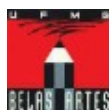


34

v. 14, n. 34, maio-ago. 2025

PPG  Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Escola de Belas Artes - UFMG



PRPG

PRÓ-REITORIA DE
PÓS-GRADUAÇÃO

UF  G

©2025, Programa de Pós-graduação em Artes (EBA/UFMG)

Todos os direitos reservados, nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores, estando as normas técnicas de acordo com as referências de seus países.

APOIO: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) – Programa de apoio a publicações científicas e tecnológicas – publicação de periódicos científicos institucionais.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG, MG, Brasil)

Pós [recurso eletrônico]: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes. – Vol. 15, n. 34 (maio-ago. 2025). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2008-

A partir de 2011 também em meio eletrônico.

Modo de acesso: Internet.

Sistema requerido: Adobe Acrobat Reader.

ISSN 1982-9507

ISSN ELETRÔNICO 2238-2046

1. Artes – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes.

CDD: 700

CDU: 7

CONTATO

Programa de Pós-graduação em Artes

Escola de Belas Artes

Av. Antônio Carlos, 6627. Pampulha. Sala 305.

CEP 31270-901 Belo Horizonte, MG

E-mail: revistapos.ppga@gmail.com

Site da Revista Pós: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/index>

Site do PPG Artes EBA/UFMG: <https://www.eba.ufmg.br/ppgartes/>

Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes – EBA/UFMG

ISSN 1982-9507 - ISSN eletrônico 2238-2046

Publicada desde 2012

Periodicidade quadrimestral desde 2021

Bases Indexadas: Sistema de Periódicos SEER

Diretório de Periódicos da UFMG

Classificação Qualis Periódicos da CAPES: A1

Revisão por pares

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

REITORA: Dra. Sandra Regina Goulart Almeida

PRÓ-REITORA DE PÓS-GRADUAÇÃO: Dra. Isabela Almeida Pordeus

PRÓ-REITOR DE PESQUISA: Dr. Fernando Marcos dos Reis

ESCOLA DE BELAS ARTES

DIRETORA: Dra. Camila Rodrigues Moreira Cruz

COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES: Dra. Rita Lages Rodrigues

REVISTA PÓS

EDITORES

Dra. Bya Braga - Universidade Federal de Minas Gerais

Dr. Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi - Universidade Federal de Ouro Preto

Dra. Flavia Virgínia Teixeira - Universidade Federal de Minas Gerais

CONSELHO EDITORIAL

Dr. Agnaldo Farias - Universidade de São Paulo - Brasil

Dra. Alda Costa - Universidade Eduardo Mondlane - Moçambique

Dra. Ana Mae Barbosa - Universidade de São Paulo - Brasil

Dra. Ana Magalhães - Universidade de São Paulo - Brasil

Dra. Ester Trozzo - Universidad Nacional de Cuyo - Argentina

Dra. Flávia Cesarino Costa - Universidade Federal de São Carlos - Brasil

Dra. Giselle Beiguelman - Universidade de São Paulo - Brasil

Dra. Giselle Guilhon - Universidade Federal do Pará - Brasil

Dra. Lisbeth Rebollo - Universidade de São Paulo - Brasil

Dr. Luiz Camillo Osório - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - Brasil

Dra. Maria Angélica Melendi de Biasizzo - Universidade Federal de Minas Gerais - Brasil

Dra. Marina Garone Gravier - UNAM - México

Dr. Moacir dos Anjos - Fundação Joaquim Nabuco - Brasil

Dra. Rita Macedo - Universidade de Nova Lisboa - Portugal

Dra. Simone Osthoff - Penn State University - Estados Unidos da América

PROJETO GRÁFICO: Núcleo de Produção em Artes Gráficas

PROJETO GRÁFICO (VERSÃO ELETRÔNICA): Dr. Virgílio Vasconcelos

BIBLIOTECÁRIOS: Anderson Moraes Abreu e Daniel Rodrigues

REVISÃO: Daniela Menezes

DIAGRAMAÇÃO: Ana Paula Garcia

Agradecemos aos autores e artistas que contribuíram para a elaboração deste número.

Sumário

EDITORIAL 7

SEÇÃO ABERTA

Estilhaços, monstros e próteses: a atualidade da colagem em obras de artistas brasileiros contemporâneos	10	LUIZ RENATO MONTONE PERA

A pintura corporal indígena, entre a ecologia e o cosmos e a luta histórica contra o <i>Karô</i> da aldeia	36	SANDOVAL AMPARO

Tempo da vingança: a arte como modo de suspender o céu	61	EVERTON DE OLIVEIRA MORAES

A Matéria como Coautora na Produção Artística	82	CASSANDRA PEREIRA; DOMINGOS LOUREIRO; TERESA ALMEIDA

O mito das cores primárias: um ensaio sobre a arbitrariedade dos sistemas cromáticos	98	PAULA MASTROBERTI

Modernismos em toda parte: Bienal de Veneza de 2024	124	EMERSON DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA

Intersecção entre tradução e performance no conceito haroldiano de transcriação	164	FERNANDA GOYA SETUBAL; ANDERSON BOGÉA

Esculpir o invisível: poéticas da ausência em artistas latino-americanos contemporâneos	188	RAMSÉS ALBERTONI BARBOSA

<i>Minha fantasma</i> , ou a performance de um corpo ao rés do chão	220	GUSTAVO CLEVELARES

Gonçalo Mabunda e a estética dos destroços: arte, metamorfose e mercado	243	VALDIR PIEROTE SILVA; DENISE DIAS BARROS

Entre emancipação e mercantilização: a luta pela autenticidade na arte	267	ELIS KAREN R. ONOFRE PEREIRA; EDUARDO AUGUSTO FARIAS; MARTA REGINA FURLAN

<i>Flow of Creativity and Sustainability: The Role of Art in Shaping a New Perspective and Fostering Ecological Awareness</i>	287	MARIA LUIZA A. CUNHA DE CASTRO; ROSA DE MARCO

Adorno e a ficção científica: reflexões teórico-estéticas e dialético-críticas a partir de uma nota de rodapé	315	VICTOR FINKLER LACHOWSKI

A dimensão atemporal da experiência pela arte da dança: Studio Anna Pavlova, uma escola de dança para a vida inteira	339	TÂNIA MARA SILVA MEIRELES

A extensão (curricular) como aprendizagem sobre produção cultural em dança	359	NEILA CRISTINA BALDI

Potencialidades das tecnologias digitais no ensino de Arte: o que é destacado por professores(as)?	374	GIULIANO ALENCAR TIBÚRCIO; FÁBIO ALEXANDRE BORGES; ROSEFRAN A. GONÇALES CIBOTTO

Educação Audiovisual no Brasil em tempos de neoprodutivismo e barbárie: reflexões e possibilidades a partir da Arte-Educação	399	DIEGO DA SILVA VARGAS

Apreciação crítico-pedagógica da obra "Assentamento", de Rosana Paulino: o corpo da mulher negra em perspectiva	423	CAMILA CUNHA; MÁRCIA ALMEIDA

Oralitura e <i>escrevivência</i> na performance de mulheres negras no Poetry Slam brasileiro	446	GISETT ELIZABETH LARA

Greco e Minujín: a condição pendular nos primórdios da arte contemporânea argentina	468	RODRIGO HIPÓLITO; ANGELA GRANDO

Tesouras em ação: acionamentos do objeto nas produções de Rebecca Horn, Anna Maria Maiolino e Sanja Ivekovic	494	LARISSA CAMNEV

ENTREVISTA

No Ateliê de Linda Fregni Nagler	513	MONIQUE BURIGO MARIN

TRADUÇÃO

<i>Arte e política</i> de Vilém Flusser	537	FLÁVIO AMÉRICO TONNETTI; GABRIEL SOUZA FIGUEIREDO

Editorial

Sentimos falta daquela conversa próxima. A conversa que surge depois do abraço apertado, coração a coração, e que assim começa: “você leu o artigo? E o ensaio visual, o escrito de artista? A tradução, leu? A entrevista?”, e logo pegando um café no balcão da cantina, com o sorriso de praxe, puxando a prosa: “o material da revista tá ótimo, abre aí o celular, vou te mostrar” (com entusiasmo).

14 anos da Revista PÓS. O tempo faz lembrar o poeta Mário Quintana, que diz:

Adolescente, olha! A vida é nova...

A vida é nova e anda nua

— vestida apenas com o teu desejo!¹

Mas na conversa próxima, o comentário íntimo é: “penso na guerra, na injustiça, no genocídio. 1925, Alemanha. 2025, Estados Unidos”... (o gole de café ajuda a animar)

Para esta nova edição da Revista PÓS, há vida nova, há desejo, mas é impossível não falar também sobre a necropolítica que nos cerca, ataca, com toda a sua engrenagem. Ainda assim, a arte segue sem recuar nos seus vários modos de se fazer sensível, visível e indagadora, fortalecendo e ampliando experiências aesthesicas e estéticas, apresentando posicionamentos à sua maneira.

“A vida é nova e anda nua”, disse o poeta. O que poderá nos envolver, nos cobrir, nos pintar, nos mascarar, então? Que desejo nos vestirá, em nossa nudez, e nos impulsionará caminho à frente em meio a cenários tão devastados e corações esmagados?

Os artigos desta edição da Revista PÓS trazem propostas distintas para trançarmos os fios e criarmos nossos vestidos. Mostram a arte se fazendo respiro, um modo de (se) reinventar, inovar, expondo também contradições, tensionando o que se apresenta como “verdade” e que, de fato, é subalternização, violência. Os textos aqui presentes trazem intercâmbios entre o local e o global, entre normas e desvios.

Com a apresentação dos materiais, unindo-nos em um trabalho conjunto, não pouco árduo, pessoas autoras e equipe de editoria mostram um processo de crescimento e fortalecimento continu-

ado da Revista PÓS. Com esta nova gestão de Editoria-chefe (2025-2027), nos vestimos do desejo das pessoas que nos antecederam nesta atividade, a quem agradecemos, agora bordando e movendo expressivamente outros traços que, embora desafiadores, nos guiam não somente para o que se faz necessário, neste momento, à Revista PÓS, como também nos enlaçam para criar aqui outros sonhos. Manutenção e ampliação de indexações? Sim, pois inserir a Revista PÓS e difundi-la melhor no seu tempo é importante, é reconhecimento de mérito, ou seja, é manutenção e aumento de sua qualidade acadêmico-artística. Com a extinção do Sistema Qualis em outubro de 2024, pela CAPES², e da classificação de periódicos a partir do Quadriênio 2025-2028, a indexação passou a ser um critério de maior garantia de qualidade e visibilidade para a Revista PÓS. Por outro lado, queremos também zelar pelas nossas singularidades no campo das artes, compreendendo os processos de indexação de modo crítico para a difusão das produções de nossa área. Assim, esta parece ser uma luta bem árdua em nosso campo. E, ainda, para a concretização e manutenção de indexações, lembramos que existe a demanda de recursos financeiros. Internacionalização? Sim, diálogos externos são relevantes, e isso também se relaciona aos processos de indexação, em acordo com políticas internacionais de publicação acadêmica, mas não queremos perder ou inibir nossos pares brasileiros. Ampliar o acesso da Revista PÓS para docentes, pessoas pesquisadoras e estudantes de artes no Ensino Técnico, Médio, Fundamental, Básico, outros? Sim, afinal a arte pode se fortalecer ainda mais nestes contextos por meio da circulação de materiais como os que aqui são apresentados. Defender a área de artes no âmbito das produções e divulgações de pesquisa, ciência, tecnologia, inovação, do ensino universitário, das associações de pesquisa e pós-graduação em artes, e das agências de fomento à pesquisa? Sem dúvida, sempre, ainda que dentro dos propósitos específicos que aqui nos reúne.

Sentimos falta daquela conversa próxima. Com Quintana, dizemos: a Revista PÓS segue em frente, como jovem felina, farejando o vento, com curiosidade fascinante e fremente. Aberta a conversações.

Você aceita um café, um chá? Uma conversa?

NOTAS

1 Quintana, Mário. **Apontamentos de história sobrenatural**. Porto Alegre: Editora Globo/Instituto Estadual do Livro, 1976.

2 BRASIL. Ministério da Educação. Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Ofício Circular nº 46/2024-DAV/CAPES, de 3 out. 2024. Brasília, DF, 2024. Disponível em: https://www.gov.br/capes/pt-br/centrais-de-conteudo/documentos/conselho-tecnico-cientifico-da-educacao-superior/oficios-ctc-es/14102024SEI_2470019_Oficio_Circular_46_resumoCTC_232.pdf. Acesso em: 12 ago. 2025.

Estilhaços, monstros e próteses: a atualidade da colagem em obras de artistas brasileiros contemporâneos

Shards, Monsters and Prosthesis: The Relevance of Collage in the Work of Brazilian Contemporary Artists

Fragmentos, monstruos y prótesis: la actualidad del collage en obras de artistas brasileños contemporâneos

Luiz Renato Montone Pera

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

E-mail: luiz.pera@uerj.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4229-8285>

RESUMO

Para remontar a narrativa histórica é preciso destruí-la, operar a partir de seus estilhaços, alerta Walter Benjamin. Os trabalhos artísticos aqui analisados armam quebra-cabeças mnemônicos que não sabemos se estão em construção ou em plena ruína, ímpeto entrópico que é, precisamente, o centro nervoso da colagem. Por meio de estudos de caso e da experimentação textual com o glossário, este ensaio crítico busca armar constelações significantes compostas por diferentes materialidades – discursivas, temporais, territoriais, corporais –, apostando na fragmentação. Recorrendo a fontes artísticas e teóricas, de Benjamin ao pós-humanismo e novo materialismo, necropolítica, capitalismo *gore*, além de uma obra artística de minha autoria, procuro seguir de perto a estratégia benjaminiana para colocar em prática o método da imagem dialética.

Palavras-chave: *colagem; necropolítica; imagem dialética; pós-humanismo; novo materialismo.*

ABSTRACT

To reassemble the historical narrative, it is necessary to destroy it, to operate from its shards, warns Walter Benjamin. The artistic works analyzed here produce mnemonic puzzles that we do not know whether are under construction or in ruins, an entropic impetus that is, precisely, the central nerve of collage. Through case studies and textual experimentation with the glossary format, this critical essay aims to build significant constellations composed of different materialities – discursive, temporal, territorial, corporal –, engaging with fragmentation. Drawing from artistic and theoretical sources, from Benjamin to posthumanism and new materialism, necropolitics, gore capitalism, and my own artistic practice, I seek to closely follow Benjamin's strategy, to put the method of the dialectical image into practice.

Keywords: *collage; necropolitics; dialectical image; Posthumanism; new materialism.*

RESUMEN

Para reconstruir el relato histórico es necesario destruirlo, operar a partir de sus fragmentos, advierte Walter Benjamin. Las obras artísticas aquí analizadas crean rompecabezas mnemotécnicos que no sabemos si están en construcción o en completa ruina, un ímpetu entrópico que es, precisamente, el centro neurálgico del collage. A través de estudios de casos y experimentación textual con el glosario, este ensayo crítico busca construir constelaciones significativas compuestas por diferentes materialidades – discursiva, temporal, territorial, corporal –, apostando en la fragmentación. A partir de fuentes artísticas y teóricas, desde Benjamin hasta el posthumanismo y el nuevo materialismo, la necropolítica, el capitalismo gore, y una obra artística de mi autoría, busco seguir de cerca la estrategia de Benjamin, para poner en práctica el método de la imagen dialéctica.

Palabras clave: *collage; necropolítica; imagen dialéctica; posthumanismo; nuevo materialismo.*

Data de submissão: 28/05/2025

Data de aprovação: 10/07/2025

A imagem dialética, conforme a proposição de Walter Benjamin (2006), organiza o tempo histórico em uma forma específica de montagem narrativa caracterizada como “constelação”. Isso equivale a um tipo especial de estrutura que tem no tempo presente o lugar de organização do passado. Nessa trama histórica, elementos heterogêneos – estilhaços – dispersos no tempo e no espaço se

organizam num “lampejo”, para formar, feito rastilho de pólvora, uma rede complexa de conexões que, nas palavras de Benjamin, “convida os defuntos à mesa”, numa revisão radical das narrativas hegemônicas vitoriosas.

Os artistas Guerreiro do Divino Amor, Darks Miranda e Vitória Cribb, junto dos quais localizo minha própria pesquisa artística, trabalham com o acúmulo expansivo de fragmentos, muitas vezes signos provenientes de arquivos da cultura de massa e das mídias digitais. Suas obras produzem um quebra-cabeça de reminiscências que não sabemos ao certo se está em processo de construção ou em plena ruína. Essa ambivalência entre construção e destruição, montagem e desmontagem, é também o centro nervoso da operação formal da colagem. Como a criatura remendada de Frankenstein, as produções desses artistas internalizam aspectos da violência atual. Tensionam as políticas do corpo, da identidade, do território e da memória histórica para explicitar questões urgentes da contemporaneidade em seu corte necropolítico (Mbembe, 2016) e *gore* capitalista (Valencia, 2010).

Neste artigo, busco verificar como algumas obras desses artistas produzem constelações críticas, imagens dialéticas, apostando na forma fragmentária do glossário. Há, também, uma reflexão sobre uma obra artística de minha autoria, dando vazão a um momento de experimentação e entusiasmo com a escrita analítica. O texto é organizado por meio de três verbetes ou eixos conceituais, a saber, “estilhaços”, “monstros” e “próteses”, termos que procuram descrever figuras que são montagens heterogêneas de textualidades e materialidades diversas e que produzem diferentes constelações. É amparado, ainda, por referências teóricas do pós-humanismo e do novo materialismo, a fim de avaliar a atualidade do procedimento da colagem nas criações aqui analisadas.

Estilhaços

Vejamos, primeiramente, estes dois fragmentos dispersos:

SuperRio é o gênero superficcional do Rio de Janeiro. Um ecossistema de superficções que interferem na construção da cidade e do imaginário coletivo. O substrato sobre o qual se constrói o SuperRio é o InfraRio. Ele é composto pela superescravidão, que rege inconscientemente as relações humanas e estrutura a sociedade supercarioca. InfraRio vem à tona em forma de supererupções dos supervulcões. As camadas nebulosas que modificam a percepção da realidade são as supermídias.¹

Pera, Luiz Renato Montone. **Estilhaços, monstros e próteses: a atualidade da colagem em obras de artistas brasileiros contemporâneos.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59329> >

[...] propomos uma reflexão sobre o capitalismo gore, entendendo-o como a dimensão sistematicamente descontrolada e contraditória do projeto neoliberal. Produto de polarizações econômicas, o bombardeio informativo/publicitário que cria e aprofunda a identidade hiperconsumista e a sua contraparte: a cada vez mais escassa população com poder aquisitivo que satisfaça o desejo de consumo [...] Os fenômenos observados de violência extrema aplicada aos corpos [...] se situam nos limites do gore por conservar o elemento paródico e grotesco do derramamento de sangue e vísceras que, de tão absurdo e injustificado, parece irreal, efêmero e artificial (Valencia, 2010, p. 19-23).²

SuperRio Superfícies (2016) é um trabalho audiovisual de Guerreiro do Divino Amor, artista suíço residente no Brasil. Integra uma série, iniciada em 2005, que investiga estereótipos culturais relacionados às identidades regionais e nacionais, principalmente em circulação na mídia e na internet. *SuperRio* constrói-se por saturação a partir de inúmeros fragmentos audiovisuais retirados de arquivos da cultura visual. Por vezes, migra para outros formatos, como caixas de luz, revista impressa e mobiliários. Tal versatilidade multimídia coloca em jogo uma inventividade semelhante àquela dos departamentos de criação de agências de marketing e propaganda. Assim, a própria materialidade dos trabalhos incorpora imagens, objetos e estratégias que são os artefatos da cultura midiática e comercial contra a qual o artista quer dirigir sua crítica. Tais artefatos são estilhaçados por processos de decomposição e desagregação, muitas vezes de modo bastante artesanal. Esses fragmentos produzem materialidades que têm o potencial de contrariar a fluidez das “superfícies homogêneas das mercadorias capitalistas” (Lange-Berndt, 2015, p. 19) ou confirmar que tal fluidez, ao contrário do que pretende a globalização, é irrigada pelo derramamento constante de sangue e pela morte, como nos mostram Achille Mbembe (2016) e Sayak Valencia (2010). Ao contrário da normalização e do apaziguamento do contraditório provocados pelas imagens midiáticas, as colagens de Guerreiro provocam a desestabilização de seus referentes, seja pelo uso do humor e da ironia, levados ao absurdo, seja pela construção de réplicas imperfeitas e paródicas, como exemplificado na noção de “SuperRio” (Fig. 1).



Figura 1. Guerreiro do Divino Amor, *SuperRio Superficcões*, 2016. Vídeo, 9'04". Fonte: <https://www.guerreirododivinoamor.com/superrio-filme>.

Em suas produções, os signos audiovisuais e seus diferentes registros, o ritmo e os efeitos narrativos aproximam-se do horror e da tragédia, expondo com crueza a violência, o racismo e a discriminação que subjazem aos aparatos de satisfação, cidadania, glamour, segurança e conforto de imagens turísticas, programas televisivos, empreendimentos imobiliários ou comícios político-religiosos. Esse processo de fragmentação e recombinação dos materiais, agora deslocados de seus contextos, é experimentado como traumático. Primeiro, porque vemos o material original ser despedaçado diante dos nossos olhos, num tipo de fenomenologia psicossomática que nos faz experimentar física e simbolicamente a fragmentação, o corte, o decaimento e o excesso que estão no centro das operações formais da colagem. Segundo, porque somos expostos de modo ostensivo a conteúdos simbólicos que geram respostas de memórias corporais como ansiedade, pânico, embaraço, raiva e indignação. Tais respostas são reflexas e, portanto, não se encaixam em um tempo narrativo coerente, desestabilizando o próprio agenciamento de antes, durante e depois: "experimentamos este momento [...] com uma imediaticidade esmagadora" (Bruyn, 2013, p. 97).

Os trabalhos de Guerreiro endereçam, a seu modo, o “capitalismo *gore*” do qual nos fala Sayak Valencia (2010), formas de empoderamento baseadas na morte e na violência extrema, porém capilarizadas e generalizadas no tecido sociocultural. No nível sociopolítico, tanto a obra de Guerreiro quanto o texto de Valencia nos advertem que não podemos tomar países em desenvolvimento apenas por atributos homogêneos, imóveis e estereotipados, como identidades baseadas apenas na “precariedade e vulnerabilidade” (Valencia, 2010, p. 10), ou na sexualização e na alegria, por exemplo. Contra isso, Valencia, a partir de sua análise situada de Tijuana, cidade fronteiriça localizada no norte do México, nos fala sobre um necroempoderamento operado pelo crime organizado em suas demonstrações espetaculares de violência como modos de produção e circulação de capitais econômico e político. No vídeo de Guerreiro, por sua vez, vemos os laços de codependência entre religião e política, violência e exclusão territorial, riqueza e mídia. Já no nível biopolítico, Valencia vai situar a distribuição da violência e do poder no capitalismo *gore* terceiro-mundista, descortinando-a em termos de gênero, classe social e geopolítica, enquanto Guerreiro vai pensar como tal distribuição se dá em termos territoriais, raciais, econômicos e culturais. No nível ecológico-territorial, a posição litorânea singular de Tijuana, junto ao Pacífico, é reconfigurada simbólica e materialmente pelo famigerado muro de fronteira com os Estados Unidos, num corte abrupto entre norte desenvolvido e sul subdesenvolvido. Guerreiro, de sua parte, observa o mapa e o relevo da cidade do Rio de Janeiro, entendendo como as formações naturais/territoriais são aproveitadas em projetos de segregação social e de exploração econômica, como no turismo. Poderíamos investigar outras escalas, do micro ao macro, para buscar as consequências e implicações recíprocas das materialidades colocadas em circulação na obra do artista.

Procuró seguir de perto a estratégia benjaminiana colocando em prática o método da imagem dialética. Para Walter Benjamin (2006), trata-se, a partir de um fragmento discursivo – seja uma imagem propriamente dita, uma cena, um texto, um objeto, uma textura, um som, uma experiência etc. –, capturado na iminência de seu desaparecimento, de abrir uma fissura no tempo histórico para colocar em relação diversos elementos heterogêneos que estavam dormentes, invisíveis. Benjamin chamou de “constelação” a essa rede heterogênea formada por diversos estilhaços e professou seu caráter descontínuo: “Para que um fragmento do passado seja tocado pela atualidade não pode haver qualquer continuidade entre eles [...] A ‘construção’ pressupõe a ‘destruição’” (Benjamin, 2006, p. 512). Daí que esses estilhaços têm um estatuto espaçotemporal ambíguo, pois,

se pertencem ao passado, como um inconsciente coletivo da História, são ativados pelas articulações feitas no “agora” partindo de uma perspectiva singular que responde às urgências do presente. Para remontar a narrativa histórica é preciso destruí-la, operar a partir de seus cacos. Temos, portanto, dois elementos caros à linguagem da colagem: o fragmento e a montagem, que produzem e sustentam “constelações saturadas de tensões” (Benjamin, 2006, p. 518).

Recentemente, Denise Ferreira da Silva (2022) propôs o método da imagem dialética como “pensamento [ou imaginação] composicional”, que busca entre os estilhaços espaçotemporais as “correspondências” e “padrões” de repetição.³ Georges Didi-Huberman, por sua vez, nos fala do anacronismo da imagem dialética, dado o “seu interesse não positivista pelos restos da história” (Didi-Huberman, 2015, p. 106). Faz, também, uma diferenciação essencial: “Esse tempo, que *não é exatamente o passado*, tem um nome: é a *memória*” (Didi-Huberman, 2015, p. 41, *itálico no original*).

Me interessa, particularmente, a ideia de um procedimento construtivo/conflitivo próprio da colagem, que se aproxima de uma “arqueologia material” e que ativa, ao mesmo tempo, os vestígios (estilhaços) trazidos à tona e a “própria substância do solo” (o presente do narrador), isto é, os meios disponíveis, o novo contexto e os materiais que vão permitir essa recombinação. Isso produz, por sua vez, uma ação “desterritorializante” (Didi-Huberman, 2015, p. 155), pois instaura um outro espaço-tempo. Lembro, aqui, da famosa montagem surrealista proposta por Max Ernst, que narra o encontro de um guarda-chuva com uma máquina de costura numa mesa de dissecação, “lugar que ambas devem se sentir deslocadas” (Ernst, 1999, p. 432). Ou, como nos mostra o artista e educador Noah Purifoy ([1971]), quando nos conta da necessidade de conferir um novo sentido crítico e prospectivo aos escombros de conflitos sociais, estes bastante reais, como o Levante de Watts (Los Angeles, 1965). Ao deslocar artefatos de uma tragédia e utilizá-los como matéria-prima para novas composições escultóricas, vislumbram-se outras possibilidades de negociação e remontagem narrativa que não apaziguam – ao contrário, intensificam – as tensões presentes.

Tangencio, ainda, a discussão produzida pelo novo materialismo e pela crítica ecológica (Barad, 2007; Coole; Frost, 2010; Gamble *et al.*, 2021; Dolphijn; Tuin, 2012; Silva, 2019; Brasileiro, 2022; Haraway, 2023; Tsing, 2015), correntes teóricas heterogêneas que reconhecem o caráter híbrido, composto, da existência e da experiência e se orientam para a investigação de suas mais ínfimas interações. Nessas perspectivas, a noção de *assemblage* define as infinitas – e instáveis – redes que

Pera, Luiz Renato Montone. **Estilhaços, monstros e próteses: a atualidade da colagem em obras de artistas brasileiros contemporâneos.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59329> >

tramam reciprocamente a realidade, sejam elas materiais, sejam discursivas, desde a interação entre partículas ou microrganismos às organizações sociais e movimentos cósmicos. Como consequência, no campo sociocultural, dicotomias entre formas imateriais e culturalistas da linguagem, como o texto e a imagem, e formas materiais e corporais, não parecem se sustentar. Em termos biopolíticos, a matéria define-se por um complexo de interações, técnicas e próteses, orgânicas e inorgânicas, mecânicas e digitais. Relações que são contingentes e situadas, “dentro dos campos das forças materiais e relações de poder que reproduzem e circunscrevem as suas existências e coexistências” (Coole; Frost, 2010, p. 28). Karen Barad, por exemplo, entende as operações de montagem/desmontagem como construção de “aparatos” que possibilitam, justamente, produzir o feixe narrativo singular da imagem dialética, e diz:

enredamentos [outro nome possível para constelações] são configurações muito específicas, e é bastante trabalhoso construir *aparatos* para estudá-los, em parte porque se modificam com cada intra-ação. Não é que se modificam de um momento ao outro ou de um lugar ao outro. Espaço, tempo e matéria não existem anteriormente às intra-ações que reconstituem os enredamentos (Barad, 2007, p. 74, grifo meu).

Em *SuperRio Superfícies* e em outras obras de Guerreiro do Divino Amor, particularmente nos momentos mais radicais em que o próprio encadeamento narrativo é estilhaçado diante de nós, somos expostos diretamente a imagens e virtualidades que são pervasivas em nossa vida cotidiana, que formam não somente o nosso imaginário coletivo mas são reminiscências de práticas sociais, objetos, materiais e corpos concretos. São matérias re combinadas, “difratadas”, para usar um termo de Donna Haraway recuperado por Karen Barad (2007, p. 71), que impulsionam associações díspares, relações de afinidade e estranhamento recíprocos. Na “difração”, as matérias, aparatos e sujeitos emergem conjuntamente, performativamente, dentro e a partir de suas interferências recíprocas.

Em *SuperRio*, os estilhaços de Guerreiro não precedem seu rearranjo, e não há distanciamento possível. Uma sequência exemplar é a visita que Guerreiro e Pahtchy (apresentadora) realizam a um *showroom* imobiliário, comportando-se, a um só tempo, como documentaristas, testemunhas em primeira pessoa e potenciais clientes. No tipo de “significação em estado bruto”, da qual nos fala Denise Ferreira da Silva, a materialidade (da obra artística) é “recomposição e decomposição de

composições prévias e posteriores” (Silva, 2019, p. 55), o que implica “destruir a sequencialidade [linearidade do espaço-tempo entendido como seta unidirecional] e expor as correspondências (virtuais) mais profundas” (Silva, 2019, p. 52).

Monstros

Até aqui procurei pensar a colagem como um modo de descrever o estilhaçamento dos referentes e a sua reorganização em constelações dialéticas críticas. Agora, volto a atenção para a figura do monstro, na qual a operação da colagem visa interrogar a própria anatomia. O monstro funcionará, então, como um “aparato” para nos aproximarmos ainda mais do imaginário do horror e da violência dos “mundos de morte” da necropolítica e do capitalismo *gore*.



Figura 2. Darks Miranda, *A maldição tropical*, 2016. Vídeo, 14'. Fonte: <https://embaubaplay.com/catalogo/a-maldicao-tropical/>.

Darks Miranda, em *A maldição tropical* (2016), nos apresenta um fantasma que ronda uma arquitetura modernista (Fig. 2). Trata-se do Museu Carmem Miranda, que se vê assombrado pelo fantasma da artista a quem o museu é dedicado. *A maldição tropical* consiste em uma colagem audiovisual que se debruça sobre as políticas territoriais da construção do aterro do Flamengo, no Rio de

Janeiro, um dos marcos para a afirmação da arquitetura moderna brasileira, que inclui edifícios como o Museu de Arte Moderna, o próprio Museu Carmem Miranda, além do projeto paisagístico de Burle Marx. O vídeo inclui documentos de época, imagens atuais e uma performance realizada em frente ao museu. Vemos plantas arquitetônicas e paisagísticas, espécies de vegetação tropical, fotografias e documentários da mídia, assim como vistas do Google Maps e narrações com a voz feminina do Google Tradutor. Essa coleção é intercalada com imagens de Carmen Miranda: sua figura, as vitrines com manequins e objetos, os espaços internos e externos do museu, roupas e adereços da artista. O primeiro *take* do vídeo é a imagem do corpo de Carmem Miranda com os olhos fechados, fragmento audiovisual do documentário de seu funeral público, realizado em 1955.⁴ A morte se coloca, desde o início, como mediadora da experiência narrativa. As imagens de *A maldição tropical* recebem intervenções visuais e sonoras, modificando as fontes originais com cores e luzes intermitentes, de coloração neon, e sons eletrônicos feitos com sintetizador. Esses recursos apostam no jogo entre aparição e desaparecimento, e na reverberação, estratégias formais para produzir fantasmagorias. Por vezes, textos e narrações também são sobrepostos às imagens. O conjunto é percebido muitas vezes como visualmente saturado e incongruente. Vemos, por exemplo, sequências de objetos de vestuário de Carmem Miranda sobrepostos a imagens que parecem ter sido geradas em microscópios. Enquanto alguns desses objetos ostentam paetês e padrões que se referem a ecologias sociais complexas,⁵ como o carnaval e as questões de gênero, outros ostentam suas marcas de uso, da passagem de um corpo, com pinturas gastas e arruinadas. Em meio a tudo isso, tal como um manequim que ganha vida no interior de uma das vitrines do museu, Carmem Miranda ressuscita para assombrar a modernidade brasileira. A narração em *off* diz: “Ela desliza pelas camadas de lodo acumuladas no concreto através dos tempos. Brota da terra árida e do cimento mudo”. Em frente à fachada do museu, repentinamente, aparece uma personagem que veste um pano branco com dois furos no lugar dos olhos, meias brancas nos pés e uma coroa de abacaxi no topo da cabeça. Enquanto o fantasma caminha, dança e rodopia ao redor do espaço, ouvimos os versos finais de *South American Way* (1939) cantarolados por Carmen Miranda, agora dotados de uma ironia mórbida: “Ai, ai, ai, ai. Have you ever danced in the tropics? With that hazy lazy. Like, kind of crazy. Like South American Way”.

