, a escrita aborda o toque sobre a matéria de que falava Hélio Oiticica. O processo vivido e experimentado durante a pesquisa na universidade necessita ser elaborado e a escrita é esse lugar. Ela assume o papel de formular uma elaboração que não pode ter a pretensão de se tornar uma teoria para outros casos. A pesquisa poderá intervir no desenvolvimento da área da arte, mas não como teoria geral que contem hipóteses e opera evidências. A tese colabora com o campo da arte ao apresentar um trabalho artístico nascido de um processo particular e uma escrita que aponta os problemas encontrados no caminho, bem como as noções e conceitos desenvolvidos.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e Política. Obras escolhidas*. Volume I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. *Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução Rogério Bettoni. 1ª. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

JONES, Amelia. *Body Art: performing the subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

LANCRI, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade. In: Brites, Blanca. Tessler, Elida. (Org.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994. MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. In: Ferreira, Glória. Cotrim, Cecília. (Org.) *Escritos de artistas, anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

RAMOS, Nuno. *Fooquedeu (um diário)*. São Paulo: Todavia, 2002.

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

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: Brites, Blanca. Tessler, Elida. (Org.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

VALENTIM, Rubem. Manifesto, ainda que tardio. *Rubem Valentim: construções afro-atlânticas*. São Paulo: Museu de arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2018.

Recebido em 10 de maio de 2023 e aceito em 31 de maio de 2023

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.