A maldição tropical oferece-se como um aparato para estudar a constelação crítica armada pela artista. Porém, este é um tipo de aparato, como vimos com Barad, que participa e condiciona os objetos analisados. Mais precisamente, a obra abre um feixe narrativo que nos permite desrecalcar relações territoriais às quais subjazem estereótipos (Hall, 2016, p. 189) e conflitos mobilizados pela modernização brasileira, a saber, de nacionalidade (tropicalidade, natureza, preguiça, loucura), racialidade (por exemplo, a baiana estilizada de Carmen Miranda), gênero, classe e progresso tecnológico. O aterro do Flamengo encobre ações de valorização imobiliária, remoção de populações empobrecidas, aniquilação de seus territórios e privilegia o transporte por automóvel (Chuva, 2017). Carmen Miranda, a seu turno, aponta para a complexa política de influência cultural, econômica e militar dos Estados Unidos na América Latina, a partir dos anos 1930, e para uma série de apropriações, acomodações e generalizações culturais sob o evidente sinal do embranquecimento e do exotismo (Macedo, 2020).⁶ Quanto à arquitetura moderna brasileira, esta tentou, no plano simbólico e material, uma espécie de compensação para as relações neocoloniais marcadas pelo subdesenvolvimento e pela dependência de economias hegemônicas, notadamente os Estados Unidos (Saraiva; Júnior, 2014), de modo que a morte, o lodo e a ruína aludidos em *A maldição tropical*, expressam bastante bem essas contradições.⁷

No campo teórico do cinema de horror, o monstro tende a ser visto como manifestação disruptiva – sintomática – de conflitos sociais recalcados (Wood; Grant, 2018). O melhor que se disse sobre o monstro é que este não condensa apenas um único sintoma, mas muitos, sustentando uma indecidibilidade, uma fluidez de suas “peles” (Halberstam, 1995). Para Jack Halberstam, o monstro aciona um modelo corporal feito de múltiplas camadas (“*layered body*”). Monstros, nos mostra o crítico, são sistemas de circulação de signos, “máquinas de significação”, de produção de identidades. Lembremos que Preciado (2014) também nos fala do corpo como um texto que é socialmente construído e como tecnologia de construção, reprodução e inscrição de comportamentos. A polissemia e a indecidibilidade dos significantes do corpo monstruoso – como no fantasma de Darks Miranda, ou no morto-vivo do qual falarei mais adiante –, têm o potencial de fazer visível o que os poderes vigentes se esforçam por ocultar e, desse modo, podem afrontar esses mesmos poderes. Ao desmontar o mecanismo da repetição dos padrões de criação e estabilização de identidades, desnaturalizam e explicitam as regras dos poderes que antes se pretendiam invisíveis e naturais. Conforme Halberstam,

Pera, Luiz Renato Montone. **Estilhaços, monstros e próteses: a atualidade da colagem em obras de artistas brasileiros contemporâneos.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59329> >

o monstruoso nos possibilita observar a construção da alteridade a partir da matéria bruta do preconceito racial, das definições de classe, laços familiares, perversão sexual e a instabilidade do gênero. O monstro, portanto, ao dar corpo ao que não é humano, produz o humano como um efeito discursivo (Halberstam, 1995, p. 45).

Esse modelo corporal multicamadas radicaliza a reflexão de Judith Butler sobre a performatividade das identidades. Por um lado, Butler afirma que “o corpo não é um ‘ser’, mas uma fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente variável” (Butler, 2003, p. 194). Por outro, para a autora, identidades são “fantasias” ou “incorporações em ato”, nas quais “atos, gestos e desejos produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na *superfície* do corpo, por meio do jogo de ausências significantes que sugerem mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa” (Butler, 2003, p. 194, *itálico nosso*). A teoria do horror tende, ainda, a colocar o abjeto como mediador dessa experiência disruptiva e potencialmente crítica do monstro ao recorrer, por exemplo, a *Powers of horror*, de Julia Kristeva (1982), para tratar de um universo pré-simbólico que instila ambivalências entre conjuntos binários como animado e inerte, humano, animal e máquina, masculino e feminino, o eu e o outro, e assim por diante. O informe e o insólito também costumam ser evocados (Creed, 1993).



Figura 3. Renato Pera, *Morto-vivo*, 2022. Performance, duração variável. Colaborações: Manuel Fabrício (performer), Kira (maquiagem) e Taline Bonazzi (figurino). Foto: Paulo Pereira/Teia Documenta. Fonte: acervo do autor.

Morto-vivo (2022) foi uma ação realizada por mim em um espaço independente, gerido por um coletivo de artistas em São Paulo, no bairro de Santa Cecília. Ocorreu numa tarde ensolarada de sábado, em meio a um público numeroso composto de profissionais das artes visuais, estudantes e pessoas anônimas que passavam pela rua, para onde a ação se expandiu. Ao longo de três horas, um performer caracterizado como morto-vivo realizou diferentes sequências de movimentos descontínuos (Fig. 3). Nenhum tipo de contato empático – visual ou corporal – era realizado com as pessoas ao redor, numa espécie de autoabsorção do personagem e alienação deste de seu contexto social imediato. Passagens, vãos e cantos arquitetônicos, degraus, grades e móveis eram eventualmente utilizados pelo performer para situar espacialmente a ação. Os movimentos consistiram em um quebra-cabeças de ações desconexas, organizadas de modo repetitivo, fragmentário e aleatório, como ficar em pé, balançar o corpo levemente, assustar, morder, caminhar trôpego, sacudir os braços e o quadril, reproduzir elementos da coreografia de *Thriller* (Michael Jackson, 1984), deitar-se com o corpo rígido e apresentar espasmos, imitando o *rigor mortis* etc. Formavam uma coleção de atividades encontradas em filmes, séries televisivas e videogames de mortos-vivos.⁸

Na performance *Morto-vivo*, um mecanismo dialético/dissociativo entre ausência e presença se fazia perceptível atuando em múltiplas camadas: do social ao individual, do espacial ao corporal, da linguagem à afasia, da fala ao silêncio, da alienação à presença ostensiva, da anatomia às próteses e assim por diante, incluindo, obviamente, a relação entre vivo e morto. Tais oscilações produziram uma instabilidade perceptiva e conceitual que me interessa explorar nesta reflexão, uma vez que nos permite pensar o corpo machucado e monstruoso do morto-vivo como imagem dialética, no sentido formulado por Walter Benjamin. No feixe narrativo produzido pela performance, a contemporaneidade se vê marcada, em especial, pela necropolítica e pelo já discutido capitalismo *gore*. O morto-vivo apresenta-se como imagem paradigmática do sujeito desses regimes socioeconômico-ambientais baseados, principalmente, na violência total, e nos ajuda a pensar o monstruoso a um só tempo como o seu sintoma mas também como ferramenta especulativa para sua crítica e para a imaginação de outros horizontes possíveis.

Conquanto a história da representação de mortos-vivos já tenha significado uma diversidade de temáticas sociais ao longo do tempo (Moreman *et al.*, 2011),⁹ contemporaneamente, podemos relacionar esse personagem com um tipo de subjetividade descrita por Christian Dunker (2012, p. 232) como “pós-traumática, cuja expressão de sofrimento seria semelhante a lesões cerebrais, como afasias e demências” (Dunker, 2012, p. 232). Descrevem também, segundo Achille Mbembe, os grupos de sujeitos vitimizados pelo regime de morte da necropolítica:

propos a noção de necropolítica e necropoder para explicar as várias maneiras pelas quais, em nosso mundo contemporâneo, armas de fogo são implantadas no interesse da destruição máxima de pessoas e da criação de “mundos de morte”, formas novas e únicas da existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o *status* de “mortos-vivos” (Mbembe, 2016, p. 146).

Nos dois casos descritos¹⁰ – um mais ligado ao sujeito e outro ao grupo social –, expressam-se as noções de choque e de estado de exceção. O choque pode relacionar-se tanto aos efeitos genocidas da implementação de políticas de guerra (na Palestina, por exemplo) quanto ao extermínio sistemático de grupos específicos marcados por fatores socioeconômicos, étnico-raciais, religiosos e culturais. Já o estado de exceção destitui a condição básica de cidadania dos grupos vitimados ao negar-lhes o estatuto de membros legítimos de uma comunidade e, no limite, ao classificá-los como vidas descartáveis, medida de uma racionalidade biopolítica que visa o extermínio total do inimigo.

Giorgio Agamben (2002, p. 32) vai ressaltar o caráter singular e excludente da exceção: “aquilo que não pode ser em nenhum caso incluído vem a ser incluído na forma da exceção”. Resulta daí a construção de mundos de morte que produzem o humano como vida nua, avesso da ideia de vida, seu lado mais sombrio. Esse termo, trabalhado extensivamente por Agamben, contém diversas nuances que não aprofundaremos aqui. Críticas a ele e outros conceitos análogos foram produzidos por intelectuais como Rosi Braidotti (2010) e Judith Butler (2019). Aqui, buscaremos reter apenas a acepção da vida reduzida a seu aspecto meramente biológico, quando a política já a destituiu de qualquer direito (identidade jurídica) antes amparado pelas ficções universalistas da lei ou da soberania nacional, pela exceção e pelo abuso de poder do Estado ou das milícias, e pelas formas de violência que atuam na ausência ou com a convivência da autoridade estatal. A vida nua ocorre quando o indivíduo é colocado à margem da lei e da cidadania,¹¹ quando seu corpo oscila

Pera, Luiz Renato Montone. *Estilhaços, monstros e próteses: a atualidade da colagem em obras de artistas brasileiros contemporâneos*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59329> >

entre humano e animal, vida e morte, subjetivação e dessubjetivação, quando o próprio ordenamento jurídico alcança e ultrapassa seu limite com a exceção, cujo escândalo alarmante é o fato de ter se banalizado, desde a modernidade, inclusive em regimes democraticamente constituídos. Em suma, Agamben ressalta que a dialética da exceção – entre pertencer ou não ao ordenamento jurídico – trata de “uma crise radical de toda possibilidade de distinguir com clareza entre pertencimento e inclusão, entre o que está fora e o que está dentro, entre exceção e norma” (Agamben, 2002, p. 32). Essa ambivalência é alegorizada pela figura do morto-vivo por meio de sua confusão ontológica (vida-morte) e, na performance, pelo estatuto flutuante de seu corpo, ao mesmo tempo presente e alienado.

“Assistir ao filme de horror”, nos diz um pesquisador, “é uma experiência que pode nos aproximar ao limite da senciência, ao limiar das sensações, ao que significa *tornar-se carne*” (Reyes, 2012, p. 71, *itálico nosso*). O horror corporal (*body horror*) é um subgênero do cinema de horror voltado às representações de violências extremas contra o corpo e à reimaginação deste, por vezes desfigurado, tornado outro. Desde *Frankenstein* (Mary Shelley, 1818), pode-se dizer que o próprio corpo se apresenta como o lugar privilegiado do terror, e não mais, conforme Jack Halberstam (1995), o caráter insólito (*uncanny*) relacionado a lugares assombrados e aparições de fantasmas. Com o horror corporal, o cinema atualiza a representação do corpo em consonância com o regime biopolítico da exceção e da vida nua, os “mundos de morte” antes caracterizados. Constatase, no horror corporal, tanto um interesse pelo corpo torturado, fragmentado e tornado abjeto, isto é, pelos limites do corpo como coisa meramente biológica – sangue, tripas, membros amputados, genitálias, ossos etc. –, quanto uma aposta no impacto das imagens sobre a percepção do espectador. Para muitos críticos (Reyes, 2012, 2016; Williams, 1991; Brophy, 1986; Shaviri, 2006), no filme de horror, e em particular no *body horror*, produz-se uma relação somática na qual o corpo do espectador absorve, por contágio, sem filtros, as violências representadas nos filmes. É, portanto, uma espécie de mímica que o espectador realiza daquilo que ocorre na narrativa do filme, ensejando uma fenomenologia da violência, da dor e dos limites físicos do corpo, agora tornado (e tratado apenas como) carne. Não à toa, estudiosos sugerem que a etimologia do termo “horror” refere-se ao espanto que causa a resposta corporal do arrepio (Reyes, 2016, p. 14).

Agamben, com o conceito de vida nua, nos ajuda a relacionar diretamente as representações do *body horror* ao regime biopolítico. A morte (corporal, social e simbólica) torna-se uma zona mais ambígua que demanda o tratamento do corpo como objeto fragmentado.¹² Trata-se justamente das imagens do corpo em pedaços veiculadas desde *Frankenstein*, vistas na mídia jornalística ou ficcional, tal como já nos indicava *SuperRio Superfícies*, de Guerreiro do Divino Amor, ou que a figura histórica de Carmen Miranda intentou, simbolicamente, encobrir. O horror cinematográfico internaliza a morte considerada apenas como *body count* (contagem de corpos), indicando uma indiferença quanto ao aspecto existencial dos indivíduos e um interesse pela anatomia do corpo aberto ou amputado, ostentando os signos da necropolítica, como nos diz Achille Mbembe (2016, p. 142).

Próteses

Se os monstros nos ajudam a montar aparatos para estudar os emaranhamentos complexos que desrecalam conflitos sociais e o *body horror* nos oferece uma representação da violência da vida nua produzida por regimes necropolíticos, ambos também ajudam na tarefa de reimaginação radical do corpo e no descentramento da noção de humano.

VIGILANTE_EXTENDED (2022), de Vitória Cribb, nos expõe a um tipo de *body horror* no qual o corpo é formado por diversas camadas, uma “conspiração de corpos” (Halberstam, 1995, p. 27). Cribb, em muitos de seus trabalhos, parte do ambiente digital/virtual para repensar o estatuto do corpo ante a tecnologia, ou melhor, sua diluição nesta por meio da multiplicação ilimitada de dispositivos prostéticos, nos quais sujeitos e máquinas encontram-se misturados. Seus trabalhos ocorrem como experiências audiovisuais mediadas por vídeo, som, internet, monitores, projeções, objetos escultóricos e instalações. Ainda que em grande parte acionados pela visualidade, visão, audição e tato interagem, principalmente, frente à relação que estabelecemos com as telas luminosas e o fluxo das imagens tecnológicas. Mesmo em ambientes e mídias digitais, há grande ênfase na fisicalidade da experiência, seja por meio da modelagem 3D de elementos anatômicos, que sugerem formas orgânicas, seja por meio do exagero das texturas das superfícies. Em *Frenesi estático* (2020), outra obra da artista, vemos partes de corpos recortados que se movem como lâminas na página do

navegador de internet, ambiente que a artista chama de *online installation*, endereçando a centralidade da experiência corporal. Muitas vezes, a modelagem anatômica modifica, repete obsessivamente e reposiciona órgãos, por exemplo olhos e orelhas, tratados como próteses externas.

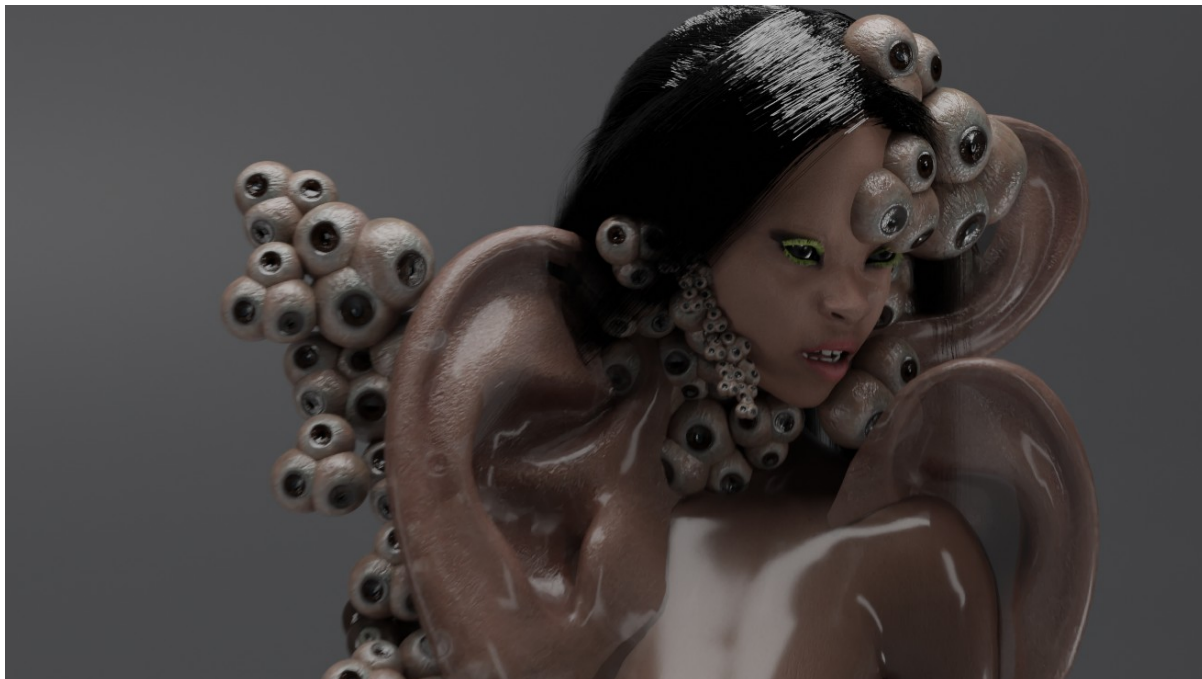


Figura 4. Vitória Cribb, *VIGILANT_EXTENDED*, 2022. Vídeo, 8'32". Fonte: cortesia da artista.

Globos oculares com aparência gelatinosa, de diferentes tamanhos, inclusive agigantados, comportam-se como elementos em metástase, ou como fungos e bactérias que se proliferam indiferentemente sobre as diversas peles orgânicas e inorgânicas (Fig. 4). Multiplicam-se e se acumulam por todo o corpo e para além dele, em formações quase autônomas, membros sintéticos aberrantes. O mesmo ocorre com a cartilagem da orelha, que em alguns casos cresce a ponto de se tornar o maior membro do corpo. Esses devires inusitados (orelhas, globos oculares, cabelos, unhas, peles etc.) desmembram a anatomia para voltar a montá-la, agora transformada. Internalizam, nessa remontagem monstruosa, os dispositivos das tecnologias atuais de controle e classificação dos corpos, em alusões a reconhecimento facial, vigilância, capitalismo *hi-tech*, erotismo, fetiche, disciplina, racialidade e gênero. Por um lado, reconhecem e explicitam emblemas de sujeições e violências, como nos olhos e orelhas vigilantes, colocando-os em perspectiva crítica; por outro, imaginam novas possibilidades perceptivas e ambivalências corporais.

O hiperrealismo dessas imagens, resultado de uma virtuose técnica, imprime-se, de modo somático, em nossos corpos e sensações, assim como o horror corporal. Ao contrário da lisura das imagens *hi-tech* de toda uma corrente neoliberal de artistas contemporâneos (que inclui de Jeff Koons a Rodolpho Parigi, por exemplo), as imagens de Cribb, com sua rugosidade exagerada, corpos fragmentados, anatomias bizarras e sua relação de coincidência e estranhamento com a tecnologia, têm potencial para perturbar criticamente o fluxo indiferente e ilimitado da circulação imaterial e global do valor no mercado financeiro (que, já vimos, encobre o derramamento de sangue e o *body count* que irrigam tal sistema).

Até mesmo nos trabalhos de Cribb é possível detectar uma identificação empática com as superfícies fluidas, luminosas e brilhantes do capitalismo. Em seus momentos mais críticos, as criações da artista parecem levar ao extremo a ideia da prótese como extensão tecnológica do corpo e como diluição conflituosa (desmembramento violento) deste mesmo corpo nos fluxos informacionais. Em certo ponto de *VIGILANTE*, a narração de Cribb nos fala de uma personagem que, enquanto olha para a tela luminosa do computador, questiona-se (portanto, duvida) sobre a veracidade de sua própria materialidade e sobre o vício de usar o celular. Em muitos momentos, a narração enfatiza a simbiose entre corpo e máquina.¹³

Partindo da perspectiva aberta pelo monstro de Jack Halberstam, devemos, então, incluir na discussão a noção de prótese, “tecnologia de resistência”, no dizer de Preciado (2014, p. 49), para caracterizar a produção de anatomias experimentais, ciborgues ou corporeidades dissidentes que não se deixam capturar pelos binarismos autorizados pela biopolítica. Aqui, não estou, de modo algum, tratando a prótese como um dispositivo que suprime uma falta e, menos ainda, que serve para reforçar a noção de corpo “normal” ou completo, como advertem alguns críticos (Jain, 1999; Sobchack, 2006). O humano – e a própria noção de corpo completo – é colocado em perspectiva crítica pelo corpo prostético, isto é, revelado como um “efeito discursivo”. Em outras palavras, o humano é desnaturalizado, pois é capturado em sua artificialidade, essencialidade e pretensão de totalidade (Braidotti, 2020).¹⁴ O corpo produzido pela lógica binária (masculino/feminino; eu/outro; são/doente; vivo/morto) dá coerência à noção de humano. Em gesto de recusa, “mais do que uma forma singular, o monstruoso torna-se uma *conspiração de corpos*” (Halberstam, 1995, p. 27, *itálico* nosso), uma multiplicidade de peles, membros, orifícios e corpos que reconfiguram a anatomia.

Estamos aqui no terreno do pós-humano, no qual o humano é visto como heterogêneo e fruto de amplas possibilidades combinatórias e plásticas, que inclui a tecnologia, o ambiente e os entes não humanos.

Preciado, ao tratar da prótese, compara o corpo mediado pela tecnologia ao ciborgue, na trilha de Donna Haraway: “o ciborgue não é um computador, e sim um sistema vivo conectado [...] o corpo conectado se transforma na prótese pensante do sistema de redes” (Preciado, 2014, p. 167). A prótese é, para Preciado, um “órgão vivo” e, simultaneamente, um “suplemento tecnológico”, de “estatuto *borderline*”. Ou seja, é periférica e ao mesmo tempo íntima. Opera uma simbiose (colaboração-parasitismo) entre orgânico e inorgânico, passando continuamente do objeto (máquina) ao corpo e vice-versa. Em suma, “expressa a impossibilidade de traçar limites nítidos entre o ‘natural’ e o ‘artificial’” (Preciado, 2014, p. 164).

Outros exemplos também poderiam ser encontrados em *Ouro Byte* (2021), de Musa Michelle Mattiuzzi, em colaboração com o Ateliê Digital Analógico (Caio Fazolin e Tatiane Gonzalez), *Deslocamentos* (2014-2017), da coreógrafa Marta Soares, e em obras de Jes Fan, para citar apenas alguns nomes. Em Jes Fan, vale ressaltar, a escala do humano dissolveu-se terminalmente, espalhada em elementos como hormônios, melanina e fluidos escatológicos. Por um lado, o debate sobre o pós-humanismo (Bernardino *et al.*, 2020) rejeita a divisão binária sujeito-objeto e mente-corpo; por outro, reconhece as imbricações complexas dos corpos com “redes técnicas, médicas, informáticas e econômicas” (Wolfe, 2020, p. 55), às quais somam-se, ainda, as relações com espécies, seres e entes mais-que-humanos. O pós-humanismo reconhece o humano como “criatura protética que se codesenvolveu com variadas formas de tecnicidade e materialidade, formas radicalmente ‘não humanas’” (Wolfe, 2020, p. 68). Ainda que o debate conceitual sobre a prótese algumas vezes insista na sua exterioridade em relação ao corpo, ou na capacidade de amplificar o corpo, cabe salientar que meu argumento, na esteira de Preciado, concentra-se na capacidade inventiva de corporeidades, que vão do nano ao macro, dos hormônios aos implantes, e do corpo como dispositivo textual/discursivo, aberto às possibilidades de fabulação que a experimentação anatômica pode engendrar. A materialidade corporal, aqui, tem sentido forte e dialético, como também reconheceu Preciado: como prótese pós-humana, positiva o agrupamento, a montagem heterogênea de expe-

riências físicas e virtuais, memórias, corpos e suas partes, objetos, e redes complexas. Mas a prótese, é bom lembrar, constitui, inversamente, o material mesmo do neoliberalismo empreendido pela globalização e pela guerra permanente da necropolítica.

Considerações finais

A colagem, nos diz Jack Halberstam (2020, p. 188), sugere a “promessa de transformação, não por meio de uma produção positiva de imagem, mas a partir de uma destruição negativa dela”. E continua: “Expõe a boca aberta, a figura em angústia, o grito e sua causa; ela [a colagem] cola o efeito à causa e dificulta a relação entre os dois” (Halberstam, 2020, p. 197). Com o corte, a colagem “se refere exatamente a *espaços entre*, e se recusa a respeitar os limiares que em geral diferenciam identidade de Outro” (Halberstam, 2020, p. 188, *itálico do original*). O corte, segundo Walter Benjamin (2006, p. 503), quando feito “com clareza e precisão”, nos permite “erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos [...] E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total”. Tal “construção”, relembramos, implica a “destruição”, ruptura com formas de homogeneidade espaçotemporais, corporais e subjetivas. A colagem, como imagem dialética por excelência, coloca essas formas numa “situação crítica”, é a “cesura no movimento do pensamento” (Benjamin, 2006, p. 512, 513 e 518, respectivamente). Ocorre que, como procuro evidenciar na esteira desses e de outros autores e artistas, o estilhaçamento (o corte) ensejado pela colagem coloca-se num jogo ambíguo de “recusa”, “material e decompositiva”, conforme Denise Ferreira da Silva (2019, p. 46), e de reconstrução crítica: jogo de “des-pensar” o mundo, sem as “limitações do entendimento” da racionalidade e do sujeito transcendental euromodernos. Jogo este que possibilita, portanto, a realização de novos arranjos a partir de uma “matéria bruta” – os estilhaços e as suas recombinações – que incluem mas “se desdobra[m] fora dos domínios do sujeito” (Silva, 2019, p. 55).

A noção de *assemblage*, de acordo com Jane Bennett, se baseando em Deleuze e Guattari, ganha proeminência, em muitos níveis humanos e não humanos, com a globalização, que se apresenta como um modelo de dependência entre o todo e as partes, porém extremamente conflitivo (Bennett, 2010, p. 23). Na *assemblage*, as partes não se submetem ao todo. Ao contrário, cada unidade preserva sua agência, assim como o todo adquire uma agência própria que não é apenas a

soma das individualidades. Essa agência não implica a intencionalidade esperada pelo sujeito autônomo, mas é vista, aqui, como um fator indireto e mutável, construída reciprocamente por meio da interação (as *intra-actions*, de Barad).

Esse modo de perceber a materialidade como provida de agência¹⁵ e vibração¹⁶, cuja significação projeta-se para além “dos domínios do sujeito”, encontra respaldo em correntes de pensamento heterogêneas. Procurei destacar o caráter crítico da operação da colagem, que reinscreve os problemas levantados em fabulações alternativas, por meio da montagem e da desmontagem de signos e referentes. Ressalto o duplo caráter virtual e físico da colagem, pois, se destrói a linearidade espaçotemporal da racionalidade ocidental, também afeta o corpo diretamente, de modo somático, quando vemos os estilhaços se desorganizarem e se reorganizarem diante de nós, em composições provisórias nas quais o corte, o estilhaçamento e a precariedade das suturas se fazem fenomenologicamente perceptíveis. Enfatizo, na esteira do pensamento feminista,¹⁷ do novo materialismo e do pós-humanismo, o caráter implicado e situado dos fragmentos analisados, notando a indisponibilidade ou as limitações da escala do humano, como nas correspondências multiesca-lares e multiespécies das próteses, e o seu emaranhamento com entes não humanos, territoriais, temporais, bem como sociais, subjetivos e anatômicos, cujo potencial é dissolver epistemologias binárias. Busquei, finalmente, pensar trabalhos e textos que formam constelações críticas, tomando a colagem como o seu eixo (des)estruturante.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- BARAD, Karen. **Meeting the Universe Halfway**: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Durham: Duke University Press, 2007.
- BENJAMIN, Walter. Teoria do conhecimento, teoria do progresso. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. p. 499-530.
- BENNETT, Jane. **Vibrant Matter**: A Political Ecology of Things. Durham: Duke University Press, 2010.
- BERNARDINO, Lígia *et al.* (org.). **Pós-humano. Que futuro?** Antologia de textos teóricos. Ribeirão, Portugal: Húmus, 2020.
- BRAIDOTTI, Rosi. The Politics of "Life Itself" and New Ways of Dying. In: COOLE, Diana; FROST, Samantha. **New Materialisms**: Ontology, Agency, and Politics. Durham: Duke University Press, 2010. p. 201-220.
- BRAIDOTTI, Rosi. Pós-humanismo: a vida além do sujeito. In: BERNARDINO, Lígia *et al.* (org.). **Pós-humano. Que futuro?** Antologia de textos teóricos. Ribeirão, Portugal: Húmus, 2020. p. 79-110.
- BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Quando o sol aqui não mais brilhar**: a falência da negritude. São Paulo: n-1 edições, 2022.
- BROPHY, Philip. **Horrorality**: The Textuality of Contemporary Horror Film. **Screen**, v. 27, n. 1, p. 2-13, Feb. 1986.
- BRUYN, Dirk de. Recovering the Hidden Through Found-Footage Films. In: BARRETT, Estelle; BOLT, Barbara (ed.). **Carnal Knowledge**: Towards a "New Materialism" Through the Arts. London: I.B. Tauris, 2013. p. 89-104.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BUTLER, Judith. **Vida precária**: os poderes do luto e da violência. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- CHUVA, Márcia Regina Romero. Parque do Flamengo: projetar a cidade, desenhando patrimônio. **Anais do Museu Paulista**, v. 25, n. 3, p. 139-166, dez. 2017.
- COOLE, Diana; FROST, Samantha. **New Materialisms**: Ontology, Agency, and Politics. Durham: Duke University Press, 2010.
- CREED, Barbara. **The Monstrous-Feminine**: Film, Feminism, Psychoanalysis. London: Routledge, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DOLPHJIN, Rick; TUIN, Iris van der. **New Materialism: Interviews & Cartographies**. Michigan: Open Humanities Press, 2012.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. Novos tipos clínicos na psicanálise dos anos 2010. *In*: VIANA, Terezinha de Camargo *et al.* (org.). **Psicologia clínica e cultura contemporânea**. Brasília: Liber Livros, 2012. p. 227-241.

ERNST, Max. Qual é o mecanismo da colagem? (1936). *In*: CHIPP, Herschel B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 432.

GAMBLE, Christopher N. *et al.* O que é o novo materialismo? **(Des)troços**: Revista de pensamento radical, v. 2, n. 2, p. 188-219, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadestrocicos/article/view/36348>. Acesso em: 10 ago. 2025.

HALBERSTAM, Judith. **Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters**. Durham: Duke University Press, 1995.

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Recife: Cepe, 2020.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HARAWAY, Donna. **Ficar com o problema**: fazer parentes no Chthluceno. São Paulo: n-1 edições, 2023.

JAIN, Sarah S. The Prosthetic Imagination: Enabling and Disabling the Prosthesis Trope. **Science, Technology, & Human Values**, v. 24, n. 1, p. 31-54, 1999.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: An Essay on Abjection**. New York: Columbia University Press, 1982.

LANGE-BERNDT, Petra (org.). **Materiality**. London: Whitechapel Gallery; Cambridge, MA: MIT Press, 2015.

MACEDO, Kárittha Bernardo de. A imagem de Carmen Miranda como representação da brasilidade: questionamentos e interpretações a partir de seus filmes na Boa Vizinhança. **MODAPALAVRA**, Florianópolis, v. 13, n. 28, p. 257-296, jun. 2020.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 32, p. 123-151, 2016.

MOREMAN, Christopher *et al.* **Race, Oppression and the Zombie**: Essays on Cross-Cultural Appropriations of the Caribbean tradition. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2011.

PERA, Luiz Renato Montone. Morto-vivo: breve glossário crítico. **Art Research Journal**: Revista de Pesquisa em Artes, v. 11, n. 2, p. 1-25, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/33307>. Acesso em: 6 jul. 2025.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PURIFOY, Noah *et al.* **66 Signs of Neon**. Los Angeles, [1966-1971]. Disponível em <https://www.noahpurifoy.com/66signs>. Acesso em: 3 jul. 2024.

REYES, Xavier Aldana. **Consuming Mutilation**: Affectivity and Corporeal Transgression on Stage and Screen. 2012. Thesis (PhD) – Faculty of Arts and Social Sciences, Lancaster University, Lancaster, UK, 2012.

REYES, Xavier Aldana. **Horror Films and Affect**: Towards a Corporeal Model of Viewership. New York; London: Routledge, 2016.

SARAIVA, Renato; JÚNIOR, Ronaldo Herrlein. **Os mecanismos da dependência**: uma análise das relações Brasil-Estados Unidos (1930-1964). Porto Alegre: UFRGS/FCE/DERI, 2014.

SHAVIRO, Steven. **The Cinematic Body**. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2006.

SILVA, Denise Ferreira da. Em estado bruto. **ARS**, São Paulo, v. 17, n. 36, p. 45-53, 2019.

SILVA, Denise Ferreira da. O evento racial ou aquilo que acontece sem o tempo. In: MASP. **Histórias afro-atlânticas**: antologia. São Paulo: Masp, 2022. p. 492-498.

SOBCHACK, Vivian. A Leg To Stand On: Prosthetics, Metaphor, and Materiality. In: SMITH, Marquard; MORRA, Joanne (ed.). **The Prosthetic Impulse**: From a Posthuman Present To a Biocultural Future. Cambridge, MA: MIT Press. 2006. p. 17-41.

TSING, Anna Lowenhaupt. **The Mushroom at the End of the World**: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015.

VALENCIA, Sayak. **Capitalismo gore**. Santa Cruz de Tenerife, España: Melusina, 2010.

WILLIAMS, Linda. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. **Film Quarterly**, v. 44, n. 4, p. 2-13, Summer 1991.

WOLFE, Cary. O que é o pós-humanismo? In: BERNARDINO, Lúcia *et al.* (org.). **Pós-humano. Que futuro?** Antologia de textos teóricos. Ribeirão, Portugal: Húmus, 2020. p. 49-77.

WOOD, Robin; GRANT, Barry Keith (ed.). **Robin Wood on the Horror Cinema**: Collected Essays and Reviews. Detroit: Wayne State University Press, 2018.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 A obra em vídeo pode ser conferida integralmente em <https://www.guerreiododivinoamor.com/superrio-filme>. Acesso em: 2 jul. 2024.

2 Todas as traduções são nossas, exceto quando indicado o contrário.

3 Nesse ensaio brilhante, a autora aproxima dois eventos distantes no tempo (1770-1981) e no espaço (Oceano Atlântico-Liverpool), demonstrando sua semelhança estrutural na atualização da violência total contra os negros (escravidão-abuso da força policial).

4 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gw0Ap86FCx8>. Acesso em: 13 set. 2024. Documentário realizado pela Agência Nacional, responsável pela propaganda política do governo brasileiro.

5 Extrapolamos o termo “ecologia” a partir da noção de emaranhamento presente no debate sobre o novo materialismo e no pós-humanismo.

6 Aqui, evitamos deliberadamente incorrer em uma posição conservadora relativa aos estereótipos de gênero, dado que o controle da sexualidade e do próprio corpo, além de sua afirmação no espaço público, são conquistas emancipatórias do feminismo.

7 Tais contradições também podem ser vistas em outras obras da artista, como no vídeo *Lambada estranha* (2020). Disponível em: <https://embaubaplay.com/catalogo/lambada-estranha/>. Acesso em: 25 maio 2025. Jack Halberstam (2020), em diálogo com Walter Benjamin, atenta para estes signos como alegorias do fracasso e da destruição produzidas pelo capitalismo.

8 Talvez falem aqui informações biográficas suficientes – “em primeira pessoa” – para acrescentar o caráter pitoresco e confessional muitas vezes exigido do texto de artista. O performer é um profissional, amigo do autor, especializado em modulações sutis da voz e do corpo. Minha própria relação com os mortos-vivos se baseia no estudo sistemático do gênero nos últimos quatro anos, para o qual sem dúvida o isolamento da pandemia da Covid-19 e a ameaça constante da catástrofe socioambiental contribuíram. As únicas anedotas dignas de nota são: a performance pretendeu dar vazão a experiências dissociativas que costumo ter, e que geralmente geram ansiedade, e a situações-limites que bem poderiam figurar no universo do terror cinematográfico, que, de tão absurdas, muitas vezes apresentam-se como cômicas; além disso, quando exibi uma obra multimídia em uma exposição em Tijuana, no México, em 2024, que contou com a figura do morto-vivo em um vídeo, o livro de Sayak Valencia (2010) me acompanhou, como uma espécie de guia turístico macabro. O livro acaba com um relato aterrorizante de quando a autora encontra um corpo humano mutilado numa rodovia principal de Tijuana. Resta dizer que, na véspera da abertura da exposição em Tijuana, um funcionário se acidentou gravemente, vindo a óbito, um evento trágico no último lugar em que esperamos ser tocados pela morte concreta, o espaço da arte.

9 O seu uso na literatura e posteriormente no cinema, nos séculos XIX e XX, num primeiro momento se relaciona diretamente ao transe ritual de práticas religiosas afro-caribenhas, como o vodou, e sua representação sinaliza a ansiedade de supremacistas brancos amedrontados pela possibilidade de revoltas de escravizados e da miscigenação após a abolição. A partir dos anos 1960, o morto-vivo representa o sujeito alienado nas sociedades consumistas governadas pelas mídias. Hoje, o significado alegórico do morto-vivo vai pender tanto para a racialidade quanto para o consumismo, dado que os regimes de morte atuais trazem ambos para o primeiro plano. Juntamente com as políticas de extermínio destinadas a grupos subalternizados, temos um tipo de economia financeira e rentista baseada no trabalho precarizado e na aquisição de crédito. Soma-se a isso a aniquilação do meio ambiente.

10 Até aqui, procurei sintetizar ideias presentes em um outro trabalho que reflete sobre a performance *Morto-vivo*, na verdade um texto inteiramente voltado à figura do morto-vivo na paisagem cultural e midiática. A seguir, desdobre e intensifico aquela análise preliminar, incluindo pontos que não foram explorados, operando a fragmentação metodológica reivindicada nesta escrita. A referência do trabalho anterior pode ser conferida na bibliografia.

11 A partir de Hannah Arendt, Agamben destaca a figura do refugiado como ser vivente desprovido dos direitos universais, pois não pertence ao conceito de nacionalidade. Destaca, também, o campo de concentração como o paradigma biopolítico do Ocidente (Agamben, 2002, p. 135 e 187).

12 Ao comparar a banalidade da morte nas sociedades ocidentais, principalmente a partir do extermínio em massa possibilitado pela industrialização e pela globalização do capital, Agamben (2002, p. 167-172) menciona também as discussões sobre os parâmetros científicos para a decretação médico-jurídica da morte do corpo. Se antes eram válidos a cessação dos batimentos cardíacos e o aparecimento dos sinais *post-mortem* tradicionais, como o rigor cadavérico, o século XX viu surgir, em paralelo ao advento do

NOTAS

dispositivo espacial do campo de concentração, as noções de morte cerebral e o avanço no transplante de órgãos.

13 Vale dizer que a trilha sonora do vídeo se baseia em pulsos eletrônicos que por vezes se comportam como música e outras vezes como ruídos. A narração em primeira pessoa, na voz da própria artista, narra a existência de seres “vigilantes”, figurados pelas anatomias bizarras que comentei, nos quais se multiplicam os olhos e orelhas, órgãos anatômicos associados à vigilância. Os “vigilantes” parecem agir como projeções da narradora, desde o interior das telas luminosas e fluxos informacionais. Outras palavras encontradas na narração são “conexão”, “cibernética” e “sintonia”.

14 Nos diz Rosi Braidotti (2020, p. 112): “Igual apenas a si mesma, a Europa transcende a sua especificidade ao definir-se como consciência universal, isto é, ao apresentar como característica distintiva a sua capacidade de transcendência e como particularidade o seu universalismo humanista”. E continua, mais adiante: “O humano do humanismo não é nem um ideal, nem uma média estatística ou um meio-termo objetivo. Em vez disso, descreve um padrão sistematizado de reconhecimento – de Mesmidade – pelo qual todos os outros podem ser avaliados, controlados e alocados a uma determinada posição social. O humano é uma convenção normativa, o que não o torna inerentemente negativo, apenas altamente regulador e, portanto, instrumental para práticas de exclusão e discriminação” (Braidotti, 2020, p. 124).

15 Nos diz Karen Barad (2007, p. 141): “Agency is not an attribute but the ongoing reconfigurings of the world. The universe is agential intra-activity in its becoming”. Também Jane Bennett (2010, p. 21): “efficacy or agency always depends on the collaboration, cooperation, or interactive interference of many bodies and forces”.

16 Nas palavras de Jane Bennett (2010, p. viii): “By ‘vitality’ I mean the capacity of things – edibles, commodities, storms, metals – not only to impede or block the will and designs of humans but also to act as quasi agents or forces with trajectories, propensities, or tendencies of their own”.

17 Em particular, o feminismo negro, por meio dos textos de Denise Ferreira da Silva, mas tendo como referência ainda escritos e de Michelle Mattiuzzi e Castiel Vitorino Brasileiro, para citar apenas alguns nomes.

A pintura corporal indígena, entre a ecologia e o cosmos e a luta histórica contra o *Karõ* da aldeia

Indigenous Body Painting, Between Ecology and the Cosmos and the Historical Struggle Against the Karõ da Aldeia

Pintura corporal indígena, entre la ecología y el cosmos y la lucha histórica contra el Karõ da aldeia

Sandoval Amparo

Universidade do Estado do Pará

E-mail: sandoval.amparo@uepa.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6128-8245>

RESUMO

Este texto propõe dimensionar a luta histórica dos Mebengokré em defesa de seu modo de vida, contra a expansão da territorialização brasileira, no Brasil Central, por meio de várias frentes de povoamento. Num primeiro momento, através de relatos pessoais dos indígenas e de referências etnológicas, procuramos situar os Mebengokré em termos de povoamento histórico nesta região, considerando ainda sua história particular em relação aos demais povos falantes de língua Jê, dos quais são signatários. Em seguida, foram apresentadas as pinturas indígenas por uma perspectiva complexa, que considera, a um só tempo, seus aspectos técnicos, terapêuticos e culturais, tudo isto, no âmbito de uma cosmopolítica que possibilita contemplar a cultura indígena como expressão cultural e artística da sociedade Mebengokré, sendo central na estratégia de produção da pessoa e constituição do modo de vida indígena, tal qual apontam os etnólogos Jê. Finalmente, demonstramos as ameaças do presente ao modo de vida indígena, que são vistas como espécies de fantasmas que assombram e/ou ameaçam a existência e a continuidade do modo de vida Mebengokré.

Palavras-chave: *povos indígenas; Mebengokré; pintura corporal; cosmopolítica.*

Amparo, Sandoval. A pintura corporal indígena, entre a ecologia e o cosmos e a luta histórica contra o *Karõ* da aldeia.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59016> >

ABSTRACT

This text aims to explore the historical struggle of the Mebengokré in defense of their way of life, against the expansion of Brazilian territorialization in Central Brazil, through various settlement fronts. Initially, through personal accounts of Indigenous peoples and ethnological references, we seek to situate the Mebengokré in terms of historical settlement in this region, also considering their particular history in relation to other Jê-speaking peoples, to whom they are signatories. Next, we present Indigenous paintings from a complex perspective, simultaneously considering their technical, therapeutic, and cultural aspects. All within the framework of a cosmopolitics that allows us to contemplate Indigenous culture as a cultural and artistic expression of Mebengokré society, central to the strategy of self-production and the constitution of the Indigenous way of life, as highlighted by Jê ethnologists. Finally, we demonstrate the present threats to the indigenous way of life, which are seen as a kind of ghost that haunts and/or threatens the existence and continuity of the Mebengokré way of life.

Keywords: *indigenous peoples; Mebengokré; body painting; cosmopolitics.*

RESUMEN

Este texto explora la lucha histórica de los Mebengokré en defensa de su modo de vida contra la expansión de la territorialización brasileña en el centro de Brasil, a través de diversos frentes de asentamiento. Inicialmente, mediante relatos personales de pueblos indígenas y referencias etnológicas, buscamos situar a los Mebengokré en términos de su asentamiento histórico en esta región, considerando también su historia particular en relación con otros pueblos de habla yê, de los cuales son signatarios. A continuación, presentamos pinturas indígenas desde una perspectiva compleja, considerando simultáneamente sus aspectos técnicos, terapéuticos y culturales. Todo esto en el marco de una cosmopolítica que nos permite contemplar la cultura indígena como expresión cultural y artística de la sociedad Mebengokré, central para la estrategia de autoproducción y la constitución del modo de vida indígena, como lo destacan los etnólogos yê. Por último, demostramos las amenazas actuales al modo de vida indígena, que son vistas como una especie de fantasma que acecha y/o amenaza la existencia y continuidad del modo de vida Mebengokré.

Palabras clave: *pueblos indígenas; Mebengokré; pintura corporal; cosmopolítica.*

Pretexto

Este texto apresenta alguns aspectos da ordem cósmica que orienta o modo de vida Mebengokré-Kayapó, levando a uma melhor noção sobre a relação ambiental desses indígenas com os territórios do cerrado e da Amazônia, tendo por base a centralidade da pintura corporal como prática de mediação dessa relação. A reflexão se baseia em bibliografia específica sobre os Mebengokré, que incluem aspectos relacionados às pinturas corporais ao povoamento histórico desses indígenas no Brasil Central e na Amazônia Meridional. Autores como Lux Vidal, André Demarchi e Terence Turner, dentre outros, além de relatos dos indígenas durante as atividades acadêmicas e de campo, e registros audiovisuais estão na base da análise.

Mais do que meramente ilustrativas, as imagens que compõem este texto apontam para a expressividade cosmopolítica Mebengokré e sua tradução em termos de História e Geografia, via patrimônio cultural. A organização textual visa apresentar o papel cosmopolítico da pintura corporal indígena, contextualizando-a em termos de sua relação histórico-geográfica desses indígenas com o território.

A primeira parte é dedicada ao povoamento histórico dos Mebengokré e suas origens Jê, o que será feito à luz dos relatos dos indígenas de Tabo e Mryxore, ambos habitantes da aldeia Las Casas, assim como de a estudos de base etnológica, histórica e arqueológica (Turner, 1992; Demarchi, 2019). Em seguida, o texto analisa aspectos visuais, funcionais e cosmopolíticos relacionados à pintura corporal indígena, vista como uma “arte da cura” (Demarchi, 2019) e que articula a cultura à ecologia e ao cosmos, por meio de um *envolvimento* que remete a um modo de vida específico e contrastivo. Na terceira seção, destaca-se as ameaças e expansão das várias frentes do capital – legais e ilegais – a este *envolvimento* e modo de vida na Amazônia brasileira. Tais ameaças – ou *karô*¹ – abrangem os grandes projetos (especialmente hidrelétricos e de mineração), mas também o garimpo, o desmatamento e a pesca ilegal, no interior da Terra Indígena Kayapó. A última seção

Amparo, Sandoval. A pintura corporal indígena, entre a ecologia e o cosmos e a luta histórica contra o *Karô* da aldeia.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59016> >

apresenta a luta histórica dos indígenas contra este *karô*, aludindo à resistência histórica dos indígenas ante a expansão do capital ao longo dos últimos quatro séculos em que se constituíram como povo, migrando do Brasil Central em direção à Amazônia.

Todos os interlocutores indígenas que participaram desta pesquisa concordaram explicitamente em participar dela, estabelecidas as seguintes condições: 1) que o texto não se colocasse contrário aos interesses coletivos do povo Mebengokré, inclusive com a prática de apropriação cultural indébita; 2) que o pesquisador se comprometesse a incluir os indígenas em suas atividades e projetos de pesquisa e divulgação científica; e, por fim, 3) que o autor continuasse a manter contato com os indígenas após a realização das atividades.

A interlocução de pesquisa com Bepkaeti e Poinkarah remete ao ano de 2016, ainda que tenhamos nos conhecido bem antes, em 2007, quando ambos ainda residiam na Aldeia Moikarakô, situada a alguns quilômetros da Aldeia Ngojmroti, onde vivem atualmente. Com Tabo e Mryxore, venho realizando atividades de ensino, pesquisa e extensão desde 2019. Esta interlocução inclui atividades de campo na aldeia e atividades de compartilhamento, realizadas na Universidade². O quadro a seguir registra a contribuição efetiva oferecida por cada um deles.

Interlocutor	Idade (aproximada)	Aldeia / TI	Contribuição
Tabo	65	Las Casas, TI Las Casas	Povoamento histórico Mebengokré
Mryxore	46	Las Casas, TI Las Casas	Povoamento histórico Mebengokré, estórias indígenas
Bepkaeti	68	Ngojamroti, TI Kayapó	Lutas territoriais recentes
Poinkarah	67	Ngojamroti, TI Kayapó	Lutas territoriais recentes

Fonte: elaborado pelo autor.

Os Mebengokré do Brasil Central à Amazônia Oriental: aldeias Ngojmroti e Las Casas

A aldeia Ngojamoroti foi fundada em 2012 por Bepkaeti e Poinkarah Kayapó, no interior da Terra Indígena Kayapó, no estado do Pará, na Amazônia brasileira (relato pessoal). Não há um valor exato para a população da aldeia, mas 14 famílias residem nela, quase todos ligados direta ou indireta-

Amparo, Sandoval. A pintura corporal indígena, entre a ecologia e o cosmos e a luta histórica contra o *Karô* da aldeia.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59016> >

mente a Bepkaeti e Poinkarah. Sugere-se algo em torno de 80 pessoas, cujos habitantes vivem basicamente da pesca e de cultivos agroalimentares, ainda que alguns deles atuem como professores e na Associação Floresta Protegida, dentre outras funções.³ Além disso, os indígenas desta aldeia participam de diversos eventos, como exposições em museus e feiras culturais, com a finalidade de ecoar o discurso em defesa da cultura Kayapó-Mebengokré e do meio ambiente.

Já a aldeia Las Casas, ou *Tekredjaràti*, no idioma indígena, fica numa das áreas mais afetadas pelo desmatamento ao longo das últimas décadas. Ainda que esta região da Amazônia tenha sido ocupada durante séculos por grupos seminômades Jê, por volta do século XIX, o local onde a aldeia Las Casas, em torno do rio Pau D'Arco, se situa era habitada pelos Iran Āmrānh, um subgrupo Mebengokré que, no entanto, foi dizimado após conflitos bélicos e epidemias. Os atuais habitantes, por sua vez, são oriundos da aldeia Gorotire, e decidiram retomar este território em 1996. A área, também denominada Las Casas, tem cerca de 21 mil hectares, foi declarada Terra Indígena em 2006, com homologação em 2009. Segundo o último censo do IBGE, atualmente são 458 os moradores da Terra Indígena, distribuídos entre as aldeias Las Casas e Kaprankrere (Coelho-Ferreira; López-Garcés, 2020); IBGE, 2022).

Ancestralidade Mebengokré e a distinção dos Tupi

Os vários grupos Kayapó possuem, atualmente, cerca de 20 mil membros, distribuídos entre as aldeias dos povos Mebengokré, Xikrin e Txucarra-Mãe, dentre outros, uma parte no sul do Pará e outra no norte do Mato Grosso.

Contudo, ainda que hoje em dia estejam territorializados na Amazônia oriental, a memória histórica coletiva indica que os ancestrais dos atuais Kayapó estiveram presentes em toda a região interiorana e do Brasil Central, o que abrange uma vasta área desde o norte do Mato Grosso do Sul, atravessando os sertões de Goiás (incluindo o atual Tocantins), São Paulo (margem norte do Tietê), Minas Gerais, Bahia, Pernambuco e Maranhão (Turner, 1992). Relatos orais obtidos junto aos indígenas na aldeia Las Casas confirmam estas localizações.

Amparo, Sandoval. A pintura corporal indígena, entre a ecologia e o cosmos e a luta histórica contra o *Karô* da aldeia.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59016> >

Falar da ancestralidade dos atuais Kayapó-Mebengokré significa considerar sua existência enquanto povo distinto. Segundo Terence Turner (1992), a origem dos Mebengokré-Kayapó é de apenas cerca de três a quatro séculos, remontando ao período compreendido entre séculos os XVI e XVII, quando teriam se separado dos demais povos de língua Jê (exemplos: os Timbira, os Akwén-Xerentes, os Akwén-Xavante etc.). A oralidade indígena indica que o mitológico “pé de milho” situava-se na serra que margeia a leste a atual cidade de Palmas, no Tocantins, confirmando a lógica da dispersão dos vários povos Jê dos rios São Francisco ao Xingu, por onde se estende a atual localização destes indígenas, indicando ainda uma reterritorialização no sentido Leste-Oeste (Turner, 1992). A estória do grande pé de milho se assemelha a uma espécie de “Torre de Babel” indígena: é o episódio mítico a partir do qual teriam se distinguido os vários povos Jê do Brasil Central, a partir da variação linguística, que ocorre após cada liderança pegar seu grupo para uma espiga diferente (Turner, 1992).

Ainda que mitológica, a narrativa no tempo lendário indígena coincide com o momento em que a colonização avança pelos sertões do Brasil Central (século XVI e XVII), impondo uma conexão entre a narrativa mítica, a História e a Geografia Mebengokré. A partir do século XVI, muitos grupos indígenas litorâneos (em sua maioria, Tupi) foram obrigados a recuar sertão adentro, fugindo da catequese, das reduções, das epidemias e dos massacres perpetrados tanto por agentes reais quanto por bandeirantes e caçadores de fortuna (Fernandes, 2009).

A dispersão e recuo dos Tupi litorâneos, obrigando-os à reterritorialização no interior do continente, trará a desordem para a organização territorial dos povos indígenas que ali residiam, instaurando um regime de conflito constante. Mas, apesar disso, a acomodação territorial histórica das várias nações indígenas brasileiras esboça uma diferença muito importante entre os Jê e os Tupi. Além da língua, que não possui qualquer semelhança nem sintática nem fonética, os Tupi são ribeirinhos e litorâneos, e optam por habitar regiões com chuva a maior parte do ano, enquanto os Jê – mesmo após séculos de reterritorialização – optam por regiões agrestes e de savanas, com duas estações bem configuradas, como é o caso da região onde atualmente vivem, na Amazônia oriental, descrita anteriormente. Caçadores e, até outrora, nômades, as migrações Mebengokré se davam num espaço bem delimitado geográfica e ecologicamente, obedecendo a tais características (Caldarelli; Costa; Kern, 2005).

A pressão exercida contra os grupos Jê do interior do país a partir do século XVI intensificou conflitos com outros povos indígenas, agravados pela insegurança do novo contexto político e social. Impondo aos indígenas a readaptação territorial constante em direção ao interior do país, a colonização fez com que chegassem à Amazônia, até pelo menos o rio Tapajós (Turner, 1992; Fernandes, 2009). Segundo Tabo, habitante da aldeia Las Casas, os antigos relatam ter chegado ao grande rio (Amazonas), o que é possível. Não há registros, no entanto. A expressiva presença Mundurucu (Tupi) teria feito com que recuassem e permanecessem nas bacias do Araguaia e Xingu, onde atualmente se encontram.

Os locais hoje habitados pelos Mebengokré decorrem, como vimos, do recuo destes indígenas ao longo do curso histórico, estabelecendo mudanças substanciais no que tange ao modo de vida e à organização social, acentuadas ao longo dos últimos dois séculos (Turner, 1992). Sem deixar de constituir uma identidade particular, marcada pela distinção tanto em relação aos demais Jê quanto aos Tupi e aos *kuben*⁴ em geral, os Mebengokré mantiveram aspectos culturais que possibilitam uma vinculação direta entre sua existência atual e ancestral, apontando para toda a vasta região compreendida entre os rios São Francisco, Tocantins, Araguaia, Xingu e Tietê, corroborando as narrativas indígenas, de que são oriundos dos sertões de Minas Gerais, Goiás e Bahia.

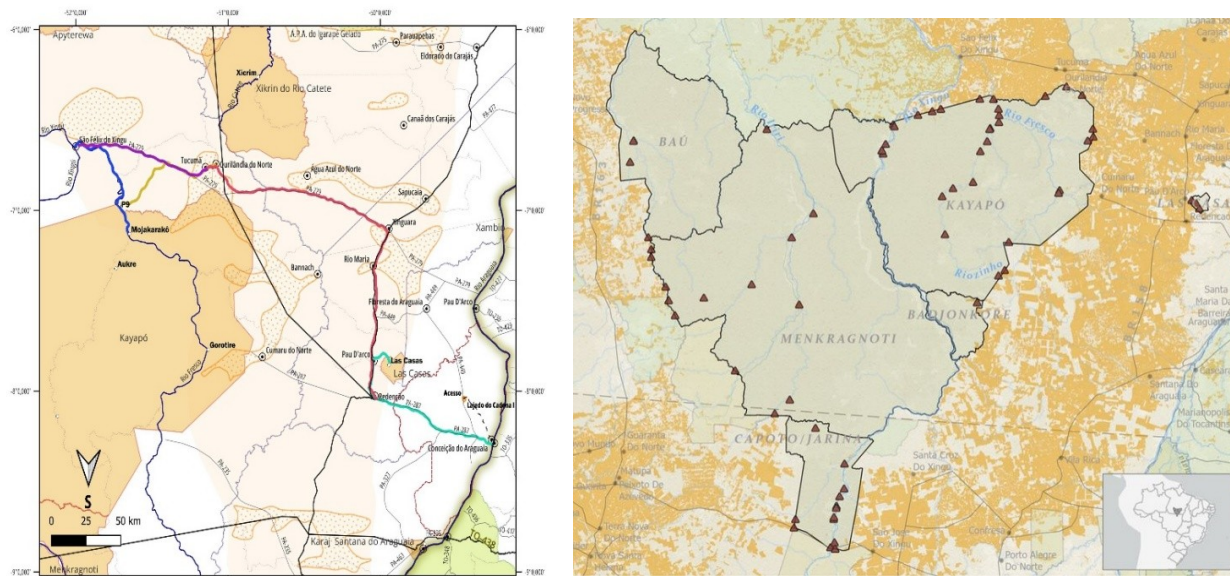


Figura 1. Mapa de localização dos territórios Mebengokré. Fonte: autor, 2023; acervo da Associação Floresta Protegida.

Amparo, Sandoval. A pintura corporal indígena, entre a ecologia e o cosmos e a luta histórica contra o *Karô* da aldeia.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59016> >

Os fatores ecológicos podem ter pesado fortemente em favor da estabilização territorial dos Mebengokré no médio Xingu, já que, historicamente, eram um povo de áreas agrestes e de cerrado e não de áreas florestais. Daí que as inscrições rupestres da Serra da Capivara, no Piauí, até as existentes no Mato Grosso do Sul, além daquelas na região etnográfica conhecida como “Brasil Central” serem, em sua imensa maioria, direta ou indiretamente ligadas aos povos Jê (O pranto..., 2024). Toda essa área demarca uma característica climática bem conhecida, a existência de duas estações bem definidas, uma chuvosa e outra seca (Lévi-Strauss, 2004). De um modo geral, o que escapa a esse controle climático tende a ser mais seco que chuvoso, como as áreas agrestes nordestinas. Fica evidenciado, assim, uma diferença relevantíssima entre as preferências ambientais dos Jê, por exemplo, em relação aos Tupi, sendo estes os dois principais troncos linguísticos presentes no país⁵ (Rodrigues, 1986).

Pintura corporal Mebengokré: entre a ecologia e o cosmos

As distinções individuais e coletivas são inscritas no corpo, no qual todo o manancial cultural é investido, e pelo qual passam os fluxos geográficos (espaciais) desde os mais amplos aos fios que tecem a vida social Mebengokré. A sociedade Mebengokré se organiza em termos de dádivas, o que significa que a troca, entre estes indígenas, não é o fim, mas mero pretexto para o estabelecimento de relações sociais recíprocas (Garcés *et al.*, 2015).

A pintura corporal está diretamente relacionada à construção da identidade coletiva e do sentido de mundo dos Mebengokré. Forma mais evidente do *investimento* social coletivo (Demarchi, 2019), elas seguem uma semiologia e gramática próprias, culturalmente específicas e que extrapolam as categorias de compreensão eurocêntricas.

[...] a pintura é tarefa exclusivamente das mulheres, que a transformam num verdadeiro hábito, tanto quanto qualquer outra atividade básica, como ir à roça, cozinhar e cuidar dos filhos. Todas pintam, e, portanto, a qualidade de pintora é considerada como atributo inerente à natureza feminina. Os homens apenas passam tintura de carvão ou urucum na face e no corpo. Sendo uma atividade contínua, as mulheres se apresentam sempre com uma mão preta (a mão paleta) e uma mão branca (aquela que segura). Conduzem, assim, no próprio corpo, além da pintura, a marca indelével de sua condição de pintoras (Vidal, 2000, p. 146).

Curt Nimundaju informa, de maneira mais sistemática, o significado das pinturas corporais para os indígenas. Segundo ele, “o vermelho do urucu imediatamente atrai a atenção de cada visitante devido a sua onipresença. O próprio indígena e tudo que ele carrega são mais ou menos vermelhos como urucu. Seja o que for que ele segure se torna vermelho, assim como alguém vivendo entre eles” (Nimuendajú, 1946, p. 51). Ainda de acordo com o etnólogo,

A mancha de urucu em uma peça não é considerada sujeira, mas um embelezamento. Qualquer traço de terra em uma refeição é removida ao esfregar e lavar, ainda que ninguém sonhe de atentar isto com a impressão das digitais do urucu. Os indígenas ficam irritados se pessoas civilizadas lançam comentários sobre o uso do urucu; qualquer pessoa ou objeto cheirando ao pigmento é um objeto de beleza (Nimuendajú, 1946, p. 51).

O registro das pinturas corporais está presente tanto nas inscrições rupestres quanto na etnografia histórica colonial e podem ser abordadas sob muitos pontos de vista (Vidal, 2000). Analisaremos alguns deles, a seguir.

Idioma-código e sistema visual

Enquanto expressão identitária, as pinturas aparecem em inscrições rupestres ao longo do Brasil Central e são potencialmente ligadas aos povos Jê. Há importantes relatos e desenhos sobre as pinturas em textos de cronistas do século XVI. Entretanto, as pinturas sempre foram consideradas fora do seu contexto social de produção, o que fez com que fossem vistas como resíduos culturais de povos que, para a etnografia histórica, eram considerados como culturalmente degradados e empobrecidos pela violência colonial (Vidal, 2000; Nimuendaju, 1942).

A partir dos etnógrafos Curt Nimuendaju e Claude Lévi-Strauss, as pinturas corporais, assim como o conjunto dos grafismos indígenas, são consideradas com maior rigor, passando a ser vistas como “idioma-código” ou sistema visual (Vidal, 2000). A antropóloga Lux Vidal, na trilha destes autores, propõe que “a pintura corporal, como toda a ornamentação do corpo, possui as características de um *sistema visual rigidamente estruturado*” (Vidal, 2000, p. 144, grifos nossos).

Aplicada ao corpo, a pintura possui função essencialmente social e mágico-religiosa, mas também é a maneira reconhecidamente estética (*mei*) e correta (*kumnrem*) de se apresentar. [...] compõe ela de um desenho-base (conjunto ele traços paralelos) acompanhado ou não de um motivo decorativo. Os motivos são

sempre desenhos geométricos feitos com linhas retas ou quebradas, formando triângulos ou quadrados. Por vezes usa-se também um carimbo. Existe um elenco de motivos decorativos para a face e o corpo (Vidal, 2000, p. 144).

Concebida como “sistema visual” e “código-idioma” (Vidal, 2000), a gramática das pinturas corporais demarca, a um só tempo, uma tripla vinculação da pessoa:

- a) a uma *nação* indígena específica dentre as demais (os Mebengokré, em relação aos demais indígenas);
- b) a uma *parentela* específica no interior da(s) aldeia(s), uma vez que as pinturas constituem patrimônios *familiares* de parentelas específicas (assim como os nomes, adereços e prerrogativas de ocupação do espaço aldeão);
- c) e, por fim, as pinturas vinculam a pessoa a uma *posição* específica e a seu processo de formação e experiência pessoais, indicando se é casado/a, se tem filhos (ou não) e os rituais pelos quais passou.

Deste modo, as pinturas situam a pessoa em um conjunto mais amplo e profundo de relações políticas, econômicas e cosmológicas, intervindo na mediação das relações dos humanos entre si; e, além disso, entre os humanos e os não humanos (incluindo os *karô*⁶, entidades sobrenaturais capazes de interferir no mundo real).

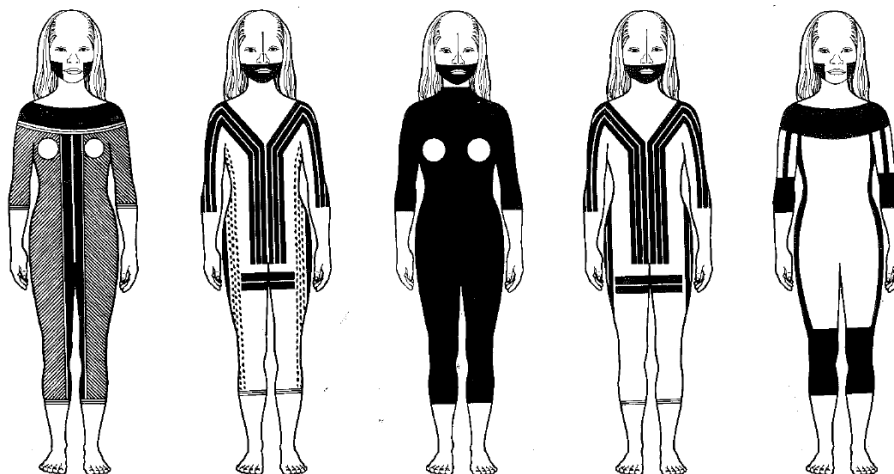


Figura 2. Estilos. Fonte: Vidal, 2000, p. 149.

Segundo Vidal, do ponto de vista gráfico e estilístico, as pinturas corporais são altamente estilizadas.

Tanto assim que a maioria deles não poderia ser identificada sem a devida explicação por parte dos autores. Possuem denominações que se referem a algum aspecto do meio ambiente – flora, fauna – ou a um objeto de uso cotidiano. Essas denominações são simplesmente referências, mas em conjunto indicam que a pintura corporal é um elemento formalizado de mediação e interpretação entre domínios diferentes (pessoas e animais, pessoas e plantas ou pessoas e objetos) (Vidal, 2000, p. 146).

Função cosmopolítica: fabricação dos humanos

A pintura corporal tem uma função cosmopolítica, que conecta o modo de vida como um fluxo em espiral do corpo ao cosmos, e vice-versa. Nesse sentido, a “fabricação” do corpo é central para o investimento cultural indígena, na medida em que faz a mediação entre o mundo natural e as entidades não humanas (sobrenaturais).

A fabricação do humano por meio de investimentos corporais não é um tema recente para a Antropologia Indígena. Longe disso, remete a pesquisas realizadas ainda na década de 1960/1970, no âmbito do Harvard-Brazil Central Project⁷. Eduardo Viveiros de Castro, analisando a sociedade Yawalapiti, nos informava, em 1987, que, para este povo,

O corpo humano precisa ser submetido a processos intencionais, periódicos, de fabricação. As relações sexuais entre os genitores de um futuro indivíduo são apenas o momento inicial desta tarefa. Tal fabricação é concebida dominante, mas não exclusivamente, como um conjunto sistemático de intervenções sobre as substâncias que comunicam o corpo e o mundo: fluidos corporais, alimentos, eméticos, tabaco, óleos e tinturas vegetais (Viveiros de Castro, 1987, p. 31).

Poder-se-ia dizer, entretanto, que a realidade xinguana seria diferente da realidade Jê e, em especial, Mebengokré, neste aspecto particular; ou que estar-se-ia deslocando imprudentemente categorias analíticas de uma sociedade a outra. Mas, ao que parece, este tema decorre da análise em conjunto destes povos, com nuances específicas de canto a canto, vide Harvard Brazil Central Project.

Amparo, Sandoval. A pintura corporal indígena, entre a ecologia e o cosmos e a luta histórica contra o *Karô* da aldeia.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59016> >

Manuela Carneiro da Cunha, por exemplo, analisou, a partir desta lógica, que o esforço e o cuidado dedicados à pele pelos indígenas “visa, claramente, à sua humanização, e é parte do processo de fabricação da pessoa como parente” (*apud* Demarchi, 2019, p. 148). André Demarchi (2019, p. 148-149), a seu turno, nos lembra que “a fabricação do corpo entre os povos Jê é uma atividade co-extensiva à produção do parentesco”.

Em suma, tudo nos traz de volta à noção de Viveiros de Castro de que “a natureza humana é literalmente fabricada, modelada, pela cultura”, e de que “o corpo é *imaginado*, em vários sentidos, pela sociedade”, pois “o social não se deposita sobre o corpo como sobre um suporte inerte: ele cria este corpo”, e de que, por fim, “a fabricação subordina a natureza informe ao desígnio da cultura: produz seres humanos” (Viveiros de Castro, 1987, p. 32).

Inserida neste contexto cultural específico, os padrões e as referências presentes nas pinturas corporais e adornos indígenas indicam qualidades e virtudes essenciais para que a sociedade escape ilesa ao trânsito entre as várias formas de vida/morte, no fluxo cósmico entre natureza e sobrenatureza, por onde transitam toda a sorte de *karô* possíveis, segundo a cosmologia indígena (Demarchi, 2019).

Os Mebengokré-Kayapó são considerados os mestres desta arte (Demarchi, 2019). As pinturas chamam a atenção por muitas questões. E se, à primeira vista, destacam-se seus aspectos gráficos e sua sofisticada geometria, trabalhos recentes apontam outros pontos da pintura corporal para os Mebengokré e os demais povos Jê, como as funções terapêutica, ecológica e cosmopolítica: “em todos estes povos, portanto, a tinta preta de jenipapo possui ação profilática e protetiva no sentido de não permitir que os espíritos e agentes não humanos afetem o corpo” (Demarchi, 2019, p. 160).

Centralidade do corpo

De acordo com André Demarchi:

Em comparação com a tinta vermelha de urucum, cuja ação entre os Mebêngôkre se manifesta no sentido de prender o espírito da pessoa ao corpo, a tinta preta de jenipapo possui uma ação oposta, isto é, bloqueia o exógeno no sentido de fora para dentro do corpo, impedindo a possibilidade de outros *karô* penetrarem em seu

interior, a ação de pintar os corpos de negro para proteger-se contra os espíritos é ainda mais necessária naqueles corpos, pois estão mais vulneráveis aos ataques dos mekarô (Demarchi, 2019, p. 160).

As pinturas corporais consistem, desse modo, em expressivos investimentos culturais que lançam mão de uma série de alegorias ambientais – zoomorfismos, em especial – tratadas de forma laboratorial por estes indígenas. Cortes de cabelo, escarificação com dentes de macaco, furação de orelhas etc. indicam que, para os Mebengokré, o corpo assume uma função complexa de mera estrutura física da pessoa, devendo ser constantemente laborado para assegurar que sua alma e sua humanidade não escapem e que outros *karô* dele se apropriem.

Os rituais põem o corpo em contato direto com os diversos elementos da própria natureza: penas de aves, algodão vegetal, tinturas diversas (produzidas para ocasiões específicas), vegetais utilizados para as pinturas corporais, como o jenipapo (verde), o urucu (maduro) e o carvão (que é retirado de uma planta específica), terra ou banhos.

Este *envolvimento* visa tanto situar a humanidade da pessoa no cosmos, posicionando-a em relação a seu *lugar no mundo*, quanto separá-la no interior da natureza, pela dotação de uma personalidade humana única, específica e inimitável (O pranto..., 2024).

No processo de fabricação do corpo, entra, ainda, o desenvolvimento de habilidades específicas, como a caça, a pesca, para os homens, e o domínio de raízes e das pinturas, entre as mulheres, que passam a ser especialistas após o casamento e tem nos filhos pequenos e em seus parentes verdadeiros laboratórios para o desenvolvimento de grafismos (Vidal, 2000). Contraditoriamente, num primeiro momento, as crianças não podem ser pintadas com grafismos distintivos, por acreditarem os Mebengokré que ainda não podem ser vistos pelos *karô*, sob o risco de terem seus corpos *invadidos* por estes. Assim, pinta-se todo o corpo das crianças, sem as listras e grafismos característicos (Demarchi, 2019). As pinturas acompanham, deste modo, o desenvolvimento das crianças, respeitando as relações cosmológicas e ecológicas mais amplas que dão sentido à vida social e anima a cultura indígena.

Há, portanto, uma complexidade teórica imanente à pintura corporal que se inicia por sua própria concepção polissêmica, que nos permite compreendê-la tanto como arte quanto como prática terapêutica e de cura; e, ainda, como idioma-código e sistema visual, com funções ecológicas,

cosmopolíticas, econômicas e culturais. Elas transitam entre o manejo da fauna e da flora pelos indígenas e a sofisticação técnica, gráfica e geométrica de formas que somente as mulheres indígenas são capazes de alcançar, dando, na distinção entre humanos e não humanos e, por fim, numa relação, de ordem cósmica, entre natureza e sobrenatureza.

As pinturas corporais desempenham um papel crucial para a distinção do Mebengokré em relação a outros indígenas. Considerados especialistas de uma arte compartilhada com praticamente todos os demais povos indígenas do país, os Mebengokré a elevaram um grau acima (Vidal, 2000; Demarchi, 2019). Enquanto arte coletiva, as pinturas corporais nos dizem algo muito preciso e precioso sobre os Mebengokré, ajudando-nos a compreender a forma como estes indígenas sentem e pensam o mundo. Servem-nos, ademais, de alento para a reflexão sobre as possibilidades da arte: não basta ser coletiva, é preciso que seja bela, ou, *meikomre*, a palavra que significa “beleza” em seu idioma.



Figura 3. Criança sendo pintada com urucum. Fonte: acervo da Associação Floresta Protegida

A luta contra o *Karô*: envolvimento ameaçado

[...] vocês chegaram pra me ouvir, eu vou dizer que a água do rio [Fresco] está muito ruim. Nós não aceitamos esta destruição. Ficamos tristes com essa destruição. Eu quero que a floresta fique viva, para nós tirarmos nossos remédios de dentro da mata. [...] O que eu vou dizer? Nós não gostamos [da usina hidrelétrica de] Belo Monte, nós não gostamos de garimpeiros. Porque queremos nossos rios limpos, para nossos filhos beberem e não terem doenças. A gente não entende porque os kuben não gostam da floresta (Ponkarah Kayapó-Mebengokré, 2024).

Aqui é a minha aldeia, Ngojamroti. Aqui a gente defende [a] floresta, o rio, terra, povo Mebengokré, a gente defende tudo aqui. Nós não aceitamos o madeireiro, o garimpeiro, aqui na nossa terra (Bepkaeti Kayapó-Mebengokré, 2024).

A Terra Indígena Kayapó é uma das mais afetadas pela expansão das várias frentes econômicas no Brasil. Com o cerco imposto pelo lobby do setor elétrico aos grandes rios da Amazônia, nem mesmo o Xingu, um dos rios mais emblemáticos do país, ficou imune ao barramento, com a consolidação do projeto de Belo Monte, inaugurado em 2017. Parte da Terra Indígena, já afetada pelos projetos hidrelétricos, situa-se na Província Mineral de Carajás, o que faz com que os indígenas sejam afetados pelo extrativismo mineral, formal, patrocinado pela Vale através do Projeto Onça Puma, em operação na região. Complexo do ponto de vista político e também jurídico, ambos os projetos são marcados por grandes impactos junto aos Mebengokré, sobretudo pelo descumprimento por parte das empresas responsáveis das condicionantes estabelecidas para os indígenas durante a fase de licenciamento dos projetos.

O cerco atual contra os indígenas se fecha por meio das várias atividades ilegais investidas contra o território e o modo de vida, aproveitando-se, na maioria dos casos, da baixa ou fraca presença institucional, bem como da pouca eficácia da política ambiental, especialmente durante os governos de Michel Temer (2016-2018) e Jair Bolsonaro (2019-2022), ainda que não exclusivamente. A vulnerabilidade econômica e social, que no quadro regional, não é apenas dos indígenas, mas da grande maioria da população, agrava esse contexto.

É neste substrato dramático que fermentam os crimes ambientais mais graves e violentos, como a pesca ilegal, o desmatamento e o garimpo que, como demonstram estudos recentes, têm perigosas relações com o crime organizado. Enquanto os indígenas conseguiram combater o desmatamento de maneira efetiva, o garimpo devassa o rio Fresco desde a década de 1970, como conse-

quência da convivência e da corrupção de agentes do regime civil-militar, atuando em conluio com grandes garimpeiros. Desde então, mesmo com o fim do regime, o Governo brasileiro não foi capaz de conter a sanha do ouro na Terra Indígena Kayapó, com as iniciativas de fiscalização esbarrando na falta de continuidade, por um lado; e, por outro, na ausência de ações e programas capazes de promover uma inserção econômica menos desigual dos indígenas nos contextos local e regional.

Muito além das iniciativas governamentais, os próprios indígenas, por meio de suas associações – como a Floresta Protegida e a Pykore, dentre outras – têm oferecido forte resistência aos garimpos, com projetos voltados para a sustentabilidade econômica e ambiental, além da realização de denúncias e da pressão junto aos governos e instituições públicas responsáveis, cobrando uma presença mais efetiva em defesa do território.



Figura 4. Rio Ngojamroti, afluente de segunda ordem do Rio Xingu (acima). Fonte: Christy Petropoulou, 2024.
Impacto do garimpo no Rio Fresco, afluente do Xingu (abaixo). Fonte: G1 Notícias.

Amparo, Sandoval. A pintura corporal indígena, entre a ecologia e o cosmos e a luta histórica contra o *Karô* da aldeia.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59016> >

Luta histórica contra o *karô*

Desde os anos 1980 os Mebengokré desenvolvem uma luta intensa contra a expansão dos garimpos em suas terras, que evolui nos termos dos avanços jurídicos constitucionais e mais ou menos de acordo com a resposta oferecida pelas agências governamentais (especialmente a Funai, a Polícia Federal e os órgãos ambientais). Não obstante, proliferam conflitos entre os indígenas, devido à divisão entre os grupos no interior das comunidades, por serem favoráveis ou contrários ao garimpo ou, noutros casos, pela correção de acordos financeiros e repasses oriundos da atividade ilegal. Num dos episódios mais graves, que ocorreu em 2016, indígenas de duas aldeias entraram em conflito violento (G1 PA, 2016).

Desde 2023, o Governo do presidente Luís Inácio da Silva tem envidado esforços no sentido de fechar garimpos no interior da terra Indígena Kayapó, o que tem resultado em ações frequentes e na redução drástica da atividade no interior da Terra Indígena. No entanto, o rio Fresco é, atualmente, um dos mais degradados do país, com suas margens e fauna totalmente destruídas pelos resíduos da atividade.

O garimpo consiste na extração de areias do fundo do rio, com uma draga. Com o uso do mercúrio, os garimpeiros realizam a separação do ouro, devolvendo ao rio os resíduos contaminados, além do próprio mercúrio residual, provocando fortes impactos na qualidade da água, que resta contaminada, além da redução drástica na piscosidade. A própria geomorfologia do rio também se encontra bastante alterada, observando-se a formação de centenas de montículos de areias extraídas e devolvidas ao rio que indicam a presença recente da atividade garimpeira.

Durante a extração, os garimpos operam com número elevado de trabalhadores, formando, nalguns casos, verdadeiras vilas precárias, comandadas pela insegurança e o medo. Há relatos da existência de bares e bordéis, com uso de álcool e a livre comercialização de drogas. Ademais, o ambiente de calma do rio e das aldeias é afetado pelo ronco persistente do funcionamento das dragas, que ecoa a presença nada discreta dos garimpeiros.

Os Mebengokré lutam há décadas em defesa dos direitos indígenas, sobretudo os territoriais. A aldeia Ngojamroti foi criada em 2012 por Bepkaeti e Poinkarah, com a finalidade de promover a continuidade do modo de vida Mebengokré, mantendo suas conexões cosmológicas e ecológicas, bem como a valorização do patrimônio cultural do povo Mebengokré.

O filme *O pranto de Poinkarah (ou o Carom da aldeia Ngojamroti)* (2024), assim como a participação dos indígenas em diversas atividades acadêmicas e a realização de atividades de campo e Oficinas de Pintura Corporal e Cantorias somam-se aos esforços dos Mebengokré para provocar uma necessária sensibilização dos *kuben* em relação ao *karô* que os assombra no tempo atual, o colapso climático e ambiental.



Figura 5. Cartaz do filme *O pranto de Poinkarah* (2024), que denuncia os impactos ambientais do garimpo na bacia do Xingu.

Amparo, Sandoval. A pintura corporal indígena, entre a ecologia e o cosmos e a luta histórica contra o *Karô* da aldeia.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59016> >

Por sua vez, Tabo e lideranças de sua aldeia realizaram, em parceria com o Museu Emílio Goeldi, a produção de um vídeo e um livro, cujo objetivo é demonstrar os saberes indígenas associados ao manejo e domesticação de plantas, por parte de pajés e raizeiros indígenas. Tais iniciativas são reveladoras da luta dos Mebengokré por sua continuidade cultural, em meio a um cenário de caos e incerteza, em que o céu promete desabar sobre nós. Não resta dúvidas de que, em tempos de caos sistêmico e crise paradigmática (Prigogine, 2008; Krenak, 2020), temos muito que aprender com os indígenas.

Considerações finais: *Ñambi*⁸

Ao longo deste texto, procurou-se abordar a luta histórica dos Mebengokré em defesa de seu modo de vida, contra a expansão da territorialização no Brasil Central e na Amazônia meridional, pelas frentes de povoamento. Num primeiro momento, por meio de relatos pessoais dos indígenas e de referências etnológicas, buscou-se situar os Mebengokré em termos de povoamento histórico na região, considerando ainda sua história particular, em relação aos demais povos falantes de língua Jê, dos quais são signatários. Em seguida, apresentou-se as pinturas indígenas desde uma perspectiva complexa, que considera, a um só tempo, seus aspectos ecológicos, terapêuticos e culturais, no âmbito de uma cosmopolítica que possibilita contemplar a cultura indígena como expressão cultural e artística da sociedade Mebengokré, sendo central na estratégia de fabricação da pessoa e constituição do modo de vida indígena, tal qual apontam os etnólogos Jê. Finalmente, demonstrou-se as ameaças do presente ao modo de vida indígena, evidenciando ainda que tais ameaças são vistas como espécies de *fantasmas* que assombram e/ou ameaçam a existência e a continuidade cultural do modo de vida Mebengokré.

Concorrem para essa continuidade, em especial, a expansão de grandes projetos (especialmente hidrelétricos e de mineração), além dos garimpos e outros empreendimentos ilícitos presentes no interior da Terra Indígena Kayapó desde os anos 1970 e cujo enfrentamento se cruza com o dramático cenário de vulnerabilidade socioeconômica regional, que inclui não apenas os indígenas, mas também levas de trabalhadores oriundos de diferentes regiões do país, estimulados por

Amparo, Sandoval. A pintura corporal indígena, entre a ecologia e o cosmos e a luta histórica contra o *Karô* da aldeia.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59016> >

sucessivos governos ao longo do século XX e, sobretudo, a partir das décadas de 1970 e 1980, durante o regime civil-militar, num processo que não se manteve mesmo após o fim do regime de exceção.

Nesse cenário, em que a conflitividade é elevada, os Mebengokré resistem bravamente, em defesa da continuidade cultural e de seu modo de vida, ainda que fragilizados pela expansão deliberada da economia monetária e do consumo de mercadorias em suas aldeias. Não se pode, contudo, afirmar que tais indígenas vivenciem um processo de degradação cultural, uma vez que, parte de sua estratégia de resistência está, justamente, em apropriar-se dos meios oferecidos pelo presente para dialogar com o mundo, demarcando uma identidade particular e, acima de tudo, contrastiva.

Poder-se-ia abordar os cantos, as danças, os rituais, a agricultura ou mesmo os adornos corporais diversos. Devido à sua força expressiva e a suas funções específicas, de mediação entre a ecologia e o cosmos, mas, ainda, enquanto elemento da organização social e sistema visual, este texto optou por tomar a pintura corporal como instrumento analítico central, procurando mostrar, por meio dela, a profunda relação existente entre os indígenas e o território no Brasil Central e na Amazônia oriental.

Afinal, é Poinkarah mesma, num trecho do filme, quem finaliza:

Tá bom, moça! Agora eu vou preparar tinta pra pintar vocês. A tinta vai deixar vocês fortes e protegidos, pra ajudar a a gente a lutar contra esse karô e afastar os espíritos ruins que podem vir assombrar vocês.

Ñambi.

REFERÊNCIAS

- AB'SABER, A. **Os domínios da natureza no Brasil**: potencialidades paisagísticas. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- AB'SABER, A. **Da ordem cósmica à desordem territorial**: a geograficidade ameríndia no chão de Abya Yala ou América Latina. Rio de Janeiro: Chalé Editorial, 2023.
- CALDARELLI, S. B.; COSTA, F. A.; KERN, D. C. Assentamentos a céu aberto de caçadores-coletores datados da transição Pleistoceno final/Holoceno inicial no Sudeste do Pará. **Revista de Arqueologia**, v. 18, n. 1, p. 95-108, 2005.
- CARNEIRO, R.; SCHAAN, D. P. A base ecológica dos cacicados amazônicos. **Revista de Arqueologia**, v. 20, n. 1, p. 117-154, 2007.
- COELHO-FERREIRA, M.; LÓPEZ-GARCÉS, C. (org.). **Mebêngôkre nhô pidj'y: remédios tradicionais Mebêngôkre-Kayapó**: pesquisas colaborativas sobre plantas medicinais nas aldeias Las Casas e Moikarakô. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2020.
- DEMARCHI, A. An'gá Mejxtire – A miçanga é bonita: uma etnografia dos artefatos em transformação. In: LAGROU, E. (org.). **No caminho das miçangas**: um mundo que se faz de contas. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2016. v. 1, p. 109-136.
- DEMARCHI, A. A Miss Kayapó: ritual, espetáculo e beleza. **Journal de la Société des Americanistes**, v. 103, p. 85-118, 2017.
- DEMARCHI, A. Artes da cura: pinturas corporais em alguns grupos Jê. **Revista de Antropologia da UFSCAR**, v. 11, n. 2, p. 142-166, dez. 2019.
- GARCÉS, C. L. L.; PEREZ, S. E. G.; SILVA, J. A.; ARAUJO, M. O.; COELHO-FERREIRA, M. Objetos indígenas para o mercado: produção, intercâmbio, comércio e suas transformações. Experiências Ka'apor e Mebêngôkre-Kayapó. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi Ciências Humanas**, Belém, v. 10, n. 3, p. 659-680, set.-dez. 2015.
- GARCIA, L.; COSTA, J. A.; KERN, D. C.; FRAZÃO, F. J. L. Caracterização de solos com terra preta: estudo de caso em um sítio Tupi-Guarani Pré-Colonial da Amazônia Oriental. **Revista de Arqueologia**, v. 28, n. 1, p. 52-81, 2015.
- GOMES, J. Desvios e encantados: uma outra arqueologia da paisagem na Amazônia. **Revista de Arqueologia**, v. 34, n. 2, p. 61-73, 2021.
- GUATTARI, F. **As 3 Ecologias**. Tradução de Maria Fernandes Bittencourt. Campinas: Papirus, 1990.
- GUIMARAENS, D. (org.). **Paisagens transculturais brasileiras**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2024.
- G1 PA. Índios brigam entre si no centro do município de Ourilândia do Norte. **G1**, Pará, 15 mar. 2016. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2016/03/indios-brigam-entre-si-no-centro-do-municipio-de-ourilandia-do-norte.html> Acesso: 10 jul. 2025.

FERNANDES, F. **A investigação etnológica no Brasil e outros ensaios**. São Paulo: Global Editora, 2009.

HAESBAERT, R. **O mito da desterritorialização**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA. **Censo Demográfico**. Brasília, DF: Ministério do Planejamento e Gestão: República Federativa do Brasil, 2022.

KRENAK, A. **O amanhã não está à venda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LÉVI-STRAUSS, C. **O cru e o cozido**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2004. (Mitológicas, 1).

LÓPEZ-GARCEZ, C. *et al.* Objetos indígenas para o mercado: produção, intercâmbio, comércio e suas transformações. Experiências Ka'apor e Mebêngôkre-Kayapó. **Boletim Museu Paraense Emílio Goeldi**, v. 10, n. 3, p. 659-680, dez. 2015.

MORAES, C. P. O determinismo agrícola na arqueologia amazônica. **Revista de Estudos Avançados**, v. 29, n. 83, p. 25-43, 2015.

MOREIRA, R. **Sociedade e espaço geográfico no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2006.

MORI, R. "Fazer à sua custa": em busca das mercês prometidas: a iniciativa particular dos sertanistas Antonio Pires de Campos e Antonio Gomes Leite nas guerras contra os Povos Jê e na criação de aldeias coloniais nos sertões de Goiás e Piauí – 1742-1751. **História**, São Paulo, n. 182, 2, a06022, 2023.

NIMUENDAJU, C. **The Sherente**. Los Angeles: Frederick Webb Hodge Anniversary Publication Fund., 1942.

NOELLI, F. S.; FERREIRA, L. M. A persistência da teoria da degeneração indígena e do colonialismo nos fundamentos da arqueologia brasileira. **História, Ciências, Saúde**, v. 14, n. 4, p. 1239-1264, dez. 2007.

O PRANTO de Poinkarah. Um filme de Sandoval Amparo. Conceição do Araguaia, 2024. 1 vídeo (20 min). Disponível em: <https://surl.li/kzvklq>. Acesso: 6 maio 2025.

PAVITHRA, V.; RAMÍREZ, M. M.; GONZÁLEZ-MENDOZA, Y.; DAIGLE, M. Storytelling Earth and Body. **Annals of the American Association of Geographers**, v. 113, n. 7, p. 1728-1744, Aug. 2023.

PEREZ, S. *et al.* Conhecimento e usos do babaçu (*Attalea speciosa* Mart. e *Attalea eichleri* (Drude) A. J. Hend.) entre os Mebêngôkre-Kayapó da Terra Indígena Las Casas, estado do Pará, Brasil. **Acta Botanica Brasilica**, v. 26, n. 2, p. 295-308, 2012.

PESTANA, M. B. A tradição uru no médio vale do rio Jauru, município de Indiavaí, Mato Grosso, Brasil. **Revista Tecnologia e Ambiente**, v. 17, p. 58-75, 2011.

PRIGOGINE, Y. **Ciência, razão e paixão**. São Paulo: Livraria da Física, 2008.

ROBERT, P.; LOPEZ-GARCEZ, C. El legado de Darrell Posey: de las investigaciones etnobiológicas entre los Kayapó a la protección de los conocimientos indígenas. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**, v. 7, n. 2, p. 565-580, ago. 2012.

Amparo, Sandoval. A pintura corporal indígena, entre a ecologia e o cosmos e a luta histórica contra o *Karô* da aldeia.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59016> >

RODRIGUES, A. **Línguas brasileiras**: para o conhecimento das línguas indígenas. São Paulo: Edições Loyola, 1986. RUBIN, J. C. R. *et al.* Ocupação pré-colonial na bacia hidrográfica do rio Araguaia, estados de Goiás e Mato Grosso, Brasil: síntese aproximada e dois estudos de casos. **Revista del Museo de La Plata**, Buenos Aires, v. 4, n. 2, p. 401-436, 2019.

SANTOS, M. **Pensando o espaço do homem**. 5. ed. São Paulo: Edusp, 2012.

SILVA, T. S. A. Construindo histórias: cadeia operatória e história de vida dos machados líticos amazônicos. **Revista de Arqueologia**, v. 25, n. 1, p. 58-87, 2012.

TURNER, T. Os Mebengokré-Kayapó: história e mudança social – de comunidades autônomas para a coexistência interétnica. *In*: CUNHA, M. C. **História dos índios do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 311-333.

VIDAL, L. (org.). **Grafismos indígenas**: ensaios de Antropologia Estética. São Paulo: Studio Nobel: Fapes: Edusp, 2000.

VIVEIROS DE CASTRO, E. A fabricação do corpo na Sociedade Xinguana. *In*: OLIVEIRA-FILHO, J. P. (org.). **Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: Marco Zero, 1987. p. 31-41.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

- 1 Palavra Mebengokré com sentido de fantasma, “espírito” e, neste caso, associada à destruição.
- 2 Tais atividades estão relacionadas ao Projeto de Extensão “Tradição e Modernidade: a diversidade territorial e os saberes que emergem a partir dos espaços locais”, aprovado através da Resolução nº 1.857 do Conselho do Centro de Ciências Sociais e Educação da Universidade do Estado do Pará, de 1 de abril de 2025, e ao Projeto de Pesquisa “Ancestralidade, espaço e memória: a diversidade territorial e os saberes que emergem no/do espaço, do local ao global”, em tramitação no âmbito do Processo nº E-2025/2291593.
- 3 De acordo com o Censo 2022, do IBGE, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, a Terra Indígena Kayapó possuía algo entre 5373 habitantes indígenas e 20 habitantes não indígenas, provavelmente colaboradores ou funcionários de órgãos como a Fundação Nacional do Índio, Secretaria Especial de Saúde Indígena e prefeituras municipais de São Félix do Xingu, Tucumã, Ourilândia do Norte e Cumaru do Norte, dentre outros cujos limites coincidem parcialmente com as Terras Indígenas.
- 4 *Kuben* significa “não indígena”, no idioma Mebengokré.
- 5 Os demais são o Karib, o Aruak e troncos isolados.
- 6 *Karô*, segundo os Mebengokré, é um tipo de “monstro” ou “fantasma” que assombra e pode nos roubar a existência, como demonstra a própria necessidade da pintura corporal.
- 7 Parceria entre o Museu Nacional e a Universidade de Harvard para investigar povos até então pouco estudados pela Etnologia brasileira e que ajudou a formar gerações de antropólogos.
- 8 *Ñambi* significa “é só isso”, no idioma Mebengokré.

Tempo da vingança: a arte como modo de suspender o céu

Time of Revenge: Art as a Way of Suspending the Sky

Tiempo de lavenganza: el arte como forma de sostener el cielo

Everton de Oliveira Moraes

Universidade Federal do Espírito Santo

E-mail: moraes.everton@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7632-0559>

RESUMO

Este artigo busca analisar como a exposição *Nakoada: estratégias para a arte moderna* faz do mote da “vingança” um modo de articular cosmologia indígena e história para combater o modo de agência histórica humana que conduziu o planeta à crise climática e social que é possível nomear “queda do céu” ou Antropoceno. Mais especificamente, interessa compreender como os curadores, Denilson Baniwa e Beatriz Lemos, afirmam uma agência artística pautada por uma atitude de cuidado/cautela que, diferentemente da conduta temporal “atropelada” que orientaria a arte ocidental moderna, busca ocupar o museu para torná-lo um dos territórios capazes de resistir à crescente pressão por aceleração temporal nas sociedades contemporâneas.

Palavras-chave: *vingança; cosmologia indígena; curadoria indígena; história da arte.*

ABSTRACT

This paper seeks to analyze how the art exhibition *Nakoada: estratégias para a arte moderna* employs the theme of “revenge” as a way of articulating indigenous cosmology and history to counter the form of human historical agency that has led the planet into the climate and social crisis we may refer to as the “falling sky” or the Anthropocene. More specifically, it aims to understand how the curators, Denilson Baniwa and Beatriz Lemos, assert a historical agency guided by an attitude of care and caution which, in contrast to the accelerated temporal conduct that would guide modern Western art, seeks to reclaim the

Moraes, Everton de Oliveira. *Tempo da vingança: a arte como modo de suspender o céu.*

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.56970> >

museum as a site capable of resisting the growing pressure for temporal acceleration in contemporary societies.

Keywords: *revenge; indigenous cosmology; indigenous curatorship; arthistory.*

RESUMEN

Este artículo busca analizar cómo la exposición *Nakoada: estratégias para a arte moderna* convierte el lema de la “venganza” en una forma de articular la cosmología indígena y la historia, con el fin de contrarrestar el tipo de agencia histórica humana que ha llevado al planeta a una crisis climática y social que podemos denominar Antropoceno. Más específicamente, se propone comprender cómo los curadores, Denilson Baniwa y Beatriz Lemos, afirman una agencia histórica guiada por una actitud de cuidado y precaución que, a diferencia de la conducta temporal acelerada que orienta el arte occidental moderno, busca apropiarse del museo como un espacio capaz de resistir la creciente presión por la aceleración temporal en las sociedades contemporáneas.

Palabras clave: *venganza; cosmología indígena; curación indígena; historia del arte.*

Data de submissão: 14/01/2025

Data de aprovação: 29/07/2025

Introdução

Existe uma consciência crescente de que o planeta passa por uma crise climática produzida a partir da ação humana e com drásticas implicações para a vida existente em sua superfície, com a produção de grandes desequilíbrios ambientais, capazes, inclusive, de colocar em xeque suas próprias condições de existência (Chakrabarty, 2013; Freyesleben, 2023; Turin, 2023). Tal consciência altera indelevelmente as experiências do tempo, uma vez que bloqueia a confiança em um futuro de progresso e fartura, substituída agora pelo medo de um “inferno climático”, que parece se aproximar cada vez mais rapidamente (Turin, 2023, p. 705). Os debates sobre o conceito de Antropoceno¹, produto intelectual dessa inquietação, têm mobilizado argumentos de caráter geantropológico, histórico-cultural e até mesmo cosmopolítico, e podem ser lidos como tentativas de pensar os limites da imaginação temporal moderna, entendida como motor dos eventos que levaram à crise climática.

Não está em questão neste texto, no entanto, pensar as escolhas humanas que desencadearam o tempo do Antropoceno, como os processos de industrialização, a exploração e o consumo de combustíveis fósseis ou a criação extensiva de gado. O que se busca aqui é se perguntar sobre alguns dos modos pelos quais a arte procura se contrapor a essa agência histórica antropocêntrica. Mais especificamente, interessa questionar, a partir da exposição *Nakoada: estratégias para a arte moderna*, que foi apresentada entre 9 de julho e 18 de dezembro de 2022, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com curadoria de Denilson Baniwa e Beatriz Lemos, a possibilidade de uma agência temporal que procura evitar aquilo que Davi Kopenawa Yanomami e Ailton Krenak chamam de “a queda do céu”:

Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte perspectivo, mas existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir. Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades – as nossas subjetividades. [...] Já que a natureza está sendo assaltada de uma maneira tão indefensável, vamos, pelo menos, ser capazes de manter nossas subjetividades, nossas visões, nossas poéticas sobre a existência (Krenak, 2019, p. 32-33).

A experiência moderna do tempo, para Krenak, equivale à transformação da vida em recurso, em objeto de consumo. Essa transformação, longe de ser neutra, traz consigo uma enorme carga de violência, visto que consumir é dispor, reduzir uma subjetividade (humana, animal, espiritual etc.) a algo passível de apropriação e uso. Não apenas essa redução em si já é um processo violento, mas ela também tende a se absolutizar como único modo de vida possível e desejável, já que, para se manter, exige a constante exploração de outras formas de ver e viver no mundo. Incompatível com qualquer tipo de sustentabilidade em sentido forte, o consumo assalta o planeta de tal forma que levaria a um colapso de muitas formas de existência, um fim do mundo, uma queda do céu (Kopenawa; Albert, 2015). A manutenção dos modos de vida diferentes, desse modo, exigiria um trabalho de suspensão do céu, o que implica cantar e dançar, ampliar os horizontes existenciais (Krenak, 2019, p. 32), e, também, intervenções em espaços institucionais, sugerindo um modo de agência temporal que será traduzido aqui, da língua dos povos Baniwa para o português, a partir de Francy Baniwa e Idjahure Kadiwéu, como “vingança” (Baniwa; Kadiwel, 2022, p. 22). Entende-se por agência, neste texto, as maneiras pelas quais os sujeitos não apenas se situam no interior de determinados “contextos” históricos, agindo “no tempo”, mas também participam das disputas “pelo tempo”.

Sugere-se aqui que a curadoria de Denilson Baniwa e Beatriz Lemos pode ser lida como uma problematização do Antropoceno, não porque ela o tematize ou mobilize obras críticas da devastação ambiental em curso no planeta, e sim porque faz, na própria fatura da expografia, um questionamento mais radical da agência temporal antropocêntrica que a impulsiona e que está presente também no modernismo brasileiro. A expografia busca, na narrativa cosmológica da *Buyaçu*, a cobra-canoa da transformação dos povos Baniwa, recursos para questionar a ideia do humano como protagonista universal, superagente histórico destinado a transformar os destinos do planeta, recolocando-o na posição de um ser que habita o mesmo mundo e está sujeito às mesmas consequências que todos os outros seres vivos terrestres. O que importa analisar, portanto, é o modo como a expografia de *Nakoada* faz do mote da “vingança” uma forma de articular mito indígena e história para combater a agência antropocêntrica incorporada também pela arte, alertando, assim, para a necessidade de aprender a andar com cuidado por um terreno cheio de perigos e armadilhas, sob o risco de acelerar ainda mais a destruição das estruturas físicas e cosmológicas que sustentam o céu.

Antropoceno, arte e tempo

A crise climática implica também a crise de uma certa ideia de história, de uma certa maneira de temporalizar a experiência humana, que teria sido irreversivelmente abalada. Trata-se, mais particularmente, da fratura de uma história entendida como desdobramento progressivo da capacidade humana de explorar e modificar o planeta, isto é, o mito moderno de que a Terra seria um repositório infindável de recursos, sempre disponível para que o homem possa, a partir deles, se construir e se reconstruir de acordo com sua vontade. Teríamos, aí, uma crise daquilo que nos acostumamos a chamar de cultura histórica, essa crença de que seria possível disputar e/ou determinar sentidos únicos para a trajetória humana no planeta (Turin, 2023, p. 706).

Dipesh Chakrabarty (2013, p. 2-3) argumenta que o reconhecimento da atual crise climática planetária e de que a agência humana é o principal fator de uma iminente catástrofe em escala geológica tem um efeito profundamente destrutivo sobre nosso sentido geral da história, o que significa dizer que ele abala toda a imaginação ocidental sobre o que se entende por passado, presente e futuro. Essa crise produz, portanto, uma espécie de abertura temporal que não é necessariamente a aceitação soberana da indeterminação da experiência humana, uma visão trágica da história, como

a que idealizava Nietzsche. Ela é, na verdade, a fratura de uma determinada experiência do tempo, de um modo pelo qual os seres humanos ditos modernos se colocaram e agiram diante da indeterminação de seu próprio destino. A perda de uma experiência de orientação temporal linear, no entanto, não significa que um sentido de aceleração do tempo histórico cesse, visto que o avanço das tecnologias e o ímpeto pelo desenvolvimento permanecem como tendência dominante. É nesse ponto que uma conduta consumista aparece como resposta evasiva, pois o consumo permite criar espaços físicos e imaginários de fuga, desde que se tenha condições de acessá-los.

Abordando essa conduta, Hans Ulrich Gumbrecht (2011, p. 32) fala do “turismo” como paradigma da experiência temporal contemporânea: diante do sentimento da impossibilidade de reconhecer uma continuidade com a tradição ou de agir sobre o mundo para construir seu futuro, a alteridade temporal passa a aparecer, cada vez mais, sob o signo da disponibilidade, tornando-se objeto de uma espécie de curiosidade desinteressada, pronta para gerar identificação e reconhecimento individual, mais do que uma experiência coletiva densa. Daí que uma viagem de férias ou uma manifestação política, por exemplo, se convertam igualmente em meras atividades a serem compartilhadas nas redes sociais, em vez de um investimento na transformação radical do presente.

Ailton Krenak relata outro exemplo extremo dessa relação consumista com o tempo. Por ocasião de um convite para visitar o palácio de uma rica senhora italiana, o filósofo descobriu, não sem perplexidade, a presença de um jardim protegido por uma redoma no interior da habitação, no qual existia uma árvore encapsulada, uma amostra dela, como um resquício museificado em substituição a uma floresta que não existe mais. Ele constata, então, o “desprezo” e o “abuso” com aquele “ser-árvore”, alienado de seu ambiente originário e com o qual não é possível se relacionar sem a mediação de um “vidro”, que o transforma em monumento, isto é, um objeto consagrado e preservado, porém reduzido à função de satisfazer um desejo de fruição visual, de consumo (Krenak, 2022, p. 32-33).

Mas como isso se dá no campo da Arte? A agência histórica moderna é constitutiva dos mundos da arte e, no interior desses mundos, encontrou algumas de suas principais manifestações nas chamadas vanguardas históricas, que, via de regra, procuravam não apenas formular princípios artísticos específicos, mas criar as bases para a transformação estético-política do mundo, seja para fincar na Terra uma haste com um volante que possibilitaria ao homem dirigir o planeta segundo

sua vontade, como queria Marinetti (Teles, 1997, p. 91), seja para construir o futuro de acordo com uma ordem pautada pela funcionalidade que seria “símbolo cristalino de uma nova fé vindoura”, como desejaria um Walter Gropius (2019). Ao se voltar para um projeto que toma a arte/estética como elemento central da agência humana sobre o planeta, as vanguardas artísticas formularam, de maneira mais explícita do que o fizeram outras manifestações do pensamento moderno, verdadeiras narrativas mitológicas da vida moderna, entendida ali como processo histórico de superações sucessivas do passado imediato (Compagnon, 2010, p. 59-60). Algo semelhante ocorre no modernismo brasileiro. Na tentativa de criar uma imagem outra do Brasil, que rompesse com os seus arcaísmos e fornecesse novas linguagens para a criação de novos futuros, os modernistas teriam sequestrado as imagens da natureza, de indígenas, de pessoas negras, entre outros sujeitos subalternizados (Alves; Kirchhof, 2023, p. 8; Baniwa *apud* Menezes, 2022, p. 3). No caso da apropriação das linguagens e imagens indígenas, de acordo com Denilson Baniwa, teria havido um “atropelamento do tempo do mito” (*apud* Menezes, 2022, p. 3), para que este se transformasse em “símbolo do movimento” (*apud* Menezes, 2022, p. 3), buscando subsumir o tempo indígena ao tempo da modernização. Assim, se os modernismos não são necessariamente colaboradores diretos do Antropoceno, compartilham com ele certo ideal de agência temporal voltada para a aceleração.

Ao procurar romper paulatinamente com essas narrativas totalizantes, o que chamamos de arte contemporânea, por sua vez, vai se tornando não exatamente um modo de pensar e fazer arte, como se propunham a ser as vanguardas, mas uma abertura para a multiplicidade de possibilidades do fazer artístico e, de alguma forma, já um produto da fratura da agência histórica moderna (Cauquelin, 2005, p. 9-19). Nesse contexto de indefinição, a arte será mais ou menos partícipe da agência histórica que conduziu à queda do céu de acordo com seu posicionamento e com sua conduta temporal, mais ou menos implicada na experiência temporal do consumo. Assim, mais do que tematizar ou denunciar a crise climática, se contrapor ao Antropoceno significaria questionar os modos de historicidade envolvidos em sua constituição, a saber, esse mito que não se acredita como mito – a cultura histórica –, bem como as condutas do tempo que ela pressupõe.

O mesmo fenômeno parece ocorrer do lado do público. A visita a uma exposição pode se configurar tanto como um encontro com uma produção artística culturalmente múltipla e com a alteridade radical quanto como o lugar do consumo de imagens enfileiradas em paredes, no interior de

um espaço asséptico e hermeticamente separado do mundo ao redor – isto é, uma experiência turística, como se sugeriu anteriormente. Ainda que a sociedade contemporânea pareça favorecer mais o segundo caso, a experiência efetiva dependerá do encontro real entre o espectador e as obras (Reinaldim, 2015, p. 16-17).

Denilson Baniwa busca atuar, em suas obras e em seu trabalho como curador, tensionando essa relação, trazendo as narrativas cosmológicas indígenas para as instituições de arte. São essas narrativas que permitem acessar uma expografia que possibilita fugir tanto da aceleração vertiginosa e destruidora do moderno quanto de uma experiência turística da exposição, uma vez que, por sua própria estrutura, sugerem uma releitura constante do passado, o posicionamento diante das urgências do presente e a adoção de uma postura diante das ameaças que se prognosticam para o futuro. Falando da forma como sua exposição *ReAntropofagia* faz uma reinterpretação e dá uma resposta ao sequestro que o modernismo brasileiro faz da cosmologia indígena, Denilson Baniwa comenta que:

Foi um atropelamento do tempo das coisas que acabou por desconfigurar estas criaturas transformando mais em um símbolo do movimento, sem que houvesse respeito ao mito. Mas foi importante tudo acontecer para que hoje os artistas indígenas pudessem reivindicar estes lugares. Tudo segue um ciclo. O que está acontecendo hoje é uma *ReAntropofagia*, que é o nome da minha obra. É um retorno a este lugar, para revermos o que foi perdido em 1922 (*apud* Menezes, 2022, p. 3).

ReAntropofagia, desse modo, é um retorno ao passado, com o objetivo de revisitar o trauma e se apropriar dele, reinterpretá-lo criticamente. Para o curador, no entanto, não se trata ali de um gesto meramente crítico, mas também e sobretudo, de uma reconfiguração dos próprios sentidos da arte e da curadoria. Estaria em jogo menos um gesto artístico e curatorial marcado pela agência humana orientada por um desejo de transformação radical da realidade do que a criação de uma oferta, a reinserção da arte autonomista no interior do tempo cosmológico indígena, que a devolve à terra e à torna acessível à devoração pelos indígenas, antes relegados à condição de meros devorados:

O trabalho em si é uma crítica ao Modernismo, mas muito mais que uma crítica ele é uma oferta, para que os artistas indígenas possam devorar, possam se servir. É como se eu juntasse o repertório modernista e entregasse aos indígenas para que comam e desenvolvam sua arte. É sobre antropofagia após tantos anos de colonização e sequestro da arte e cultura indígenas (Baniwa *apud* Menezes, 2022, p. 3).

Diferentemente da conduta destrutiva dos modernismos, está em questão capturar o adversário, o perpetrador da violência que levou ao trauma, não para destruí-lo, mas para devorá-lo, o que aqui equivale a reposicionar o seu lugar na história: não só o revolucionário abnegado, disposto a suportar as dores de enfrentar o fluxo da história para transformar a linguagem e as sensibilidades, como também o perpetrador de uma violência estética. Vale ressaltar que não se trata de uma inversão, da transformação dos heróis em vilões, e sim de um reconhecimento de uma ambiguidade no gesto modernizador, por meio do qual é possível tirá-lo de seu lugar idealizado e devolvê-lo à terra, isto é, à dinâmica das relações com a alteridade e com o planeta. Para efetivar essa devolução, é preciso uma conduta menos destrutiva e futurista, mais disposta a espreitar e agir com o cuidado de quem faz tocaia em busca da captura de sua presa. É esse gesto que permite pensar uma outra agência histórica, necessária para combater a temporalidade do Antropoceno. *Nakoada* pode ser lida, portanto, como uma continuação e aprofundamento de *ReAntropofagia*. Caberia agora se perguntar como ela opera essa devolução da arte à terra da qual ela tenta se separar.

Aterrar o museu

A expografia de *Nakoada* dispõe o conjunto das obras em duas espacialidades distintas: os modernistas, colocados no interior de uma “serpente-tempo atravessando o Salão Monumental do museu [...], sendo digerido(s) e compreendido(s)” (Lemos, Baniwa, 2022, p. 10) (Fig. 1), acompanhados pela obra *Pata’Yewan: Coração do Mundo*, de Jaider Esbell; e os artistas comissionados (Novíssimo Edgar, ZahyTentehar-Guajajara e o coletivo MAHKU) e artefatos indígenas emprestados ao Museu Nacional dos Povos Indígenas (antigo Museu do Índio), colocados fora da serpente. Esta serpente-tempo é a cobra grande, animal cosmológico que, para os povos do Rio Negro, dentre os quais os Baniwa, está ligado à sua gênese, retornando à cena sempre que está em jogo o deslocamento, a transformação/renovação, a manutenção/demarcação de certos territórios, bem como a explicação da distribuição das presenças dos seres no mundo etc. Ela pode ser definida como “cobra-canoa”, ser de proporções gigantescas que, num passado imemorial, carregou diversos tipos de “gentes”, humanas e não humanas, deixando-as, ao longo do seu trajeto, em determinadas localidades nas quais, pelas mais diversas razões, acabaram por se estabelecer. Desse modo, a cobra grande foi a responsável pelo estabelecimento dos povos em seus territórios e é invocada novamente a cada vez que um deslocamento se faz necessário (Nascimento, 2018, p. 217).

A *buyaçu*, ou Cobra Grande, habita um lugar especial dentro das narrativas de criação cultuadas por diversos povos indígenas da Amazônia. É também chamada de Cobra-Canoa ou Cobra da Transformação, porque foi por meio dela que o mundo, os seres, as linguagens foram concebidos. Conta-se que o rebojo, pequeno redemoinho visto do espelho-d'água dos rios, acusa a presença do animal sagrado responsável por abrir caminhos e proteger seus pares. Há milênios, a *buyaçu* teria partido do Lago de Leite, viajado pelo rio Negro e chegado finalmente no rio Uaupés, sendo assim a gênese de diversos grupos originários, como os Tukano, os Baniwa e os Desana em seu ventre. A cobra é, para essas culturas, a história de onde partimos e para onde voltamos ao falar da origem da vida (Lemos, Baniwa, 2022, p. 10).

A Cobra Grande é, assim, um elemento estruturante dos modos de temporalização e de territorialização da experiência de muitos dos povos indígenas rionegrinos. Ela assinala a relação com a terra como fator fundamental da origem de suas sociedades e de sua transformação, bem como da compreensão da passagem do tempo (continuidades, discontinuidades, recorrências, emergências, repetições etc.). Daí que a serpente-tempo seja frequentemente evocada, por exemplo, nas reivindicações pela demarcação legal, para justificar a pertinência da ligação com determinados territórios (Nascimento, 2018, p. 217). A terra, entendida como o lugar em que se habita, se constrói o modo de vida e no qual é possível atualizar a ancestralidade no cotidiano, é elemento constitutivo e fundamental das cosmologias indígenas, diferentemente das modernas, para as quais ela é obstáculo, matéria a ser modelada e superada para que uma espacialidade projetada e idealizada se apresente.

Aproximando a presença da Cobra na exposição do conceito de *atterrir*, de Bruno Latour (2020), seria possível dizer que a cobra é um dispositivo criado para aterrar o museu, pensando-a como um modo de religar esse lugar hermético e asséptico à terra. Para o antropólogo francês, aterrar significa reconhecer a dependência em relação ao lugar em que se vive e aos outros seres com os quais se convive, uma vez que as ações produzidas nessas relações têm consequências coletivas. Esse reconhecimento favoreceria o estabelecimento de relações diplomáticas que buscam a boa convivência no interior dessa delimitação territorial (a terra em que se vive) e que, por sua vez, seriam condição fundamental para recriar a capacidade de se orientar para inventar formas melhores de conviver no planeta Terra. Aterrar o museu equivaleria, desse modo, a abandonar o delírio que o imagina como local separado do restante da vida social, capaz de pensá-lo do alto e criar as condições para projetos para um progresso futuro, transformando-o em um território específico, no qual torna-se viável estabelecer relações e formas de convívio menos estereotipados com os seres e

imagens; pode-se sentir o peso de sua história e de sua arquitetura, muitas vezes opressiva, e a partir do qual é possível orientar-se para aprender a andar de modo menos “atropelado” (Baniwa *apud* Menezes, 2022, p. 3). A terra tem, dessa maneira, um valor material e espiritual que pode ser compreendido, por exemplo, pela analogia com a expressão “ter os pés no chão”. A *Buyaçu* opera, portanto, essa reconexão com a terra, uma vez que:

designa tanto a Cobra-Canoa, ou Canoa da Transformação, entidade responsável pela origem da humanidade e distribuição de clãs em seus territórios específicos, presente em inúmeras narrativas indígenas ronegrinas, particularmente dos povos de língua tukano, como as plêiades, constelação fundamental para o calendário indígena ronegrino; assim como, ainda, a época da enchente, da cheia do rio, ocorrida em torno de novembro. Assim, não à toa é apenas no interior de uma entidade indígena ronegrina da origem e da transformação que as obras de arte modernistas se fazem presentes (Baniwa; Kadiwel, 2022, p. 23).

Quando o modernismo, representante avançado da metafísica moderna, é capturado e devorado, pego na armadilha curatorial e jogado dentro da serpente, ele é inserido, desse modo, em uma narrativa diferente da qual a história da arte o posiciona (Fig. 2). Mas não está em jogo ali a mera submissão do antigo colonizador, uma vingança reativa e domesticadora da alteridade, e sim a explicitação do conflito. Afinal, é precisamente a temporalidade complexa do conflito que os modernismos, via de regra, recusam ao privilegiar um “atropelamento do tempo” (Baniwa *apud* Menezes, 2022, p. 3), essa conduta que consiste em se apropriar do repertório indígena, transformando-o “mais em um símbolo do movimento, sem que houvesse respeito ao mito” (Baniwa *apud* Menezes, 2002, p. 3). Tal expografia, assim, não se limita a relacionar um objeto artístico ao seu momento de produção e ao seu lugar na grande narrativa da história linear da arte. Se, como afirma Didi-Huberman (2012, p. 212-213), toda imagem carrega em si os resquícios de uma série de temporalidades que marcam sua sobrevivência no tempo, suas reinterpretações e apropriações, os conflitos e combates nos quais esteve envolvida, então o gesto curatorial pode escolher entre apagar essa complexidade temporal ou enfatizá-la. Quando promovem uma vingança/resposta, os curadores escolhem a segunda opção, optando por ressaltar essa dimensão conflituosa, marcada por posicionamentos, capturas, ataques, circulações, de maneira que o espaço expositivo se torna uma das praças da guerra cosmológica travada contra o tempo atropelado do consumo do mundo.



Figura 1. Vista ampla da exposição, 2022. Fonte: Fabio Souza/MAM Rio.



Figura 2. O interior da serpente, 2022. Fonte: Fabio Souza/MAM Rio.

Não é por mero acaso, portanto, que os curadores optaram por uma narrativa expográfica estilizada e apostaram na multiplicidade temporal, mas sim para revelar os tempos soterrados que uma visão modernizante de história (da arte) pretendeu sepultar. Como apontam Denilson Baniwa e Beatriz Lemos, a temporalização modernista se dá pela apropriação, pela racialização do outro e pela constituição de mitologias que “emolduram” essa alteridade, muito mais do que pela troca com uma outra filosofia e antropologia (Lemos; Baniwa, 2022, p. 11). Esse pensamento modernizante trabalha com o apagamento e/ou colonização da tradição e do legado dos coletivos extra-modernos, fazendo das imagens indígenas objetos primitivos que guardariam uma espécie de potência caótica e selvagem, mas que, apenas se bem usadas pelos modernos, podem servir aos fins do progresso e da conquista do futuro.

Ao trazer os artefatos e grafemas indígenas para a exposição e capturar as obras modernistas na armadilha da *Buyaçu*, tudo se passa como se a curadoria executasse um gesto arqueológico de escavação que revela as camadas temporais que a modernidade soterrou. Assim, é o encontro/confrontação de cosmovisões que está em jogo ali.

Vale a pena ainda analisar brevemente a presença de *Pata’Yewan*, de Jaider Esbell, única obra indígena presente no interior da serpente-tempo, que mostra uma representação estilizada de animais e plantas articulados em um ritmo cósmico harmônico, remetendo ao mundo antes do rompimento do cordão umbilical dos seres com a natureza, “quando havia entendimento e era tudo um estágio de gestação, um tempo cosmológico primordial, portanto” (Galeria Jaider Esbell, 2017).

De acordo com Denilson Baniwa e Beatriz Lemos, a obra de Jaider Esbell “entra em diálogo direto com *Urutu*, de Tarsila do Amaral, e as obras *A Cobra Grande manda para sua filha a noz de Tucunã* (1921) e *Lendas indígenas da Amazônia* (1920), de Vicente do Rego Monteiro” (Lemos; Baniwa, 2022, p. 10). Ainda que os curadores não o explicitem, é possível imaginar que, se a obra de Jaider evoca o tempo de “antes” que o mundo se tornasse o que é, a de Amaral está disposta ao lado dela para apresentar, por sua vez, a simbologia do nascimento (o ovo) e da transformação (a serpente, se levarmos em conta as narrativas cosmológicas que servem de referência para o poema que inspira a pintura); isto é, o ovo e a cobra grande que emerge dele podem ser lidos, no contexto da expografia, como elementos que atualizam a virtualidade do tempo cosmológico, bem como o trauma constitutivo de todo nascimento – tema recorrente na obra da artista. Por fim, as obras de Rego

Monteiro abordam já o mundo depois do nascimento, em processo de organização – sobretudo a de 1921, que expõe a narrativa cosmológica da criação da noite e dos animais como produto do presente da Cobra Grande para seus filhos: a noz de tucumã. A pintura de Jaider pode ser lida, dessa forma, como uma espécie de guia que conduz e ressignifica as obras modernistas, trazendo-as do tempo da aceleração para o tempo cosmológico das narrativas de origem.

As narrativas expográficas modernizantes trazem obras para dentro do cubo branco e as dispõem de acordo com as regras de sua espacialidade hermética e asséptica. O museu separa as obras de sua “terra”, do local onde foram concebidas ou dos diversos outros lugares em que poderiam circular e ser experimentadas de maneiras mais diversas. Ao fazer a serpente atravessar o museu e devorar os modernismos, os curadores inserem estes em outra narrativa e, desse modo, buscam aterrar o museu, isto é, religá-lo à terra. Esse aterramento equivale, nesse caso, a uma reconexão narrativa entre a arte e sua já mencionada cumplicidade com a metafísica moderna da autonomia e do consumo do mundo. Assim, *Buyaçu* se pergunta a respeito de uma outra territorialização e temporalização possível para a arte moderna.

A curadoria como vingança/armadilha

Em um ensaio clássico, Manuela Carneiro da Cunha e Eduardo Viveiros de Castro (1985) afirmaram que a guerra e a vingança são dispositivos de temporalização dos Tupinambá, funcionando tanto como forma de atualizar acontecimentos antiquíssimos quanto de agenciar a incorporação da diferença temporal. Davi Kopenawa Yanomami, por sua vez, sugere que a agência histórica entre os indígenas está pautada por uma ética do cuidado que busca criar modos de evitar a “queda do céu”, a destruição das condições de existência qualificada sobre a terra (Kopenawa; Albert, 2015). Agir na história, para os ameríndios, equivaleria a performar uma gestualidade ritualizada e, por isso mesmo, cuidadosa. Não devemos pensar, portanto, que a guerra ou a vingança, nesse contexto, sejam acontecimentos meramente reativos ou de baixa complexidade:

É com essas palavras – *nakoada* no plural, *likoada* no singular – que os Baniwa nomeiam igualmente a guerra e o guerrear. É porque a hostilidade também pode ser vista como uma forma de troca: busca-se vingança no sentido de dar o troco às perdas infligidas. *Koada*, em uma palavra, tanto pode ser traduzido por “troca” quanto por “vingança”. Para os antigos Medzeniako, autodenominação do povo Baniwa, *likoada* se refere à vingança por causa da perda de uma pessoa, ao passo que *nakoada* se refere à perda de várias pessoas (Baniwa; Kadiwel, 2022, p. 22).

De acordo com Francy Baniwa e IdjahureKadiwel, *nakoada* pode ser traduzido como guerra, resultado da vingança (*koada*) pela perda de várias pessoas, e, por isso, pode incluir uma necessidade de resposta ao etnocídio e ao genocídio indígenas. Mas a guerra, nesse caso, não é a tentativa de destruição de uma alteridade absoluta previamente estabelecida, como o é para os ocidentais, mas um ato de “dar o troco”, que jamais cessa completamente e nunca tem um vencedor definitivo ou conquista territorial em sentido estrito, posto que o combate se dá entre seres que disputam, por meio dele, uma condição de sujeito que não está garantida de antemão (Cunha; Viveiros de Castro, 1985). Nas guerras rituais, como aquelas analisadas por Cunha e Viveiros de Castro, a vingança ocorre também como aliança, e a antropofagia resultante dela não é apenas a devoração da carne, mas a incorporação/afecção do nome/ser do outro. Não é à toa que, como enfatizam Baniwa e Kadiwel, a própria expressão *koada* pode se referir tanto à hostilidade como à troca, ambiguidade que permite entrever um modo de relação com o outro que não se pauta no modelo da colonização da alteridade.

Em *Nakoada*, também não se trata de mobilizar ressentimentos ou promover a destruição da arte moderna, mas de criar aquilo que se poderia chamar, de acordo com Denilson Baniwa, de “estratégias de aproximação, comparação e aprofundamento”, isto é, engolir o outro, apreendê-lo, para melhor lutar contra ele. A vingança, aqui, implica o gesto de acessar e manipular os acervos da arte moderna brasileira do MAM Rio, atravessados por seu desejo modernizante, não apenas para produzir leituras críticas, mas também para compará-la/confrontá-la com a arte indígena, permitindo olhar para a história da arte de um outro ponto de vista. O fazer guerra, por sua vez, consiste na escavação do mundo da arte, em busca da recuperação das dimensões, por ele soterradas, da memória e do artesanato ancestrais, de um tempo em que sequer existia a Arte. Nessa disputa, a troca aparece como elemento fundamental, não porque se trataria ali de generosidade ingênua, mas porque esse tipo de conflito pressupõe tocaia, captura e devoração, elementos essenciais para confrontar o outro ou articular alianças com ele.

Vingança, portanto, é menos uma reação intempestiva do que algo como um “direito à resposta”, um “dar o troco”, uma tática de espreita e caça de outro ser ou coisa que seria difícil capturar de modo direto, dada sua força desproporcional. Sendo assim, penso que ela poderia ser aproximada à noção de “armadilha”, tal como a descreve o antropólogo Alfred Gell (2001), no contexto do debate sobre o valor artístico dos artefatos dos povos tradicionais africanos: como uma presença

(quase) corporal que presentifica seres ausentes, isto é, que 1) precisa atualizar o conhecimento sobre a corporalidade do animal a ser caçado, levando em conta suas particularidades físicas e habilidades (daí que um chimpanzé ou um antílope demandem armadilhas completamente distintas uma da outra); e 2) antecipar o futuro, calcular o momento certo de instalar o aparato de captura para que ele seja ativado em um momento posterior, prever a reação do animal, seus trajetos, gestos para os quais é necessário usar a imaginação antecipadora. A armadilha pode ser entendida, dessa forma, como objeto capaz de “incorporar ideias, tornando-se veículo para significados múltiplos, síntese tanto de seu fabricante e/ou de seu usuário, o caçador, quanto da presa animal, sua vítima, modelo e representação da relação mútua” (Reinaldim, 2017, p. 30) entre diversas agências. Levando em conta essa definição, a vingança pode ser definida como uma forma de armadilha temporal, já que pressupõe, também ela, certo conhecimento atualizado, produto da observação prévia e da antecipação dos movimentos futuros do objeto da vingança.

A *koada* implica em um modo de agência que reconhece que se está diante de um inimigo poderoso, impossível de objetivar e dominar por completo. Frente a essa impossibilidade de combater a civilização moderna em um conflito direto, a *koada* funciona como um dispositivo estratégico que possibilita ao sujeito se inserir no interior de suas máquinas para melhor conhecê-las, o que aqui significa subjetivar, compreender sua agência e estratégia e não as domesticar (Nodari, 2020, p. 64). É porque as obras são corpos, agentes, capazes de agenciar violências e apagamentos, e não apenas objetos inertes aguardando passivamente sua inserção em uma história da arte, que é preciso dar o troco, fazer a cobra grande devorá-las. O que a curadoria de *Nakoada* faz é, portanto, abduzir o acervo modernista para submetê-lo a uma outra história, apanhá-lo em sua armadilha. No interior da *Buyaçú*, as obras modernistas deixam de ser acontecimentos na linha do tempo da história da arte brasileira e passam a ser lidas também como parte da história dos processos da colonialidade, uma vez que nelas a agência temporal ainda é privilégio do homem branco moderno. O gesto curatorial é, portanto, um exemplo da conduta temporal da *koada*/vingança e, nessa condição, um ato de guerra a um certo modo de narrar a história da arte.

Considerações finais

No dia 31 de outubro de 2020, foi inaugurada na Pinacoteca de São Paulo a exposição *Véxoa: Nós sabemos*, com curadoria de Naine Terena. Nela, Denilson Baniwa participa com duas obras: uma instalação com vestígios do incêndio do Museu Nacional do Rio de Janeiro e, o que aqui nos interessa mais, uma intervenção de plantio de flores e ervas medicinais no espaço externo da Pinacoteca. Falando sobre essa ação, mas também sobre os sentidos da exposição e da ocupação indígena dos espaços institucionais, o artista comenta que:

Véxoa é uma grande plantação, onde tem muitos agricultores [...], muitos semeadores. Eu, Jaider, Gustavo, a ASCURI [...], vários semeadores nesse terreno que a Naine preparou. Então a Véxoa para mim é isso, é uma plantação, e é possível que surja uma floresta daqui [...] e é possível também que não surja, mas é preciso tentar plantar numa instituição como a Pinacoteca, assim como em outras instituições que agora começam a abrir florestas ou abrir frestas para a gente conseguir fazer essa coivara (Fertile Earth..., 2021).

O artista re-antropófago, que, entre outras coisas, estudou ciências da computação, afirma que seu objetivo como artista é hackear o sistema, inclusive o mundo da arte; isto é, “entender o sistema, ver os dados que compõem esse sistema e procurar [...] inserir novos dados ou corromper [...] dados que façam alguma parte do sistema parar de funcionar” (Baniwa *apud* Emoção Criativa, 2023). As plantas que crescem entre os paralelepípedos do espaço externo da Pinacoteca, que podem tornar-se uma floresta, são uma imagem poética e, ao mesmo tempo, um gesto literal desse hackeamento, anteriormente chamado aqui de *koada*/vingança.

Nessa vingança, está em jogo aterrar o museu, quer dizer, devolvê-lo à terra. Isso implica compreender que o museu e as instituições de arte não são espaços herméticos e autônomos, mas partes de um mundo cujo céu está na iminência de desabar, ora participando de seu processo de colonização e aceleração – missão para a qual foram criados originalmente –, ora buscando resistir a ele, sobretudo quando ocupados por aqueles sujeitos que, por tanto tempo, estiveram excluídos ou tiveram sua imagem sequestrada por ele.

O que a curadoria da *koada*/vingança argumenta é que, mais do que tematizar a catástrofe ambiental em curso, é preciso pensar outros modos de agência histórica, de se conduzir sobre a Terra, a partir de uma miríade de territórios localizados, dentre os quais o museu. Diferentemente do desejo de antecipação do futuro e aceleração do tempo, próprios dos modernismos e das

vanguardas, o tempo cosmológico da *Buyaçu*, que Denilson Baniwa trafica para dentro do museu, pressupõe sujeitos que reconhecem sua presença e seu impacto sobre o planeta e sobre os seres que o habitam, bem como a necessidade de uma atitude cautelosa, que visa evitar o desencadeamento abrupto dos eventos que levariam à queda do céu.

Está em jogo a percepção de que “estamos diante de uma série de problemas nunca antes imaginados pelo arranjo epistêmico ocidental, justamente o responsável por esses problemas” (Freyesleben, 2022, p. 278), para os quais é preciso buscar alternativas. Se a história da arte, esse dispositivo surgido no interior do pensamento moderno, pretende não apenas pensar a queda do céu, os genocídios e os etnocídios que se perpetuam no presente, mas enfrentar visceralmente seus fundamentos e suas consequências, ela precisa se reposicionar diante dessas cosmologias outras, não para adotá-las como o novo paradigma em criação estética, mas para, a partir do encontro com elas, colocar em perspectiva diferente sua condição epistemológica, sua ligação com a Terra e sua agência sobre ela.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Jucimara Braga; KIRCHOF, Edgar Roberto. O modernismo revisitado pela arte indígena: Denilson Baniwa e a re-antropofagia. **Organon**, Porto Alegre, v. 38, n. 75, p. 1-22, jul. 2023. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/131214>. Acesso em: 14 dez. 2025.
- BANIWA, Francly; KADIWEL, Idjahure. A arte como continuação da guerra por outros meios. In: LEMOS, Beatriz; BANIWA, Denilson; LAFUENTE, Pablo (org.). **Nakoada: estratégias para a arte moderna**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2022. p. 21-24.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHAKRABARTY, Dipesh. O clima da história: quatro teses. **Sopro**, Florianópolis, n. 91, p. 2-25, jul. 2013. Disponível em: <https://www.culturaebarbarie.org/sopro/n91s.pdf>. Acesso em: 19 nov. 2024.
- COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CUNHA, Manuela Carneiro da; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Vingança e temporalidade: os Tupinambá. **Journal de la Société des Américanistes**, Nanterre, França, n. 71, p. 57-78, 1985. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6354>. Acesso em: 11 dez. 2024.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 212-213, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 17 ago. 2024.
- EMOÇÃO CRIATIVA #29: Entrevista com Denilson Baniwa – Hackers, mitologia e amor. **Emoção Criativa**, 25 jul. 2023. Podcast. Disponível em: <https://www.emocaocriativa.com/podcast/episode/3a1362ac/29-denilson-baniwa-hackers-mitologia-e-amor>. Acesso em: 13 dez. 2024.
- FERTILE EARTH: Vêxoa and Contemporary Indigenous Art in the Pinacoteca of São Paulo. 28 jan. 2021. 1 vídeo (23 min). Publicado pelo canal Culturas of Antirracismo na América Latina. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7VnYH4VgaAE>. Acesso em: 20 set. 2024.
- FREYESLEBEN, Alice Fernandes. **A Terra na história e a história na Terra: desdobramentos da noção de Antropoceno na narrativa histórica**. 2022. 303 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2022.
- FREYESLEBEN, Alice Fernandes. Os tempos do Antropoceno: reflexões sobre limites, intensidade e duração. **História**, São Paulo, v. 42, e2023038, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1980-4369e2023038>. Acesso em: 12 dez. 2024.
- GALERIA JAIDER ESBELL. Pata'yewan: Coração do Mundo. In: GALERIA JAIDER ESBELL. **Epu-Tito: Artes e indígenas hoje**. 2017. Textos de curadoria. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2017/06/05/exposicao-epu-tito-artes-e-indigenas-hoje-textos-da-curadoria-8/>. Acesso em: 10 fev. 2025.

GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 8, p. 175-191, 2001. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50036>. Acesso em: 24 nov. 2024.

GROPIUS, Walter. O manifesto da Bauhaus (1919). **Movimento**, São Paulo, n. 13, 2019. Disponível em: <https://movimentorevista.com.br/2019/07/o-manifesto-da-bauhaus-1919/>. Acesso em: 10 set. 2024.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Depois de “depois de aprender com a história”, o que fazer com o passado agora? In: NICOLAZZI, Fernando (org.). **Aprender com a história?** O passado e o futuro de uma questão. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011. p. 25-42.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LATOUR, Bruno. **Onde aterrar?** Como se orientar politicamente no Antropoceno. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

LEMOS, Beatriz; BANIWA, Denilson. Práticas de enfrentamentos. In: LEMOS, Beatriz; BANIWA, Denilson; LAFUENTE, Pablo (org.). **Nakoada**: estratégias para a arte moderna. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2022. p. 9-11.

MENEZES, Adriana Vilar de. As referências indígenas no Modernismo: do caráter antropofágico à reantropofagia. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 74, n. 2, p. 1-5, jun. 2022. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252022000200018. Acesso em: 14 dez. 2024.

NASCIMENTO, Luiz Augusto Sousa. No rastro da cobra-grande: cosmologias e territorialidades no Médio Rio Negro. **Aceno**: Revista de Antropologia do Centro-Oeste, Cuiabá, v. 5, n. 10, p. 207-222, dez. 2018. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/aceno/article/view/6609>. Acesso em: 14 dez. 2024.

NODARI, Alexandre. A metamorfologia de Macunaíma: notas iniciais. **Critic**: Crítica Cultural, Palhoça, v. 15, n. 1, p. 41-67, jun. 2020. Disponível em: https://portaldeperiodicos.animaeducacao.com.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/9417. Acesso em: 12 dez. 2024.

REINALDIM, Ivair. Tópicos sobre curadoria. **Poiésis**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 26, p. 15-28, dez. 2015. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/22857>. Acesso em: 12 set. 2024.

REINALDIM, Ivair. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: entre arte e artefato, armadilhas como problema metodológico. **Modos**: Revista de História da Arte, Campinas, v. 1, n. 1, p. 25-39, abr. 2017. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663184>. Acesso em: 12 dez. 2024.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1997.

TURIN, Rodrigo. Antropoceno e futuros presentes: entre regime climático e regimes de historicidade potenciais. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 54, p. 703-724, dez. 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/trWLrgpLgFhfBHMPHkcYFtD/>. Acesso em: 13 dez. 2024.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 De modo geral, seria possível definir o Antropoceno como uma época geológica, regime de historicidade ou mesmo um evento histórico, cuja delimitação conceitual deriva da “percepção de que vários parâmetros ambientais do nosso planeta já excederam a variabilidade natural da época geológica do Holoceno” (Freyesleben, 2023. p. 2) devido a agência humana, que se tornaria, desse modo, “a principal força produtora de mudanças na Terra” (Freyesleben, 2023. p. 2).

A Matéria como Coautora na Produção Artística

Matter as Co-Author in Artistic Production

La materia como coautora en la producción artística

Cassandra Pereira

Universidade do Porto

E-mail: up201405124@fba.up.pt

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8818-2296>

Domingos Loureiro

Universidade do Porto

E-mail: dloureiro@fba.up.pt

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5317-6726>

Teresa Almeida

Universidade do Porto

E-mail: talmeida@fba.up.pt

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2033-0459>

RESUMO

Este artigo discute o solo enquanto agente coprodutivo na prática artística e abordagem metodológica, segundo a produção artística de Onya McCausland (1971-) e Daro Montag (1959-). A atuação da matéria contribui, neste contexto, não só para a estética e leitura da obra, como está inseparavelmente relacionada ao conceito a ela subjacente. Opondo-se à conceção da matéria como *tabula rasa* subordinada à inscrição de propósitos exteriores, ela é aqui vista como variável e repleta de fluxos, resistências e tensões próprias. A produção artística que compõe a obra, é, deste modo, entendida como um processo de correspondência, correspondência e coautoria, entre artista e matéria, ao invés de uma imposição visual e estética pré-definida.

Palavras-chave: *agência intrínseca; coautoria; matéria; prática artística; solo.*

ABSTRACT

This paper discusses the subject of soil as a co-productive agent in artistic practice and methodological approach, according to the artistic production of Onya McCausland (1971-) and Daro Montag (1959-). In this context, the matter's performance contributes not only to the aesthetics and reading of the work, but is also inseparably related to the concept underlying it. Opposing the concept of matter as a *tabula rasa* subordinated to the inscription of external purposes, it is seen here as variable and full of its own flows, resistances and tensions. The artistic production that makes up the work is therefore understood as a process of co-response, correspondence and co-authorship between artist and matter, rather than a pre-defined visual and aesthetic imposition.

Keywords: *intrinsic agency; co-authorship; matter; artistic practice; soil.*

RESUMEN

Este artículo aborda el tema del suelo como agente coproductivo en la práctica artística y el enfoque metodológico, según la producción artística de Onya McCausland (1971-) y Daro Montag (1959-). En este contexto, la performance de la materia contribuye no solo a la estética y lectura de la obra, sino que también está inseparablemente relacionada con el concepto que subyace a ella. Oponiéndose a la concepción de la materia como una *tabula rasa* subordinada a la inscripción de propósitos externos, aquí se la considera variable y llena de sus propios flujos, resistencias y tensiones. La producción artística que conforma la obra se entiende así como un proceso de co-respuesta, correspondencia y coautoría entre artista y materia, más que como una imposición visual y estética predefinida.

Palabras clave: *agencia intrínseca; coautoría; materia; práctica artística; suelo.*

Data de submissão: 26/02/2024

Data de aprovação: 13/01/2025

Introdução

A criação de arte, por meio de matérias naturais, remonta há cerca de 64 mil anos, e o solo, enquanto fornecedor de matéria natural, com utilizações estéticas corporais e apropriação para fins simbólicos nas obras de arte, tem sido empregue de múltiplas e variadas formas, em pinturas, dese-

nhos e cerâmicas pré-históricas, na poesia, literatura e escultura (Feller *et al.*, 2015). O uso cultural do solo, na qualidade de meio expressivo e material escultórico ou estrutural, é até anterior à sua utilização para propósitos agrícolas (Toland, 2015).

No entanto, a Revolução Industrial e o consequente crescimento da agricultura industrial desde o século XIX, aliados a uma alteração demográfica global em crescimento das áreas rurais para as urbanas, trouxeram consigo um corte na relação ser humano-natureza para a maior parte da sociedade. Esse panorama levou a um progressivo declínio da imagem estética e do valor cultural do solo, assim como a sua rápida destruição, o que fez com que, desde a década de 60 do séc. XX, as preocupações e questões ecológicas e ambientais se tenham tornado cada vez mais presentes e urgentes.

A conservação e gestão dos solos encontra-se entre os grandes desafios que o século XXI enfrenta (Needelman, 2013). Resultante da decomposição e desintegração das rochas, do clima, do tempo, da topografia, da matéria-mãe e dos organismos vivos que o habitam, o solo pode ser entendido, erroneamente, como infinito ou indestrutível. Um solo saudável é um ecossistema dinâmico vivo, no entanto, quando perde as suas qualidades físicas, químicas ou biológicas, entra em processo de degradação que, embora seja um processo natural, tem-se intensificado devido à ação humana (Basiliko *et al.*, 2021).

A complexidade física e química, que se encontra na composição dos solos, promove uma propulsão determinante na diversidade de organismos que enriquecem dinamicamente o ambiente do solo, moldando-o em diferentes morfologias estruturais, texturas e cores (Basiliko *et al.*, 2021; Needelman, 2013). Enquanto sistemas vivos, naturais e dinâmicos, os solos emergem de uma complexa interface de minerais e matéria orgânica que contém água, ar e inúmeros organismos ligados entre si, criando complexos ecossistemas cruciais para a preservação das mais diversas formas de vida (Basiliko *et al.*, 2021; Needelman, 2013).

Por conseguinte, inúmeros artistas têm vindo reforçar a imagem do solo enquanto matéria natural e bem cultural,¹ estético e ecologicamente inestimável (Toland, 2015).²

Deste modo, através das práticas artísticas de Onya McCausland e Daro Montag, o presente artigo pretende demonstrar a importância da matéria natural na arte, na condição de entidade viva repleta de fluxos de energia e vitalidade, propiciando uma nova lente de reflexão sobre as propriedades estéticas, orgânicas e formais do solo. As obras destes autores surgem assim da resposta singular fornecida pela natureza intrínseca desse material com o qual trabalham, em que o que se destaca é a autoexpressão da matéria em colaboração com a metodologia de cada artista.

A Matéria, um Agente Ativo na Produção Artística

A ligação entre os elementos naturais e o ser humano desde os primórdios constitui uma forma de descoberta e de conhecimento, principalmente, no que remete às capacidades intrínsecas das matérias-primas, para além dos inúmeros significados, interpretações e simbolismos que estas possam ou pudessem adquirir e representar. As criações do paleolítico que hoje consideramos vestígios de arte, como desenhos e pinturas rupestres, esculturas e vasos, foram produzidas com o que o ser humano tinha à sua disposição: pedras, plantas, lama, argila, galhos, palha, entre outros, e estes eram utilizados de modo direto ou com reduzidas alterações (Sachant *et al.*, 2016, p. 74).

A experimentação, indubitavelmente, fez parte do processo para o desenvolvimento dos objetos artísticos anteriormente mencionados. A pedra, por exemplo, pelos seus inúmeros componentes, serviu, entre outros propósitos, como grande fonte de pigmento (adquirido pelo processo de moagem), tendo sido aplicado desde a pré-história e tendo cada civilização produzido os seus métodos de criação e uso (Hennings; Lynch, 2018; Elkins, 2000).

Deste modo, representações com matérias provenientes do solo, com o solo e sobre as atividades realizadas no solo, são encontradas em grande parte dos principais movimentos artísticos ao longo da história da arte. Contudo, obras que abordassem mais especificamente o solo, enquanto elemento central, com as suas características inerentes, as suas qualidades físicas e a sua potencialidade criadora, decorreram maioritariamente a partir dos finais da década de 1950, nomeadamente com o artista francês Jean Dubuffet (1901-1985), que viu no solo do seu jardim um potencial enorme para o desenvolvimento de trabalho artístico (Feller *et al.*, 2015).

A *Land Art*, *Environmental Art* e *Ecological Art* foram movimentos originários da segunda metade do séc. XX e procuraram relembrar a relação do ser humano com o mundo natural, principalmente a interação com a terra, assim como propiciar uma reflexão de consciência ambiental, abordando problemas sobre a utilização do solo, o seu desgaste e consequente desvalorização.

Na atualidade, as obras dos artistas Onya McCausland³ e Daro Montag⁴, podem ser encaradas como exemplos nos quais os artistas vêm a matéria que é o solo, não como um substrato inerte, mas como uma substância em contínua formação, repleta de fluxos e troca de essências com o ambiente que o envolve. As propriedades desse material são aqui entendidas como processuais e relacionais, e, nesse contexto, o conhecimento deste requer observação e envolvimento, no qual o processo de descoberta pede o seguimento do curso natural da matéria. Como mencionam Deleuze e Guattari (2005, p. 411, tradução nossa), é “seguir o fluxo da matéria como pura produtividade”.

Solo, um Arquivo Dinâmico e Expansivo

Na pintura, o deslizar do pincel sobre a superfície pode ser visto como um registo dos movimentos e pensamentos do/a pintor/a, mas também instiga o/a pintor/a, e no melhor dos casos, o/a espectador/a, a pensarem sobre a agência ativa da própria matéria, que atua mediante os seus fluxos e propriedades. A pedra moída a pigmento e transformada em tinta é tanto pensamento líquido como matéria ativa, num constante processo de contínua alteração. O antropólogo britânico Tim Ingold (1948-) afirma que “tudo pode ser alguma coisa, mas ser alguma coisa está sempre no caminho de se tornar outra” (*apud* Shobeiri, 2021, p.22, tradução nossa). Considerando o solo como elemento dinâmico e ativo, composto por fluxos de energia, campos de força e vivacidade, Onya McCausland, artista britânica, encontra nele a sua fonte de pigmento em terras geologicamente distintas. A sua matéria é proveniente dos resíduos resultantes do tratamento de águas de minas de carvão localizadas no Reino Unido, e cada cor obtida está ligada geograficamente ao seu local de produção, algo que acontecia com frequência antes da introdução dos pigmentos sintéticos no séc. XIX (McCausland, 2017).

A ação humana, no papel de agente de transformação geológica, capaz de alterar a morfologia das paisagens e a sua dinâmica enquanto ecossistema,⁵ leva a artista a trabalhar e refletir em processos com vínculos entre os materiais, o território e o ser humano (Heron, 2023). Esta abordagem da geografia cultural realizada por McCausland, leva-nos a considerar as suas obras com intensidades de encontro e de relações com significados e compreensões específicas ao material e ao local, transcendendo o próprio objeto artístico, em direção a inúmeras relações humanas e não humanas (McNally, 2022). A artista realça, assim, a capacidade da matéria, este agente ativo, de articular ligações, comportamentos e histórias das próprias paisagens.

Ao adotar uma abordagem exploratória e dialogal no uso deste material, McCausland realça os pensamentos e processos importantes que se encontram para lá do trabalho final. O seu interesse pela composição e agência intrínseca do material é notável. Contemplando os pigmentos no processo criativo, McCausland (2017, p.123, tradução nossa) afirma:

Não é suficiente ver como este ou aquele material se comporta – isso é análise. Não é suficiente seguir o traço físico, e o processo sozinho não chega. Uma obra acontece quando algo mais é exposto pelo material que não estava lá anteriormente.

Esta agência intrínseca da matéria remete às características de atuação que o próprio elemento natural possui. Este poder interno, que lhe é inato e identificativo, é importante para expandir a compreensão do ato de cocriação, no qual o fazer se transforma num processo em que o resultado obtido pelas ações intrínsecas da matéria demonstra tanto a sua ordem cósmica na Natureza como a sua lei de conservação, opondo-se ao controlo premeditado por agentes exteriores (Baerlecken *et al.*, 2016; Gowan, 2011).

Ultrapassando a conceção da matéria enquanto instrumento passivo, a agência intrínseca desta demonstra como a sua capacidade de ação afeta o seu curso de atuação, sendo independente da intervenção humana direta (Oyen, 2018). Apoiando-nos na visão de Ingold, da matéria como portadora da capacidade de perceção e resposta, a ação sobre esta vem sempre acompanhada por uma resposta da mesma, que estará intrinsecamente ligada à sua natureza interna (Ingold, 2012). Quando a artista segue essa agência, interna o seu trabalho resulta mais numa resposta do que numa interação. Tornando a produção um processo de correspondência, no qual a imposição dá lugar a uma manifestação dos potenciais inerentes presentes numa matéria em constante alte-

ração, são as suas forças e fluxos que guiam a criação. A matéria descreve as suas narrativas de como age e do que acontece quando abordada de modos específicos na própria ação de trabalhar com a artista.

A dedicação de McCausland na matéria é impulsionada pelas suas capacidades ontológicas, nas quais o processo criativo é, muitas vezes, guiado pela agência e incisividade natural do material; e representacionais, nas quais se denota a importância dada à origem e ao significado proveniente do seu local de extração (McNally, 2022). Realçando um forte componente ecológico e social no seu trabalho, McCausland recolhe não só a matéria das águas residuais para a produção de tintas, como também impede o despejo desta matéria considerada economicamente inviável em aterros, evitando a sua desvalorização. Os efeitos das suas ações tornaram-se ainda mais relevantes ao produzir um impacto positivo nas comunidades locais, que se encontram envolvidas na produção destas tintas com fins comerciais (Heron, 2023). A matéria viva aglomera, deste modo, a relação com o passado, presente e futuro de cada paisagem geológica e cultural, e as idiossincrasias ecológicas, ambientais e geográficas específicas de cada local.

A artista estabelece, assim, uma ligação criativa com a matéria e as forças terrenas, na qual a tensão entre a ação dos pigmentos e o processo experimental são entendidos como uma relação coprodutiva entre a artista e a expressividade interna dos materiais naturais, como exemplificam as obras *Red Lady* (Fig. 1) e *Cuthill Sedimenting Overnight* (Fig. 2). Não há imposição entre a artista e a matéria, existe antes uma compreensão e readaptação dos modos de atuação, um conhecimento experimental, tendo em consideração a agência interna do pigmento, colocando o material à frente do ótico. Como a própria artista menciona:

Durante o percurso da minha absorção intelectual e física com cada um dos [...] materiais [...], percebi como cada cor moldou e mudou a maneira como trabalho. As cores revelam lentamente as suas idiossincrasias e independência enquanto trabalho com elas no estúdio – e as suas qualidades individuais particulares passaram a direcionar e moldar completamente a formação de cada obra de arte (McCausland, 2017, p. 20, tradução nossa).
Solo, um Superorganismo Expressivo

A ciência do solo define-o de diversas formas (Certini; Ugolini, 2013 *apud* Feller *et al.*, 2015, p. 543), mas a parte mais pertinente dessas definições, para o presente artigo, encontra-se quando salientam a sua matéria porosa instável e a sua capacidade de registar as transformações físicas e

químicas relacionadas com fatores ambientais, compreendendo-o como “um corpo inscrito e um território marcado, [que] visualiza o tempo e ensina-nos sobre o passado” (Savvy Contemporary, 2019 *apud* Association for Art History, 2023, tradução nossa).

Quando os artistas da *Land Art* apresentaram obras artísticas que atuavam no solo, assistindo-se a um regresso célebre à natureza enquanto inspiração, essas obras “utilizavam os materiais do ambiente para criar novas formas, ou para ajustar as nossas percepções do panorama [...] atividades sensíveis ao tempo na paisagem, intervenções colaborativas e socialmente conscientes” (Kastner; Wallis, 1998, p. 12 *apud* Thornes, 2008, p. 399, tradução nossa) manifestando um envolvimento ativo com a natureza e alertando para as alterações nela ocorridas. O que antes era robusto, desconhecido e imenso passou a frágil e anorético (Shobeiri, 2021). Artistas como Joseph Beuys (1921-1986) e Hans Haacke (1936-) fizeram do solo, além de um meio de expressão, um elemento cocriador e de reflexão. Para o sujeito comum, a matéria que compõe o solo é, muitas das vezes, simplesmente uma superfície sobre a qual caminham ou um constituinte de rendimento econômico.



Figura 1. Onya McCausland, Cuthill Sedimenting Overnight, 2016. Aquarela sobre papel, 56x76cm. Fonte: Onya McCausland Website. Disponível em: <https://onyamccausland.com/cuthill/>. Acesso em: 1 dez. 2023.



Figura 2. Onya McCausland, Red Lady, 2016. Aquarela sobre papel, 56x76cm. Fonte: Onya McCausland Website. Disponível em: <https://onyamccausland.com/tan/>. Acesso em: 1 dez. 2024.

Em 1977, quando o artista norte-americano Walter de Maria (1935-2013) apresentou a obra *The New York Earth Room* na Dia Art Foundation, enormes quantidades de terra ocuparam a área expositiva. Sendo a intenção do artista desconhecida no que remete à obra, talvez Walter de Maria tenha feito uma crítica ao capitalismo e crescente desvalorização do ambiente natural em detrimento do rendimento económico, talvez pretendesse desafiar dicotomias, propiciar um confronto, um alerta ecológico, ou uma simples e poderosa contemplação. Porém, crê-se que o solo como superorganismo não era uma das preocupações de Walter de Maria para a obra. A sua “manutenção” constante e um ambiente controlado que impediu e impede que inúmeros organismos brotem no solo que corporiza a obra (Ludel, 2022), mantendo-o em estado de “animação suspensa”, como designa Daro Montag (2017), provam-no. Se a matéria não sofresse essa revisão constante, muito provavelmente poderíamos imaginar inúmeras árvores com uma presença física expressiva, que extrapolassem os limites do espaço expositivo, uma fauna e flora em constante prosperidade.

Inquietado pela aparente ausência de vida visível e pela quantidade de organismos, microrganismos e inúmeros micróbios presentes nessa amostra de solo, Montag retirou, com autorização do espaço expositivo, uma pequena porção da obra de Walter de Maria para criar um “bioglifo”, a designação que ele atribui às suas obras (Fig. 3 e Fig. 4). Sobre um pedaço de negativo fotográfico, foi colocada uma porção dessa matéria terrosa composta por microrganismos. Pouco tempo depois desses dois elementos terem sido colocados em contacto, o filme húmido e a porção de solo, fungos e plantas começaram a desenvolver-se e emergir. Em duas semanas a microcomunidade progrediu e os vestígios das suas ações foram deixados na gelatina colorida das emulsões fotográficas, como memórias materiais que enaltecem a complexidade biológica do solo (Montag, 2017; Toland, 2015).

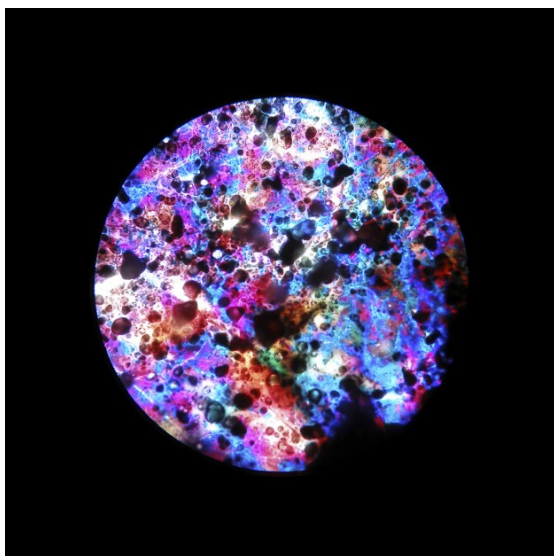


Figura 3. Daro Montag, This Earth 2.
 Fonte: Interlalia Magazine. Disponível em:
<https://www.interlaliomag.org/wp-content/uploads/2017/04/This-earth-2-624x624.jpg>.
 Acesso em: 1 dez. 2023.

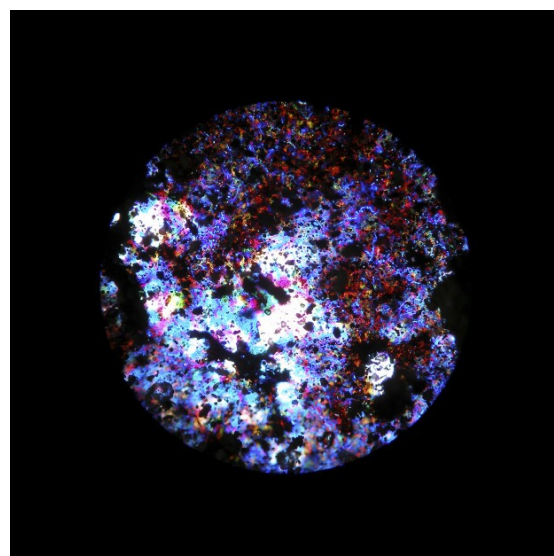


Figura 4. Daro Montag, This Earth 3.
 Fonte: Interlalia Magazine. Disponível em:
<https://www.interlaliomag.org/wp-content/uploads/2017/04/This-earth-3-624x624.jpg>.
 Acesso em: 1 dez. 2023.

Primando o solo como agente de atuação na sua prática artística, Daro Montag procura fazer uso e exaltação da criatividade inerente ao mundo orgânico. Relembrando a frase do artista francês Jean Dubuffet (1957 *apud* Rosenberg, 2015, tradução nossa): “Olha para o que está aos teus pés. Uma ranhura no chão, um cascalho brilhante, uma porção de relva, alguns detritos esmagados, oferecem temas igualmente dignos de aplauso e admiração”. Para Montag, o solo presente no mundo natural, é uma incessante componente de admiração, um conjunto de eventos interativos, uma entidade viva e não seres desassociados entre si. É um elemento finito e precioso, uma simbiose entre mundos animados e inanimados. É, não só, uma fonte de inspiração, mas também um cocriador de obras.

Descartando a concepção de mero material técnico, a matéria é aqui vista como uma entidade e complexo vivo, não só a nível histórico como biológico, repleto de interações humanas e não humanas. Em suas obras não existe só um antes e um depois. Existe um antes primado pelo encontro dos elementos cocriadores da obra; um durante, no qual se estabelece uma ligação, troca de fluxos e nutrimento estimulando a atividade dos microrganismos, onde é a agência intrínseca que dita o resultado sobre um filme fotográfico que retém o registo de algo em perpétua alteração,

pois, como Deleuze e Guattari (2005, p. 451-452, tradução nossa) afirmam, a matéria é algo “em movimento, em fluxo, em variação” e “esse fluxo só pode ser seguido”; e um depois, em que, cessado o contacto, é adquirido e apresentado um objeto final.

Acompanhado por uma atitude ecológica e ao fazer uma interpretação literal do termo ecologia proveniente do grego *Ökologie*, em que *oikos* significa casa e *logos* estudo, Montag reforça o “estudo da casa”. Esse estudo realiza-se por meio do conhecimento do ambiente que o circunda, o seu habitat, utilizando-o para alimentar, cocriar e colaborar na sua produção artística. O artista contrapõe-se, assim, à crescente globalização, na qual é fácil para o ser humano ter conhecimento do que acontece ao redor do mundo, e ao mesmo tempo não conhecer o ambiente que o rodeia e a multidimensionalidade a ele subjacente, revelando em muitos dos casos a superficialidade da sua relação com a natureza (Montag, 2017).

Para o artista, a apreciação autêntica do solo vem do entendimento holístico para com ele (Montag, 2017). Seguindo esta compreensão da prática artista de Montag, podemos identificar nela a presença de uma estética do comprometimento que, como a visão do filósofo norte-americano Arnold Berleant (1932-), é entendida na qualidade de processo dinâmico, na qual, por meio de uma capacidade de resposta recíproca, se dá uma colaboração entre matéria e sujeito, como um diálogo entre ambos. Nesse sentido, essa experiência estética de envolvimento, embora possa, em determinadas situações, ser um ato criativo do artista, não é uma construção pura, uma vez que depende antes daquilo que ele aceita dessas matérias que compõem o ambiente e, conseqüentemente, das influências que estas exercem nele (Saito, 2017). Resistindo à concepção do solo como inerte e compreendendo-o como um agente ativo na construção da cultura humana e na modelação dos ecossistemas, as obras de Daro Montag celebram a sua vitalidade e relevância primordial enquanto elemento basilar nas questões políticas, éticas e ecológicas.

Considerações Finais

A arte possui a capacidade de transmitir as intrincadas dimensões visuais, culturais e simbólicas da matéria que é o solo. Quando as obras se focam amplamente na materialidade formal do solo, ou seja, no seu resultado estético, são propícias a ignorar aquilo que o cientista russo Vasil Dokuchaev (1846-1903) defendeu, o solo como um corpo natural, composto por inúmeros eventos interativos

(Toland, 2015). Dialogando e meditando sobre diferentes perspectivas, as práticas artísticas de Onya McCausland e Daro Montag são ecologicamente reflexivas, destacando a interligação entre matéria, vida e cultura, e fornecendo duas das diversas lentes de envolvimento com o meio. Ao discutir a materialidade e agência do solo, estes artistas resistem à ideia do solo como um mundo inanimado ao permitirem ser guiados pela sua curiosidade e sensibilidade estética para com a própria matéria. Assim, enquadrando as obras de McCausland e Montag nos processos artísticos com fortes ligações entre a arte e a matéria, conseguimos perceber uma interpretação das suas obras que vai para lá do/a artista e da sua estética formal, em direção às relações humanas e não humanas que se encontram presentes nos locais de extração da matéria. Esses espaços geográficos são registos de ações, fatores atmosféricos, histórias e do próprio tempo, o que nos leva a considerar relevante um estudo posterior destes exemplos de produção artística aqui expostos, enquanto manifestações *site-based* (McNally, 2022), uma vez que esta abordagem baseada no local procura atender e investigar essas relações mais expandidas.

Agradecimentos

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, IP, no âmbito do projeto com o identificador DOI: <https://doi.org/10.54499/2022.10561.BD>.

À VICARTE e ao I2ADS, Unidades de Investigação nas quais a presente investigação de doutoramento se encontra inserida.



REFERÊNCIAS

ASSOCIATION FOR ART HISTORY. **Matter Matters**: The Aesthetics and Politics of Soil. April 2023. Disponível em: <https://forarthistory.org.uk/matter-matters-the-aesthetics-and-politics-of-soil/>. Acesso em: 10 nov. 2023.

BAERLECKEN, Daniel *et al.* Performative Agency of Materials: Matter Agency of Vernacular Affrican Patterns Systems. In: INTERNATIONAL CONFERENCE OF THE ASSOCIATION FOR COMPUTER-AIDED ARCHITECTURAL DESIGN RESEARCH, 21., 2016, Hong Kong. **Living Systems and Micro-Utopias**: Towards Continuous Designing: Proceedings [...]. Hong Kong: The Association for Computer-Aided Architectural Design Research in Asia, 2016. p. 641-650.

BASILIKO, Nathan *et al.* Soil Biodiversity and Ecology. In: KRZIC, Maja *et al.* **Digging into Canadian Soils**: An Introduction to Soil Science. Pinawa. Canada: Canadian Society of Soil Science, 2021. p. 194-233. *E-book*.

DARO MONTAG: Associate Professor of Art and Environment. Falmouth University. April 2023. Disponível em: <https://www.falmouth.ac.uk/staff/dr-daro-montag>. Acesso em: 30 dez. 2024.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **A Thousand Plateaus**: Capitalism and Schizophrenia. 11th. Ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

ELKINS, James. **What Painting is**: How to Think About Oil Painting, Using the Language of Alchemy. New York; London: Routledge, 2000.

FELLER, Christian *et al.* Case Studies of Soil in Art. **SOIL**, v. 1, p. 543-559, Aug. 2015. DOI: <https://doi.org/10.5194/soil-1-543-2015>.

GARTHWAITE, Josie. Soil or Plantswill Absorve More CO2 as Carbon Level Rise – But Not Both Standford Study Finds. **News Service**: Standford. March 2021. Disponível em: <https://news.stanford.edu/press/view/38728>. Acesso em: 6 jan. 2024.

GOWAN, John. The Intrinsic Motions of Matter. [May 2011]. Disponível em: <http://www.johnagowan.org/matmotion.html>. Acesso em: 12 jan. 2024.

INGOLD, Tim. Toward an Ecology of Materials. **Annual Review of Anthropology**, v. 41, p. 427-442. Oct. 2012. DOI: <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-081309-145920>.

HEGGIE, Jon. Why Soil Matters (And What We Can Do to Save It). **National Geographic**, Dec. 2021. Environment. Disponível em: <https://www.nationalgeographic.com/environment/article/paid-content-why-soil-matters-and-what-we-can-do-to-save-it>. Acesso em: 12 jan. 2024.

HENNIGS, Julie; LYNCH, Harry. The Colorful History of Paint. **Earth Date**, Jun. 4th, 2018. Disponível em: <https://www.earthdate.org/episodes/the-colorful-history-of-paint>. Acesso em: 27 dez. 2023.

HERON, Olivia. Onya McCausland: Hearing From Artists. **MIMA**, Middlesbrough, April 2023, p. 1-8. Disponível em: <https://mima.art/wp-content/uploads/2023/04/Interview-Onya-McCausland-A5-final.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2024.

LUDEL, Wallace. Preserving the 'Visual Consistency' of the Walter de Maria's New York Earth Room and the Broken Kilometer. **The Art Newspaper**, June 16th, 2022. Disponível em: <https://www.theartnewspaper.com/2022/06/16/preserving-the-visual-consistency-of-walter-de-marias-new-york-earth-room-and-the-broken-kilometer>. Acesso em: 31 dez. 2023.

McCAUSLAND, Onya. **Turning the Landscape Into Color**. 2017. 217 p. Thesis (PhD) – Slade School of Fine Artes, University Collge London, London, 2017.

McNALLY, Danny. Unwieldy Waste Materials: The Work of Justin Carter and Onya McCausland. **The Drouth**, Glasgow, March 2022. Disponível em: <https://www.thedrouth.org/unwieldy-waste-materials-the-work-of-justin-carter-onya-mccausland-by-daniel-mcnally/>. Acesso em: 21 set. 2023.

MONTAG, Daro. Thinking Soil. **Interalia Magazine**, April 2017. Disponível em <https://www.interaliamag.org/articles/daro-montag/>. Acesso em: 9 set. 2023.

MONTAG, Daro; ADAMS, Clive. **Research in Art Nature and the Environment**. Centre for Contemporary Art and the Natural Worlds. April 2024. Disponível em: <https://ccanw.org.uk/projects/research-in-art-nature-and-the-environment/>. Acesso em: 31 dez. 2024.

NEEDELMAN, Brian. What Are Soils. **Nature Education Knowledge**, v. 4, n. 2, Feb. 2013. Disponível em: <https://www.nature.com/scitable/knowledge/library/what-are-soils-67647639/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

ONYA McCAUSLAND: Associate Professor, Head of Undergraduate Painting. Teaching Staff. Slade School of Fine Art. Nov. 2023. Disponível em: <https://www.ucl.ac.uk/slade/people/academic/OMCCA29>. Acesso em: 30 dez. 2024.

OYEN, Astrid. Material Agency. In: VARELA, Sandra. **The Encyclopedia of Archaeological Sciences**. Oxford: John Willey & Sons, 2018. p. 1-5.

ROSENBERG, Karen. A Creative Vision so Down to Earth. **New York Times**, New York, Jan. 2015. p. 25. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2015/01/02/arts/design/jean-dubuffet-at-museum-of-modern-art.html>. Acesso em: 1 jan. 2023.

SACHANT, Pamela *et al.* **Introduction to Art: Design, Context and Meaning**. Dahlenega: University of North Georgia Press, 2016.

SAITO, Yuriko. The Ethical Dimensions of Aesthetic Engagement. **ESPES**, v. 6, n. 2, p. 19-29, 2017. Disponível em: <https://oaji.net/articles/2019/6934-1560504740.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2023.

SAVVY CONTEMPORARY. Soil is an Unscribed Body. On Sovereignty and Agropoetics. **Savvy Contemporary**. The Laboratory of Form-Ideas. Sept. 2019. Disponível em: <https://savvy-contemporary.com/en/projects/2019/soil-is-an-inscribed-body/>. Acesso em: 13 jan. 2024.

SHOBEIRI, Ali. Thinking From Materials in Andy Goldsworthy's Environmental Artworks. **Studies in Visual Arts and Communication**, v. 8. n. 1, p. 15-25, Sept. 2021. Disponível em: https://journalonarts.org/wp-content/uploads/2021/09/SVACij_Vol8_No1-2021_Shobeiry_Andy-Goldsworthy-Environmental-Art-Works.pdf. Acesso em: 11 dez. 2023.

SOIL SCIENCE SOCIETY OF AMERICA. **Soils Overview**. 2012. Disponível em: <https://www.soils.org/files/about-soils/soils-overview.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2023.

THORNES, John. A Rough Guide to Environmental Art. **Annual Review of Environmental Art**, v. 33, p. 391-411, July 2008. Disponível em: <https://www.annualreviews.org/content/journals/10.1146/annurev.enviro.31.042605.134920>. Acesso em: 21 ago. 2025.

TOLAND, Alexandra. **Soil Art**: Transdisciplinary Approaches to Soil Protection. 2015. 206 p. Dissertação (PhD) – Universität Berlin, Berlin, 2015.

ZURICH. Why Soil is Important to life on Earth – And Helps Fight Climate Change. **Zurich Magazine**, November 11th, 2024. Biodiversity. Disponível em: <https://www.zurich.com/media/magazine/2021/how-soil-supports-life-on-earth-and-could-help-win-the-fight-against-climate-change>. Acesso em: 11 jan. 2024.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 Como um dos elementos primordiais na definição das culturas desde o início da civilização (Society Science Soil of America, 2012), o solo é também um imenso organismo ativo na história da humanidade ao fornecer ao ser humano um sentido de lugar geográfico no ambiente, assim como de pertencimento, sendo anterior ao ser humano e ao acompanhá-lo desde os seus primórdios (Minissale apud Association for Art History, 2023; Needelman, 2013).

2 O solo, uma das matérias mais onipresentes no planeta Terra, molda paisagens e cidades, desempenhando um papel imprescindível na preservação da vida do ser humana e na biosfera em geral. Sendo um dos elementos com maior biodiversidade, o solo é um fornecedor extremamente valioso de alimentos, possui uma capacidade esplendida de filtrar e purificar a água, reduz as inundações e absorve grandes quantidades de carbono, cerca de 30% por ano, auxiliando no combate às alterações climáticas (Garthwaite, 2021; Zurich, 2024).

3 Artista, Investigadora e Professora Associada na Slade School of Fine Art e Diretora do Curso de Licenciatura em Pintura. Estudou pintura na Falmouth School of Art e na Slade School of Fine Art. Em 2017, doutorou-se pela Slade School of Fine Art. Em 2018, obteve um bolsa de pós-doutoramento pela Leverhulme Foundation de três anos, período durante o qual fundou a empresa Turning Landscape. Esta foca-se na produção de tintas por meio de resíduos de minas provenientes de Six Bells, empregando a comunidade local. Em 2022, a empresa adquiriu financiamento do Heritage Lottery Fund, com o objetivo de instituir um programa educacional e artístico com a fabricação de tintas. Em 2020, criou o grupo de pesquisa e leitura Environment, Ecology and Sustainability, direcionado para a emergência climática por intermédio da prática artística histórica contemporânea (SSFA, 2023). Colabora com a Coal Authority e a UCL para desenvolver novos usos para as águas residuais mineiras (McCausland, 2017).

4 Artista, Orador, Investigador e Professor na University Falmouth. Obteve o seu mestrado em 1994 pela Royal College of Art. Em 2000, doutorou-se pela University of Hertfordshire. Em 2002, recebeu o prestigioso prémio de arte-ciência em Tóquio L'Oreal Art and Science Foundation Prize. De 2004 a 2015, desenvolveu e liderou o projeto RANE – Research in Art, Nature and Environment, com sede na University Colleg Falmouth. Este contou com a produção de diversas publicações e exposições, palestras e conferências direcionadas para a arte e ecologia. Em 2007, no seguimento de uma contratação para uma exposição direcionada para a ligação entre arte e ciência, desenvolveu o projeto This Earth. Participou na expedição Cape Farewell, de 2009. O seu interesse e preocupação pelo solo levou-o à concretização de uma exposição nacional e à produção do livro Soil Culture em colaboração com o Centre for Contemporary Art and the Natural World, produções que se tornaram a maior contribuição do Reino Unido para o Ano Internacional do Solo da ONU (2015). Entre 2016-2020, foi codiretor do CCANW (Daro Montag, 2024; Montag; Adams, 2024).

5 A poluição aniquila a comunidade microbiana presente no solo, a constante desflorestação e desenvolvimento urbanístico e rural perturbam a sua estrutura, convertendo-o num alvo vulnerável à erosão, assim como a sua compactação proveniente da agricultura e urbanização promovem a compressão de ar, impedindo o solo de absorver água (Heggie, 2021).

O mito das cores primárias: um ensaio sobre a arbitrariedade dos sistemas cromáticos

The Myth of Primary Colors: An Essay on Arbitrariness of Color Systems

El mito de los colores primarios: un ensayo sobre arbitrariedad de los sistemas cromáticos

Paula Mastroberti

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

E-mail: paula.mastroberti@ufrgs.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0954-2343>

RESUMO

Este artigo tem por tema o estudo das cores, com foco nas categorias denominadas cores primárias ou fundamentais presentes nos sistemas cromáticos pigmentares e luminosos, abordados do ponto de vista da ótica, da filosofia, da história da arte pictórica euro-ocidental e das tecnologias de produção de tintas. Ao trazer esses estudos de forma sucinta, deseja-se realizar uma reflexão sobre algumas arbitrariedades categóricas que influenciam ou fundamentam o imaginário, a sensibilidade e a educação sobre as cores, de modo a potencializar outras formas de pensá-las, percebê-las e utilizá-las.

Palavras-chave: *cores primárias; teoria das cores; cores na arte; cor-tinta e cor-luz; percepção das cores.*

ABSTRACT

This work focuses on the study of colors, with an emphasis on the categories known as primary or fundamental colors found in both pigmentary and luminous chromatic systems. These categories are examined from the perspectives of optics, philosophy, the history of Euro-Western pictorial art, and paint production technologies. By presenting these studies concisely, the aim is to reflect on certain categorical arbitrarinesses that influence or

underpin the imagination, sensitivity, and education regarding colors, in order to foster alternative ways of thinking about, perceiving, and using them.

Keywords: *primary colors; color theory; colors in art; pigment color and light color; color perception.*

RESUMEN

Este artigo tiene como tema el estudio de los colores, con un enfoque en las categorías denominadas colores primarios o fundamentales presentes en los sistemas cromáticos pigmentarios y luminosos, abordados desde el punto de vista de la óptica, la filosofía, la historia del arte pictórico euro-occidental y las tecnologías de producción de pinturas. Al presentar estos estudios de forma concisa, se busca reflexionar sobre ciertas arbitrariedades categóricas que influyen o fundamentan el imaginario, la sensibilidad y la educación sobre los colores, con el fin de potenciar otras formas de pensarlos, percibirlos y utilizarlos.

Palabras clave: *colores primarios; teoría del color; colores en el arte; color-pigmento y color-luz; percepción del color.*

Data de submissão: 07/02/2025

Data de aprovação: 25/07/2025

Sobre um aprendizado das cores

Mas como sei que pelas palavras “cores primárias” quero significar o mesmo que outra pessoa que se disponha também a designar o verde como cor primária? Não – aqui a decisão pertence aos jogos da linguagem.
(Wittgenstein, 2018, p. 13)

Quando criança, aprendi na escola que as cores primárias eram o vermelho (correspondente ao vermelho alaranjado), o azul (correspondente ao azul anil), e o amarelo (correspondente ao tom levemente dourado).¹ Segundo a professora, de suas combinações, todas as demais cores derivariam. Com as secundárias laranja (faixa cromática entre vermelhos e amarelos no espectro) e verde (faixa cromática entre amarelos e azuis no espectro), a orientação até funcionava bem. Mas eu

Mastroberti, Paula. *O mito das cores primárias: um ensaio sobre a arbitrariedade dos sistemas cromáticos*.
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.57348> >

lutava com as canetinhas hidrográficas e com os lápis de cor para obter o violeta a partir da mistura de vermelho alaranjado e azul anil. O que surgia diante de mim era, no máximo, um vermelho escuro e arroxeado, ou até mesmo um marrom, conforme o material utilizado.

Certo dia, descobri como produzir um violeta realmente vibrante, substituindo o vermelho alaranjado pela cor que, nas canetinhas ou nos lápis, recebia o nome de rosa (um magenta luminoso). Feliz com a solução, apresentei a experiência à professora, acreditando ter descoberto uma tríade verdadeiramente correspondente ao conceito de cores primárias. Ela, entretanto, ignorou-me, e prosseguiu ensinando a colorir com base na tríade tradicional.

O tempo passou, e graduei-me como artista plástica, recebendo, durante as aulas de pintura, orientações similares sobre as principais cores – vermelho, amarelo e azul –, ainda que produzidas com pigmentos variáveis. Seguindo os moldes clássicos, os professores nos orientavam evitar o uso de preto, pois, conforme a tradição renascentista, não era considerada exatamente uma cor, e “sujava” as demais. Entretanto, no meu uso profissional de tintas acrílicas, guaches ou aquarelas, acabei optando pela seguinte paleta, trazendo, como cores fundamentais o azul de ferrocianida (cujo elemento principal é o ferro); a quinacridona (um composto sintético orgânico que pode variar do púrpura ao magenta escuro) e o amarelo de cádmio (sulfeto de cádmio). Com estas, obtinha as secundárias desejadas: vermelhos ou alaranjados, verdes em várias tonalidades e gradações, e violetas intensos, dos mais avermelhados aos mais azulados. Além dessas três tintas, eu incluía, por teimosia, o preto marfim (mais profundo); o siena queimado (um castanho avermelhado, derivado de um pigmento argiloso encontrado, originalmente, em Siena, na Itália) e o branco de titânio (por não possuir resíduos amarelados ou acinzentados). Para poupar o amarelo, tinta que usava com mais frequência, optava, eventualmente, pelo verde ftalo (ou ftalocianida, um composto sintético orgânico) ou pelo vermelho de cádmio ou pirrol (este último também sintético e orgânico, que produz um vermelho um pouco menos alaranjado que o cádmio).²

Ao atuar como ilustradora e quadrinista, tomei conhecimento do sistema de cores utilizados pela indústria gráfica, cujas matrizes de impressão reproduzem todas as demais a partir da tríade magenta, ciano e amarelo (CMY, em inglês: *cyano, magenta, yellow*). Esse sistema acabou influenciando, definitivamente, meu processo de coloração, principalmente em aquarelas e velaturas³.

Como docente em Artes Visuais, observo alguma confusão no que diz respeito a discos ou espectros cromáticos e mistura de cores, seja em pintura, arte impressa ou eletrônico-digital. Responsável por uma disciplina teórico-prática que trata dos fundamentos da cor, não poucas vezes deparo-me com estudantes que se referem ao vermelho laranja, ao amarelo dourado e ao azul anil como cores primárias; há aqueles que substituem, na tríade fundamental, o azul anil ou o amarelo dourado pelo verde intenso (aquele que pode ser obtido pela adição de pigmentos amarelos e azuis em partes iguais), ou o adicionam à classificação, somando quatro cores. Poucos distinguem as diferenças entre os sistemas cromáticos divididos, à grosso modo, em cores emissivas ou cores-luz, e cores reflexivas ou cores-tintas. Recebo também, eventualmente, estudantes com diferentes tipos de daltonismo, para os quais nomenclaturas e classificações pouco fazem sentido.

Assim, este artigo foi elaborado tendo por objetivo principal o esclarecimento sobre a divisão dos matizes em primários e secundários, mas também se dispõe a tecer algumas considerações sobre o caráter arbitrário da classificação das cores. Para isso, revisarei os estudos teóricos realizados pela filosofia, pela física ótica e pela optometria, tecerei um breve histórico sobre a tecnologia de manufatura de pigmentos e corantes, suas relações com a arte pictórica e com a coloração de artefatos em geral. Por fim, trato das relações simbólicas que nós, humanos, estabelecemos com as cores. O estudo das cores requer uma abordagem interdisciplinar, e é extenso o referencial teórico e técnico que o sustenta. Grande parte dos estudos recentes sobre a cor acabam por resenhar referências históricas e científicas anteriores, ora realizando análises genéricas, ora ocupando-se de um caso específico, como aqui faço. Alguns autores conhecidos foram sacrificados, ou por repetirem o aporte teórico já referenciado, ou por não contribuírem diretamente para este ensaio.⁴ Ainda assim, espero que a exposição apresentada seja suficiente para despertar o interesse de educadores e artistas, de modo que prossigam realizando suas próprias investigações.

Percepção ótica e cultural

É senso comum afirmar que as cores estão presentes e dadas na natureza, variando apenas conforme os fenômenos da luz e da atmosfera. Mas, na realidade, não é bem assim: a percepção dos fenômenos cromáticos depende, e varia muito, de acordo com a capacidade cognitivo-sensorial das diferentes espécies vivas. Empédocles, filósofo pré-socrático, acreditava que os olhos emitiam raios de luz, cuja projeção iluminaria e permitiria a visualização das formas e suas cores

(Benson, 2000). Já no século XVIII, Isaac Newton preferirá deter-se nos fenômenos objetivos da luz, sem incluir neles a participação da visão. A optometria como ciência institucionalizou-se no século XIX, nos Estados Unidos, e hoje sabemos que o reconhecimento das cores é limitado pela capacidade do nosso aparelho ótico de capturar e decodificar as diferentes frequências ondulatórias e níveis de intensidade da luz. Há, portanto, áreas do espectro cromático que escapam à percepção natural humana, como os ultravioletas e os infravermelhos, cores que são reconhecidas, entretanto, por pássaros, insetos ou morcegos. Conforme a Comissão Internacional de Iluminação (Comission Internationale d'Eclairage, CIE) de 1931, temos, por exemplo, um dos gráficos oficiais (Fig. 1), que calculam e estabelecem os limites da percepção ótica média da cor-luz em nossa espécie.

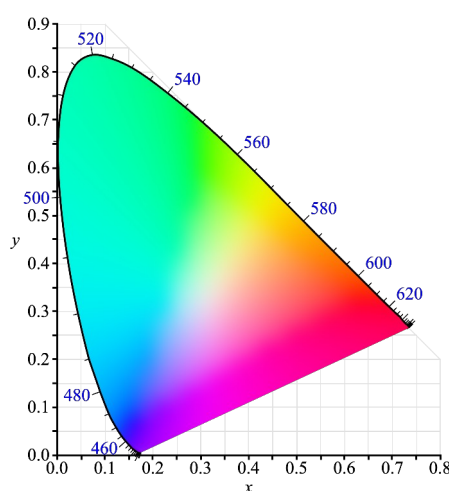


Figura 1. Gráfico para percepção humana da cor-luz, conforme a CIE, 1931. Fonte: <https://www.cie.co.at/>.

Desde o século XIX, podemos produzir matizes difíceis de obter na natureza e, com apoio de lentes e outros artifícios, observar frequências cromáticas antes invisíveis a olhos nus. Além disso, no tocante à percepção e diferenciação dos *cromas*⁵, dependemos dos nossos estados emocionais, da nossa saúde mental e cognitiva e dos contextos socioculturais. Dependemos, sobretudo, do pleno funcionamento do nosso aparelho ótico-neural.

Alguns povos, como os asiáticos, atribuem a mesma denominação aos verdes e aos azuis; isso não quer dizer que não os distingam do ponto de vista fisiológico, mas que isso não é relevante do ponto de vista conceitual ou linguístico. Para pessoas de diferentes idades, tonalidades conhecidas ora como “turquesa”, ora como “berilo”⁶, provocam discussão quanto ao croma de pertencimento, pois ele fica no limiar entre as faixas cromáticas verdes e azuis.

Por outro lado, enquanto algumas culturas permanecem utilizando, exclusivamente, tinturas orgânicas e naturais, contando com vegetais, minerais e procedimentos simples de preparação como a moagem, o cozimento ou a queima, o desenvolvimento químico e industrial no Ocidente europeu e norte-americano possibilitou a descoberta e a manufatura de uma gama de pigmentos e corantes sintéticos. A partir de 1990, o desenvolvimento de monitores coloridos e de aplicativos para edição de imagens digitais também passou a dar aos artistas a opção de pintar com cores-luz, livre de interferências causadas pela ação do tempo, ou por solventes e resíduos presentes nas cores-tintas.

Os conhecimentos tecnológicos e científicos influenciam, como observo, nossa experiência e convívio com as cores; da mesma forma, nossa percepção sensível é enriquecida pela evolução desses conhecimentos, repercutindo na procura por tonalidades inéditas, multiplicando cartelas e sistemas cromáticos, tornando bastante complexo o seu entendimento. Dado esse panorama, qual o sentido em discriminar cores primárias?

No início eram quatro

Para os pré-socráticos, existiam quatro cores fundamentais, das quais derivariam todas as outras: o Branco, o Amarelo, o Vermelho e o Preto (Benson, 2000). Inicialmente, poderíamos desconfiar da capacidade ótica do povo grego antigo. Em seguida, verificamos que sua classificação pode estar restrita à manufatura de pigmentos com a matéria-prima disponível: o calcáreo, o ocre ou argila amarela, a argila vermelha e o carvão produzido através de queima de ossos ou madeira. Os métodos para extração de tonalidades azuis e verdes eram conhecidos apenas pelos povos árabes e pelos egípcios. Estes últimos já os utilizavam em suas pinturas há milhares de anos, produzindo azuis e verdes artificiais por meio de processos de queima controlada, para coloração de vidros e esmaltes (Delamare; Guineau, 2016).

O acesso restrito a determinados materiais e técnicas de coloração não foram, a bem da verdade, a única razão que levou pré-socráticos como Empédocles a classificarem o Branco, o Amarelo, o Vermelho e o Preto como fundamentais. Eles identificavam essas cores com os quatro elementos primordiais que organizam a vida e a natureza. Assim, o Branco estaria associado à energia luminosa, à calefação ou ao fogo; o Vermelho, ao estado de rarefação, ao ar que nos anima e nos mantém vivos; o Amarelo, à água, elemento liquefeito, sempre em movimento, que interliga e dissolve os demais elementos; o Preto, à terra e suas profundezas, e aos elementos sólidos e estáveis em geral.

O grupo étnico bantu-kongo atribui ao mesmo conjunto de cores os fundamentos de sua cosmogonia⁷. Apresento os ciclos temporais do *Dikenga* conforme Tiganá Santana Neves Santos (2019), de forma sucinta. Seus significados podem variar a depender da perspectiva cosmogramática, mais ou menos como segue: o Amarelo (*Mûsoni*) nos traz o começo de todos os tempos, a matéria informe, sendo igualmente associado aos níveis mais elevados de conhecimento; o Preto (*Kala*) representa a formação do cosmos e da vida em seus primórdios, antes da formação dos mundos, e também localiza a etapa de transformação pela passagem da morte; o Vermelho (*Tukula*) traz a diversidade viva em seu auge de energia e força, de maturidade e liderança; já o Branco (*Luvèmba*) indica uma etapa de iniciação para um novo ciclo. Os quadrantes são discriminados entre si por quatro posições limiares (os quatro Vs), igualmente sinalizados pelas quatro cores: o *Vângama* (Amarelo ou *Mûsoni*), o *Vaika* (Preto ou *Kala*), o *Vânga* (Vermelho ou *Tukula*) e *Vûnda* (Branco ou *Luvèmba*).

Como quero demonstrar, o conjunto de quatro cores fundamentais, tanto para os antigos gregos quanto para os bantu-kongo, não tem por princípio uma potência para gerar as demais cores, mas traduz uma simbologia com base numa sabedoria ancestral. Aproveito para ressaltar que a identificação linguística dessas cores, em bantu e em português, é meramente conceitual, pois o real valor cromático dependia da matéria bruta utilizada para tingir ou pintar. Nem mesmo o Preto e o Branco podem ser reconhecidos em sua escuridão ou brancura absolutos, mas podiam variar entre os acinzentados, amarelados ou avermelhados, conforme a matéria de origem. Em especial, na cultura bantu, o Cinza pode surgir no lugar do Branco, significando, igualmente, transfiguração e prepa-

ração para um novo ciclo vital. Sabemos que os cinzas são pigmentos de origem mista, obtidos a partir de resíduos da queima de matéria orgânica; na antiga cultura judaico-cristã, por exemplo, cobrir a cabeça ou o corpo com cinzas significa reconhecer a morte, através deste sinal de luto.

Prosseguindo em nosso recorte temporal, e voltando aos gregos, teremos, da autoria de Aristóteles, em 330 a.C., *Sobre sensação e sentidos* (em grego: *Peri aistheseos kai aistheton*), a primeira teoria das cores registrada com base nos fenômenos da luz e sua incidência na natureza. Distintivamente dos pré-socráticos, Aristóteles afirmava que as cores são propriedade dos objetos, os quais refletiriam a luz de forma diferente, de acordo com sua substância. O filósofo determinará o preto e o branco como valores cromáticos principais e geradores dos demais matizes, e criará um esquema dividido em sete cores: assim, entre o negro e o branco, incluídos nas extremidades do espectro, temos, segundo ele, nessa ordem, o amarelo, o vermelho, o púrpura, o verde e o azul.

Há que se observar que Aristóteles foi contemporâneo à conquista do Egito pelo Imperador Alexandre da Macedônia,⁸ momento em que os segredos egípcios para extração de azuis e verdes foram então disseminados. Também o púrpura, um corante originado da secreção de um molusco habitante do Mar Mediterrâneo, o Murex, passou a ser manufaturado e utilizado exclusivamente para tingir as vestes dos mais poderosos (Delamare; Guineau, 2016).

A queda do Império Romano fez com que o continente europeu imergisse em uma crise econômica, social e política, dificultando o acesso a muitos pigmentos preciosos. Muito dos registros sobre como fabricá-los se perderam; a coloração medieval ficaria restrita, em grande parte, às três cores mais facilmente manipuladas: vermelho, branco e preto. Porém, à medida que os processos de produção de tintas foram resgatados, encontraremos não apenas os vermelhos argilosos, mas os mais vibrantes, derivados de sulfeto de mercúrio (*vermilion*) ou do mortal óxido de chumbo. Os vermelhos também poderiam ser extraídos do rosmaninho (*rubia tinctorum*), especialmente para tingimentos. Os azuis poderiam advir do índigo (*indigofera tinctoria*), mais acessível, mas pouco resistente, ou da preciosa lápis-lazúli; os verdes derivarão do acetato de cobre ou da malaquita e, mais raramente, da esmeralda. Já os amarelos eram os mais difíceis de se obter e de fixar sem perda do brilho. Em geral, substituía-se o amarelo pelo ouro, para glorificar ou acentuar as auras das figuras santas. Contudo, para além do ocre, indesejável pela tonalidade escura, acastanhada, era possível obter um corante amarelo brilhante extraído da gonda, o lírio-dos-tintureiros (*resela*

luteola), ou pela manipulação do perigoso arsênico. Na pintura, corantes e pigmentos eram fixados com auxílio de uma goma amarelada de origem vegetal, a goma arábica, feita de resina de acácia diluída em água. O resultado das misturas, entretanto, raramente era satisfatório, em virtude das diferentes origens das matérias-primas e da rápida secagem. Destaco que instrumentos de mistura como paletas e godês começaram a aparecer na Europa apenas no início do século XV, juntamente com os solventes à óleo, que passaram a permitir uma mixagem mais uniforme entre as cores (Gage, 2012).

Pigmentos vermelhos, azuis, verdes e amarelos, mais vivos e contrastantes, eram os mais valorizados na pintura. Os alquimistas também agregavam a essas quatro cores um valor medicinal, e os diferentes graus de luminosidade obtidos na composição de vitrais das catedrais góticas contribuíam para conferir-lhes um sentido sagrado e espiritual.

Incluído nas técnicas artísticas flamengas desde o século XIV, seja como envernizador, seja já como um diluente, o óleo passou a ser amplamente utilizado no restante da Europa a partir do século XV, inicialmente como uma camada protetora de tintas à base d'água, depois como médium dos pigmentos, impedindo a oxidação e outros danos causados pelo contato com o ar e a umidade, preservando a vida das cores. Em termos do que nos interessa, todavia, a relação com as cores fundamentais para a pintura ainda dependia muito mais do acesso a pigmentos de maior durabilidade e capacidade de cobertura.

Neste século, artistas e estudiosos como Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci prosseguem pensando e elaborando teorias próprias sobre o uso das cores e composição de paletas primárias na pintura (Lichtenstein, 2004). Em *Della Pintura* (de 1435), Alberti as identificava como Vermelho, Verde, Azul e Cinza, ainda com base em aspectos simbólicos, relacionando o Vermelho ao fogo, o Azul à água, o Verde à terra e o Cinza ao ar; já Da Vinci foi pioneiro ao trazer, em seu tratado sobre a pintura, a ideia de que era a luz a fonte geradora das diferentes cores, e não os objetos. O pintor elimina o preto e o branco (posto que seriam extremos que indicam a luz incolor ou a sua ausência) e assume o vermelho, o verde, o azul e o amarelo como primárias. O sistema de quatro matizes primários, prosseguiram, como se vê, imbatíveis na preferência dos artistas, e a proposta de Da Vinci acabou imperando sobre a de Alberti, principalmente porque o cinza é uma tonalidade pigmentar instável, suscetível a muitas variações, conforme constituição da matéria-prima.

Quanto mais potentes fossem as substâncias cromáticas em termos de brilho, cobertura e permanência, mais elas se tornavam valiosas, provocando a disputa entre artistas por um mecenas que lhes concedesse não só recursos econômicos, mas a necessária autorização para aquisição dos melhores pigmentos para fabricação de suas tintas.

Embora a base primária de quatro cores permanecesse a mesma desde os tempos medievais, é preciso apontar que a disponibilidade e variedade da matéria-prima pigmentar aumentou, devido ao comércio entre os europeus e povos dos demais continentes, boa parte deles dominados por forças colonizadoras. Assim, um amarelo produzido do chumbo, como o amarelo de Nápoles, poderia apresentar tonalidades mais luminosas e vivas a depender do local de extração e do preparo, enquanto o amarelo de arsênico, ainda em voga devido ao custo, tendia a ser mais dourado. O primeiro, mais resistente, poderia misturar-se a outros pigmentos para obtenção de matizes secundários, já o amarelo de arsênico era incompatível com misturas e sofria alterações com a passagem do tempo. Da mesma forma, os vermelhos poderiam ir agora dos mais alaranjados, como os já citados, até os mais escuros, levemente violetados, como os extraídos da colcho-nilha, um inseto comum na América Central, conhecido entre os astecas e maias por sua brilhante tonalidade vermelho carmim. Para extração de azuis preciosos, a lápis-lazúli prosseguia imbatível, e só do início do século XVIII em diante que a pedra teria por concorrente o óxido de ferro, propiciando um azul mais profundo e menos violetado. Os verdes prosseguiram dependendo da mineração da malaquita e da esmeralda, que, com a colonização, passaram a ser trazidas das américas (Delamare; Guineau, 2016; Gage, 2012).

O óleo, em razão de seu tempo demorado de secagem, permitiu gradações cromáticas mais suaves, conferindo à pintura artística europeia um entrelaçamento bastante complexo entre os diversos pigmentos. As técnicas de produção de tintas foram aprimoradas, mas, ainda assim, o seu preparo era artesanal e esteve exclusivamente sob responsabilidade dos artistas até o século XVII. Apesar do conjunto vermelho-amarelo-azul-verde ser considerado fundamental entre os artistas da Europa, cada pintor desenvolvia, com base nele, uma paleta própria, de modo a personalizar o estilo; os segredos de composição de suas tintas e misturas raramente eram compartilhados. Longe de serem uniformes ou iguais para todos os artistas, elas podiam variar em graus de saturação,

luminosidade e até mesmo de tonalidade. Tal variação poderia repercutir inclusive na paleta do mesmo pintor, conforme a obtenção de partida da matéria-prima e de alterações na fórmula de preparo.

A ótica e a fisiologia das cores

Ao entrar no século XVIII, nos deparamos de imediato com a teoria de Isaac Newton, um dos pioneiros da física ótica. Em 1704, ele publicaria *Optiks* (Ótica), estudo no qual apresenta os resultados dos experimentos com a refração da luz, e a descoberta do espectro cromático de cores. Influenciado por Aristóteles, Newton manteve um número arbitrário de sete cores fundamentais e, confirmando a teoria de Da Vinci, caracterizou o branco como soma de todas as cores (obtido ao inverter o efeito de refração) e o preto como a ausência total da luz (Ribeiro, 2017). As variações cromáticas surgiram, segundo seus conhecimentos, do tamanho das partículas da luz refratadas a partir de um prisma, surgindo nesta ordem: vermelhos, passando pelos laranjas, amarelos, verdes, azuis, índigos, finalizando nos violetas, sendo estes últimos correspondentes ao púrpura aristotélico. Newton as dispôs em um círculo (Fig. 2) em que cada fatia de cor foi calculada de acordo com a área ocupada no espectro, ao ser visualizado:

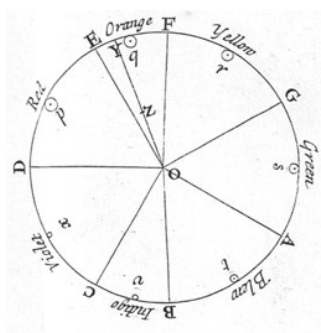


Figura 2. O disco cromático conforme Isaac Newton. Fonte: Wikipedia. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Newton%27s_color_circle.png.

No mesmo século, em 1725, Jacob Christoph Le Blon produzia um modelo cromático chamado Coloritto, resultante da testagem de vários pigmentos para impressão. Sua conclusão é a de que haveria não quatro, mas três cores primárias, das quais poderiam ser geradas as secundárias e subsequentes, por meio da combinação das matrizes. O esquema *Red+Yellow+Blue* (RYB) de Le Blon foi utilizado na técnica de impressão meia-tinta⁹ e, posteriormente, adaptado para reprodução

de imagens em cromolitografia¹⁰ até os começos do século XX.¹¹ É bom remarcar que o processo de gravação policromada já era conhecido dos chineses desde o século XVII, no mínimo; contudo, as gravuras policromadas orientais, sendo as japonesas as mais famosas, só se popularizaram na Europa no século XIX.

Em 1810, Johann Wolfgang Von Goethe, não convencido pelas afirmações de Newton, publicou sua *Doutrina das cores (Farbenlehre)*, contestando a teoria das cores do cientista em vários pontos. Em resumo, Goethe considerava que todas as cores nasciam da interação entre a luz pura e a escuridão absoluta, e que as primárias seriam, na verdade, duas: amarelo e azul. A primeira, por ser a cor mais próxima do branco, e a segunda, por ser a mais próxima do preto.¹² Embasado na sua experiência como pintor aquarelista, não admitia que as cores, somadas, produzissem o branco, mas, no máximo, um ocre ou acinzentado escuros. Suas observações apoiavam-se na percepção ocular, na sensibilidade humana e no sentido psicológico e emocional (ou “paixões”, como ele prefere) evocados pelos diferentes matizes, em interação aos fenômenos luminosos existentes na natureza (Goethe, 1993).

A obra de Goethe, embora levada pouco à sério por cientistas, foi adotada no mundo da arte, pois vinha ao encontro das necessidades dos pintores, devido a sua abordagem psicológica e fenomenológica da cor. Em 1816, Arthur Schopenhauer, ex-colaborador de Goethe, publicaria *Sobre a visão e as cores (Ueber das Sehn und die Farben)*, com intenção de conciliar as teorias do mestre e de Newton. Ele levanta um ponto de vista fisiológico: segundo seus experimentos, as cores derivariam de modificações no comportamento da retina, componente do globo ocular, a partir dos fenômenos da luz. Para Schopenhauer, as cores fundamentais seriam, em contraponto a Goethe, o Verde e o Vermelho, localizados em um ponto médio entre o Branco (luz absoluta) e o Preto (escuridão absoluta). As demais cores seriam as mais próximas dos dois extremos: Amarelo e Violeta (Schopenhauer, 2003). A abordagem centrada na fisiologia ocular desagradou a Goethe, que aguardava por parte de Schopenhauer a confirmação de sua Doutrina.

Outros estudos menos conhecidos circundam essa querela em torno de Newton, como o de Mary Gartside que, pouco antes de Goethe, fundamentada em suas experiências como artista e professora de aquarela, já discutia as afirmações do cientista e antecipava as do filósofo alemão em muitos pontos, ao defender a sensibilidade perceptiva aos fenômenos da cor (Gartside, 1808).

Novos pigmentos, novas cores

Se a instituição da optometria, neste mesmo século, fez avançar as abordagens sobre as cores e sua percepção ótica, o desenvolvimento industrial, ocorrido no século XVIII, propiciou a fabricação de tintas e a criação de novos pigmentos. O cádmio, descoberto em 1817 pelo químico alemão Friedrich Stromeyer, permitiu a obtenção de colorações mais estáveis, intensas e brilhantes de amarelos, laranjas, vermelhos, e até verdes, conforme a composição molecular. A mineração do cobalto, cujo valor foi descoberto por Georges Brandt em torno dos anos 1730, mas ainda de difícil extração, possibilitou a produção de um pigmento de cor azul ou verde intenso no século XIX. Laboratórios químicos especializados começaram a surgir, e o preparo das tintas deixou de ser manual. Com o refinamento mais controlado da matéria-prima, as composições cromáticas surgem mais vivas e variadas. Segundo John Gage (2012), é possível que tal avanço tenha influenciado no surgimento de movimentos artísticos como o pré-rafaelismo, o fauvismo e o expressionismo europeus.¹³ O cádmio e o cobalto são usados até hoje na composição de tintas artísticas, embora o cádmio seja poluente e ambas as substâncias possam causar diversos danos à saúde ao longo do tempo. De toda forma, eles contribuíram para manter as paletas dentro do esquema de cores primárias vermelho-amarelo-azul. Ocasionalmente, o verde prossegue sendo incluído, apesar de que, tecnicamente, seu croma possa ser obtido da mistura de partes iguais de amarelo cádmio e de azul de cobalto, de ftalo ou de ferrocianida. Pintores como Wassily Kandinsky, em *Do espiritual na arte (Über das Geistige in der Kunst)*, publicado em 1911, até procuraram atribuir à tríade um valor metafísico. Mas é fato que, para além do significado simbólico, a tríade prosseguiu como paleta-base entre os artistas em virtude das suas qualidades pigmentares, que garantiam melhor cobertura e maior vivacidade.

Novos sistemas, novas hierarquias

Por volta de 1850, o optometrista Hermann Von Helmholtz aperfeiçoou a hipótese de Thomas Young sobre a percepção tricromática da visão humana, lançada quase 50 anos antes (Pedrosa, 2002). Exames mais precisos obtidos com auxílio do seu invento, o oftalmoscópio, possibilitaram-no verificar que a sensibilidade às cores decorre de três tipos de receptores reunidos sob o nome de cones, que compõem a retina juntamente com os bastonetes, sendo os primeiros sensíveis às

frequências de luz correspondentes ao vermelho, ao verde e ao azul, e os últimos sensíveis à luminosidade. Já a percepção do amarelo resultaria de um efeito compensatório da retina, causado pelo cruzamento de frequências avermelhadas e esverdeadas. As descobertas de Helmholtz e Young foram aproveitadas ainda no século XIX pelo matemático James Maxwell como Sistema *Red+Green+Blue* (RGB) (Fig. 3) para produção de filtros cromáticos utilizados na fotografia.

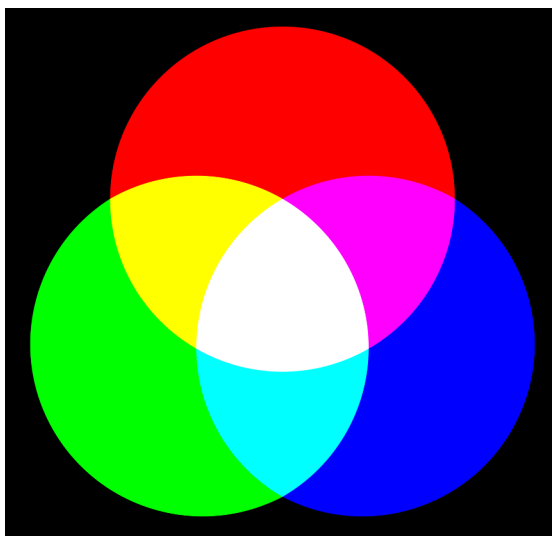


Figura 3. A tríade RGB. Neste sistema, cada cor-luz primária resulta da eliminação das frequências de duas outras, e cada secundária da intersecção aditiva entre as duas principais, dando no magenta, ciano e amarelo. A adição de todas elas resulta no branco ao centro. Fonte: Wikipedia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/RGB>.

Esse sistema influenciaria, no século XX, toda a tecnologia eletrônica e digital de reprodução das cores em monitores de televisão e de computadores, mas não chegou a provocar reação entre os pintores. Isso ocorre por um motivo simples: enquanto, na pintura, as cores são resultado de reflexos provenientes da matéria tinta, na fotografia, vídeo e cinema, as cores atuam por projeção ou filtragem da luz, de modo a controlar o comprimento de onda (Fraser; Banks, 2007)¹⁴.

No início do século XX, a evolução gráfica a partir dos métodos artesanais de impressão automatizou-se e aumentou em escala, graças ao sistema *offset*, cujo processo é realizado por uma máquina composta por cilindros revestidos por matrizes substituíveis, feitas de borracha. O sistema cromático fundamental de Le Blon foi alterado, e o vermelho logo passou a ser substituído pelo magenta ou fúcsia, obtido da mauveína, um corante anilínico de alta densidade, patenteado em

1859 pelo químico francês François-Emmanuel Verguin. O magenta possibilitou a reprodução de violetas mais vivos do que aqueles resultantes da sobreposição de vermelho alaranjado e azul cerúleo ou anil. Também possibilitou a produção do chamado rosa *pink*, pois, até então, o clareamento do pigmento vermelho por adição de branco gerava um rosa-pêssego ou rosa-salmão, de tonalidades mais amareladas. Logo, toda a imprensa moderna adotaria o sistema Cyano+Magenta+Yellow (CMY) (Fig. 4) como tríade primária, aplicado em conjunto com uma quarta matriz, o Preto-Chave, ou Key (K), para garantir um preto 100%.

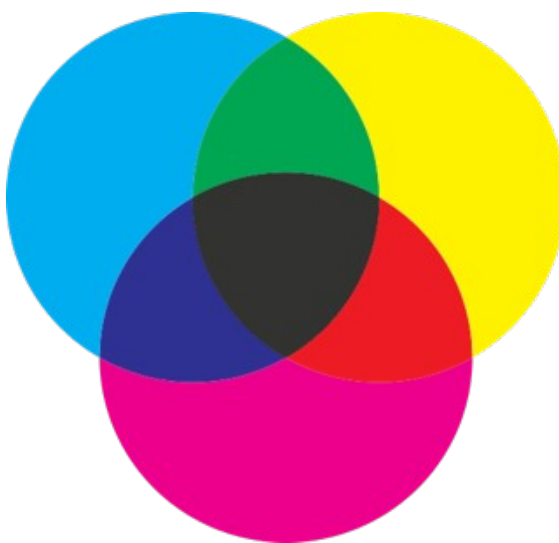


Figura 4. A tríade CMY. Cada cor primária é obtida de um único pigmento irreduzível. Já as secundárias azul anil, vermelho-laranja e verde podem ser obtidas da mistura de duas principais. A zona cinza escura ao centro resulta da adição das três tintas na impressão. Por não gerarem um preto 100%, é necessária a adição de uma quarta matriz, correspondente ao Preto-Chave (K). Fonte: Wikipedia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/CMYK>.

A invenção desse sistema na indústria gráfica não pode ser atribuída a um nome específico, mas a um conjunto de descobertas, que culminaram na esfera cromática de Albert Henry Munsell, em 1917 (Fig. 5). Nessa disposição tridimensional, Munsell organiza as cores não a partir de denominações arbitrárias como vermelho, azul, amarelo, e outros, mas de valores de emissão de luz calculados com base em diferentes graus de intensidade, luminosidade e cromaticidade, deduzidos com apoio de um aparelho de sua invenção: o fotômetro. Com ele, Munsell simulava e media os graus de incidência de luz na atmosfera e nos elementos, fundamentado na percepção ótica humana.

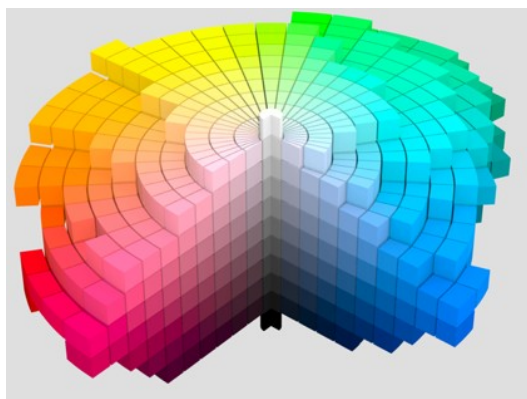


Figura 5. Ilustração do sistema cromático de Munsell, também conhecido como “árvore de Munsell”, em versão digital. Ao centro, temos o “tronco”, em gradações que vão do branco ao preto, passando pelos tons de cinza. As ramificações localizam as cores conforme os graus de luminosidade e de saturação de cada croma. Fonte: Wikipedia. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Munsell_color_system.

Tal como a árvore de Munsell, a inclusão do magenta¹⁵, anos antes, na cartela de pigmentos e corantes industriais, foi revolucionária; no final do século XIX, os impressionistas consideravam a mauveína uma cor ousada, de muito impacto sensorial, devido a sua vibração dissonante em relação às demais cores. Porém, sua instabilidade e efeito pouco natural limitou seu uso à indústria. Ainda assim, o magenta logo tornou-se a cor da moda, principalmente no vestuário.

É preciso considerar que, no período que vai do final do século XIX até meados do século XX, as cores sintéticas ainda eram vistas com desconfiança por alguns pintores, que procuravam evitá-las. Da mesma forma, tintas artísticas fabricadas pela indústria sofriam preconceito e muitos artistas preferiam, em pleno século XX, comprar os pigmentos puros, optando, sempre que possível, por manufaturá-los artesanalmente em seus estúdios e ateliês.

Assim, o magenta só será incluído definitivamente na paleta artística em meados dos anos 1950, com a descoberta da quinacridona pelo químico Hans Wolfgang Wende. A quinacridona, menos vibrante e menos volátil do que o magenta anilínico, possibilitou a inclusão das tonalidades de magenta ao púrpura entre as tintas artísticas, harmonizando-se aos demais pigmentos considerados nobres.

No final dos anos 1950, observamos não só o fim das ressalvas contra o uso de tintas industriais e acrílicas, mas a parceria entre fabricantes de tintas e artistas para produção de cores exclusivas, como a do famoso pigmento azul que leva a “assinatura” de Yves Klein, o International Klein Blue. A luz também começa a ser investigada como material cromático a partir dos anos 1960, em esculturas e instalações, promovendo experiências estéticas diversas com lëiser e holografia¹⁶.

A popularização dos computadores também ampliou as explorações da cor como elemento criativo e expressivo na criação de novas modalidades artísticas, da arte eletrônica à web-arte. O primeiro monitor colorido foi criado pela IBM, em 1981, com placa de vídeo padrão Color Graphics Adapter (CGA); ele era capaz de reproduzir até 16 tonalidades principais (Fig. 6): Preto, Cinza Escuro, Azul, Azul Claro, Verde, Verde Claro, Ciano, Ciano Claro, Vermelho, Vermelho Claro, Magenta, Magenta Claro, Marrom, Amarelo, Cinza Claro e Branco. Cada cor recebia um código para reconhecimento da máquina.

Full CGA 16-color palette			
0	black #000000	8	dark gray #555555
1	blue #0000AA	9	light blue #5555FF
2	green #00AA00	10	light green #55FF55
3	cyan #00AAAA	11	light cyan #55FFFF
4	red #AA0000	12	light red #FF5555
5	magenta #AA00AA	13	light magenta #FF55FF
6	brown #AA5500	14	yellow #FFFF55
7	light gray #AAAAAA	15	white #FFFFFF
Note: Color <i>hex values</i> shown are 8-bit RGB			
equivalents, internally CGA is 4-bit RGBI			

Figura 6. O cânone cromático para placa de vídeo CGA. Fonte: Wikipedia. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Color_Graphics_Adapter.

Ainda hoje, cada valor cromático digital possui um código específico localizado na paleta do computador, combinando letras e números em sistema hexadecimal. O sistema de cores mais conhecido e utilizado é o RGB (Fraser; Banks, 2007), derivado do sistema de Maxwell, mas outros podem ser utilizados, como o Matiz+Saturação+Luminância (HSL, *Hue+Saturation+Luminance*) ou Matiz+Saturação+Valor (HSV, *Hue+Saturation+Value*), estes apoiados no sistema de Munsell. Temos também o Sistema CIELAB, ou L^*a^*b , definido pela percepção ocular em interação com o monitor conforme estabelecido pela Comissão Internacional de Iluminação, que divide os canais em fatores de luminância, de vermelho/verde e de azul/amarelo. Há a possibilidade de simular ainda o sistema CMYK para artes digitais a serem veiculadas em mídia impressa. A exploração dos dois sistemas principais, o RGB e o CMY, possibilita verificar com facilidade os fundamentos que diferenciam uma tríade primária da outra: enquanto o sistema RGB, em suas intersecções secundárias, produz o magenta, o ciano e o amarelo, o sistema CMY, em suas intersecções secundárias, produz o vermelho, o azul e o verde.

As cores primárias na cultura e na educação

Em 2016, realizei um minicurso chamado “A Cor na Educação”, para preparar equipes de bolsistas do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID), promovido pela CAPES, cujo subprojeto Artes Visuais eu coordenava. Nessa formação, discriminei as duas tríades principais de cores primárias, com base nas cores-luz (vermelho, verde e azul) e cores-pigmento (magenta, ciano, amarelo). Para minha surpresa, os bolsistas acabaram adotando a clássica tríade vermelho-amarelo-azul nas práticas escolares de pintura com tintas. Em 2024, uma outra estudante apresentou os resultados de uma oficina de pintura realizada numa escola, a partir de uma diretriz cujas primárias prosseguiram sendo vermelho, amarelo e azul, embora eu já a tivesse orientado em aula sobre os dois sistemas principais. Em ambos os casos, foi alegado que, em primeiro lugar, não havia tinta correspondente ao magenta no material escolar disponibilizado pela escola. Em segundo, foi observada a dificuldade de convencer as crianças sobre o magenta como cor fundamental. Um outro ponto surgiu, relacionado a questões de gênero: os meninos aceitam usar o vermelho na coloração de suas artes, mas evitam o magenta, por ser “demasiado rosa”.

De fato, em pesquisa realizada em sites especializados e lojas físicas de venda de material escolar, os conjuntos de tintas ou canetinhas mais básicos e acessíveis trazem, em geral, seis cores, às quais são atribuídas os nomes genéricos branco, preto, vermelho, amarelo, azul e verde. Se um professor ou professora quiser montar outro tipo de conjunto cromático, terá que comprar potes avulsos ou adquirir caixas de lápis-de-cor e canetinhas que contenham 10 cores ou mais. Entre as tintas avulsas, dificilmente escolherá o genérico rosa, acreditando poder substituí-lo pela mistura de vermelho com branco. Grande parte dos educadores prossegue na crença de obter violetas adicionando azul e vermelho em partes iguais.

A qualidade do material escolar disponível também não contribui para uma melhor experiência com cores. Sua fabricação evita pigmentos, caros, muitas vezes tóxicos, e de preparo mais elaborado, substituindo-os por corantes sintéticos orgânicos, fáceis de diluir em água ou álcool, muitos dos quais podem ser ingeridos por crianças pequenas sem prejuízo à saúde. O resultado costuma ficar longe do ideal em termos de pureza cromática, especialmente após a secagem. O mercado oferece anilina genericamente chamada de rosa ou mauve. Mas essas cores são raramente encontradas nos conjuntos de tintas voltados para a exploração infantil. Além disso, o pote avulso traz o corante misturado a outras substâncias que embranquecem sua tonalidade, para garantir melhor cobertura e suavidade, visando provavelmente “agradar” as crianças do sexo feminino.

Do ponto de vista simbólico, a combinação vermelho-azul-amarelo, incluindo, eventualmente, o verde, é associada tradicionalmente à primeira infância. Artigos disponíveis em sites de fabricantes de brinquedos de parque como a Brubring justificam-na dizendo que essas cores estimulam o movimento, a alegria, o bem-estar, a criatividade, entre outras qualidades requisitadas para o desenvolvimento infantil.¹⁷ Basta uma rápida busca na internet para verificar que brinquedos destinados a crianças de até três anos de idade serão, predominantemente, coloridos em vermelho alaranjado, azul (anil ou cerúleo), e amarelo levemente dourado, com inclusão eventual daquelas consideradas suas secundárias: laranja, roxo e verde. Para além de uma pedagogia da cor apoiada na vibração estimulante dos contrastes cromáticos, a associação entre primárias e infância enraíza-se nas tradições culturais europeias ocidentais, e na sua consagração simbólica por artistas como

Kandinsky, Piet Mondrian e Joan Miró, que as incorporaram em suas obras como parte de um sistema semiótico de formas e sinais gráficos, com o objetivo de expressar um estágio “primitivo” de inconsciência e ingenuidade.

Os fatores aqui enunciados influenciam, certamente, na formação básica dos jovens ingressantes nos cursos de artes, no que diz respeito às cores. Uma pesquisa realizada junto a profissionais e estudantes das artes e da educação, de autoria da estudante Carolina Ferreira Pereira, desenvolvida para uma disciplina ministrada por mim, revelou o seguinte gráfico (Fig. 7):



Figura 7. Gráfico resultante das respostas obtidas a partir da pergunta: “Quais são as cores primárias? Por quê?” Reproduzido com permissão de Carolina Ferreira Pereira. Fonte: arquivo da disciplina Fundamentos da Cor, compartilhado pela autora com a professora responsável, 2024.

O resultado desta enquete, entre outros investigados pela acadêmica, impele-me a planejar metodologias teóricas e práticas de desestabilização de conceitos antigos e sedimentados, de modo a expô-los a um olhar crítico, até questioná-los, por fim: afinal, faz ou não faz sentido categorizar algumas cores como primárias?

Reflexos: retomando as cores da infância

Durante toda minha vida lidando com as mais diversas mídias e técnicas de coloração, procurei atender àquela criança incompreendida pela professora. Neste ensaio, elaborei uma narrativa breve sobre as diferentes e variadas maneiras de ver, de se apropriar e de utilizar as cores, com vistas a discutir as chamadas cores fundamentais ou primárias. Dos quatro matizes fundamentais dos gregos antigos e da cosmogonia bantu-kongo aos espectros propostos por Newton, Goethe, Le Blon, Young, Helmholtz e Munsell, observamos que os sistemas cromáticos respondem a distintos contextos de percepção sensorial, meios tecnológicos e modelos epistemológicos. A ciência ótica e a fisiologia humana comprovam que a percepção das cores é limitada, variável e influenciada por fatores como luz, materialidade, cultura e linguagem. A filosofia, por sua vez, ao longo dos séculos, promoveu interpretações simbólicas e fenomenológicas que afastam qualquer ideia de universalidade ou fixidez dos sistemas cromáticos. Por fim, a indústria de pigmentos e de tintas consolidam uma narrativa histórica em que modelos cromáticos não surgem absolutos, mas dependentes de inovações e aprimoramentos tecnológicos, dos quais também dependem as paletas de artistas e designers.

Ludwig Wittgenstein, em suas *Anotações sobre as cores (Bemerkungen Über Die Fargen)*, escrito entre 1950 e 1951, tensiona as relações entre as cores e a linguagem, ao propor:

Imaginemos um povo de daltônicos, o que pode bem acontecer. Não teriam os mesmos conceitos de cor do que nós. Supondo que falariam, por exemplo, alemão e teriam que usar palavras alemãs para as cores, usá-las-iam diferentemente de nós e *aprenderiam* a usá-las também de forma diferente. Ou se tivessem uma língua estrangeira, ser-nos-ia difícil traduzir as suas palavras de cor para as nossas (Wittgenstein, 2018, p. 17).

Já mencionei que recebo alunos daltônicos em minhas turmas disciplinares. Além disso, ao estudar os sistemas cromáticos de outras culturas, verifico que as nomeações para as cores não só diferem quanto ao idioma, mas também quanto à maneira de organizá-las e atribuir-lhes valor.

Algumas constatações no que diz respeito aos comportamentos das cores e sua categorização em primárias e secundárias, complementares e análogas, podem ser, de fato, úteis, no que se refere a uma reprodução e harmonização relativamente seguras. Mas sempre será preciso levar em conta a sua relação com os materiais e mídias, com os diferentes sistemas e modelos de referência, e com

as finalidades de cada aplicação. Sobretudo, como não canso de dizer às minhas turmas, é preciso aceitar o “luto da cor”: entendermos que elas podem se alterar com o tempo, produzir resultados inesperados conforme a matéria que as constituem, ou que podem ser percebidas e apreciadas por diferentes pessoas de modo diverso. É preciso compreender que um azul turquesa também pode ser verde, que a arte digital lindamente colorida numa tela de alta resolução pode ser desastrosamente reproduzida em uma tela menos sofisticada ou de outra calibragem, e que uma aquarela, ao ser digitalizada ou impressa em *offset*, poderá perder muitas de suas múltiplas nuances.

Neste ensaio, propus uma educação em artes em que, ao reconhecer os diversos fenômenos e contextos relacionados às cores, bem como as diferentes bases epistemológicas que fundamentam seu estudo, seja viabilizada uma abordagem crítica, localizada e aberta à experimentação. Retomo, agora, aquela criança investigativa e questionadora preservada na minha memória: antes de ficar nos desesperando por não obtermos as cores imaginadas, idealizadas, antes de trabalharmos técnicas pictóricas com base em estilos e leituras dos “grande mestres da pintura”, não seria fundamental, estimular, desde a infância, uma educação para as cores que incluísse a criação de uma paleta livre e diversa, espontânea, contextualizada de acordo com os conhecimentos, as culturas, as possibilidades técnicas e o acesso aos materiais cromáticos disponíveis?

Possibilitar às crianças e aos jovens a experimentação, a análise e até mesmo a crítica dos processos de coloração é ir além de produzir círculos ou espectros cromáticos, de colorir “dentro da linha”, ou de preencher uniformemente uma área “vazia” ou “sem cor”. É questionar o esforço de obter um violeta impossível. É proporcionar a descoberta de um universo infinito de possibilidades combinatórias, é compreender a força significativa das cores presentes na natureza e na cultura, dentro de uma visão étnico-gênero diversa, ou mesmo ecológica, política e economicamente sustentável. Podemos – por que não? – inventar novos nomes, criar outros sistemas organizadores, desapegar-nos da química poluente, do desperdício das matérias.

Ao fazer estas provocações, espero contribuir para a revisão de algumas práticas educativas escolares e acadêmicas no tocante à percepção e aos usos sensíveis da cor, de modo a torná-los não só menos rígidos, mas mais instigantes e inclusivos. É preciso, principalmente, abandonar a ideia de uma verdade absoluta, inexistente, da cor. A criança que eu ainda sou e que ainda brinca com as cores agradece, desde já, cada nova investigação.

REFERÊNCIAS

- ADOBE. **What is the Meaning of the Color Magenta?** [2025]. Disponível em: <https://www.adobe.com/express/colors/magenta#:~:text=Aniline%20dyes%20were%20the%20first,Verguin%20renamed%20the%20pigment%20magenta>. Acesso em: 25 jul. 2025.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira, 2005.
- BENSON, J. L. **Greek Color Theory and the Four Elements**: A Cosmological Interpretation. Massachusetts: University of Massachusetts Amherst Libraries, 2000. Disponível em: https://scholarworks.umass.edu/art_jbgc/1. Acesso em: 28 jan. 2025.
- BRITANNICA. **Jakob Christof Le Blon**: Painter and Engraver. [2007]. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Jakob-Christof-Le-Blon>. Acesso em: 30 jan. 2025.
- BRUBRINQ PLAYGROUNDS: fabricante de brinquedos de parque. [2025]. Disponível em: <https://brubring.com.br/>. Acesso em: 31 jan. 2025.
- COLOUR INDEX. MAGENTA. [2025]. Disponível em: <https://www.thecolourindex.com/MAGENTA>. Acesso em: 25 jul. 2025.
- COLOUR LEX: Science and Art. Website educativo. [2025]. Disponível em: <https://colourlex.com/>. Acesso em: 30 jan. 2025.
- COMISSION INTERNATIONALE D'ECLAIRAGE. Website. [2025]. Disponível em: <https://www.cie.co.at/>. Acesso em: 28 jan. 2025.
- DELAMARE, François; GUINEAU, Bernard. **Colour**: Making and Using Dyes and Pigments. London: Thames and Hudson, 2016.
- FRASER, Tom; BANKS, Adam. **O guia completo da cor**: livro essencial para a consciência das cores. São Paulo: Senac, 2007.
- GAGE, John. **A cor na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- GARTSIDE, Mary. **An Essay on a New Theory of Colors and on Composition in General**. 2nd Ed. London: Barfield, 1808. Disponível em: <https://publicdomainreview.org/collection/gartside-theory-of-colours/>. Acesso em: 18 ago. 2025.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Doutrina das cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir.). **A pintura: textos essenciais**. Vol 1: O mito da pintura. São Paulo: 34, 2004.
- PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 2002.

PEREIRA, Carolina Ferreira. **O que você pensa sobre as cores?** Trabalho realizado como requisito para aprovação na disciplina Fundamentos da Cor. Docente responsável: Paula Mastroberti. Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais, Departamento de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2024.

PIGMENTS THROUGH THE AGES. **Webexhibits**. [2025]. Disponível em: <https://www.webexhibits.org/pigments/>. Acesso em: 4 fev. 2025.

PIXART PRINTING. #Powercolours – Magenta: History and Curiosities of an Iconic Colour. **blog. by Pixartprinting**, 19 jul. 2024. Disponível em: https://www.pixartprinting.co.uk/blog/magenta-colour/?srsltid=AfmBOoqcZGbGuaCKAdncZtJdtqoH0rJGJdpJzzE7G_W9eRG3FPOv3If. Acesso em: 25 jul. 2025.

RIBEIRO, Jair Lúcio Prados. “Sobre as cores” de Isaac Newton: uma tradução comentada. **Revista Brasileira de Ensino da Física**, v. 39, n. 4, e4604, 2017. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/30859>. Acesso em: 28 jan. 2025.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau:** tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. 2019. 234 p. Tese (Doutorado em Estudos de Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Sobre a visão e as cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

THE BRITISH MUSEUM. Jakob Christof Le Blon. [2025]. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG35081>. Acesso em: 25 jul. 2025.

WINSOR & NEWTON: Manufacturers of Artist’s Materials. London, UK, [2025]. Disponível em: <https://eu.winsornewton.com/en-row>. Acesso em: 4 fev. 2025.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Anotações sobre cores**. Lisboa: Edições 70, 2018.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 Colocarei as denominações das cores em minúsculas, quando os termos se referirem a um matiz genérico, não especificado em termos pigmentares ou localização no espectro cromático; com inicial maiúscula, quando assumirem um caráter conceitual ou simbólico, não fenomenológico. Ao denominá-las no plural, desejo incluir todo o espectro de um dado *croma* (sobre *croma*, ver nota 5). De resto, procurarei aproximar a escrita da percepção variada dos matizes, atribuindo, por vezes, nomes compostos, sabedora das limitações e variações linguísticas no que se refere à descrição precisa de um matiz ou tonalidade, como bem aponta Ludwig Wittgenstein (2018). As fontes de referência utilizadas para essas denominações são muitas e podem variar ao longo da história da descoberta e da fabricação de pigmentos. Também variam conforme a localidade sociocultural. Para outros dados técnicos, consulte diferentes catálogos e manuais nacionais e estrangeiros, disponibilizados *on-line* por fabricantes de tintas e pela indústria gráfica, não sendo possível listá-los em sua totalidade devido aos limites dispostos para publicação deste ensaio.

2 Aqui, referencio-me principalmente no site da Winsor & Newton, que produz tintas profissionais desde 1832 (<https://eu.winsornewton.com/en-row>), porque costuma ser a marca de minha preferência para fins profissionais. Para a história dos pigmentos, nomenclaturas e fórmulas químicas, matérias-primas e fabricação, consulte, além da obra *Colour: Making and Using Dyes and Pigments*, de Delamare e Guineau (2016), sites especializados, como *Colour Lex* (<https://colourlex.com/>) ou *Pigments Through the Ages* (<https://www.webexhibits.org/pigments/>). Uma observação: o nome “preto marfim” indica apenas a qualidade do pigmento, pois ele já não mais é feito de presas de elefante desde o final dos anos 1980, sendo ilegal a caça e a extração do marfim.

3 Tanto a técnica de aquarela, como a de velatura, exigem a diluição do pigmento, de modo a obter maior transparência. Em ambas, o processo consiste em sobrepor camadas de tinta de modo que a cor resulte do efeito ótico da soma das cores sobrepostas, e não de mistura prévia. Não é usual aos artistas contemporâneos elaborar manuais técnicos ou registros por escrito de seus procedimentos em pintura artística, de modo que faço uso da minha experiência profissional na lida com os materiais de coloração.

4 Entre outros, descartei, das referências para este ensaio: Eva Heller, em *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão* (G. Gilli, 2000), um estudo mal traduzido para o português e predominantemente localizado na sociocultura alemã; Luciano Guimarães, em *A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores* (Annablume, 2000); e James Fox, em *The World According to Colour: A Cultural History* (Penguin Books, 2021). Observo que Guimarães, assim como Fox, divide os tópicos da pesquisa em capítulos intitulados por uma cor arbitrária. Esta organização discursiva de ambos os autores indica, por si só, uma crença que quero, justamente, discutir aqui. Não incluí *The Anatomy of Color: The History of Heritage Paints and Pigments*, de Patrick Baty (Thames and Hudson, 2017), porque, embora útil para ampliar o conhecimento sobre manufatura de pigmentos, refere-se mais às tintas utilizadas pela arquitetura e design. Também retirei das referências *A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*, de Lilian Ried Müller Barros (Senac São Paulo, 2006) e *Chromophobia*, de David Batchelor (Reaktion, 2000), um instigante estudo sobre a preferência pelo branco e tonalidades dessaturadas na arte e na sociocultura contemporânea. Indiretamente, entretanto, estes autores contribuíram, de um modo ou de outro, para as reflexões que motivaram este trabalho; sugiro, pois, sua leitura, em caráter complementar.

5 Dá-se o nome de *croma* ao matiz em valores máximos de intensidade e saturação no sistema cromático tridimensional, tal como aperfeiçoado por Albert H. Munsell (Fig. 5).

6 O matiz tem nome diverso conforme o mineral a ele associado, a turquesa ou o berílio, ou berilo, cujas tonalidades ficam entre os verdes e azuis.

7 Prefiro adotar o termo “cosmogonia” ao invés de “cosmologia”, em virtude do sufixo do segundo (do grego *logos* = razão) estar vinculado a uma episteme branca-europeia, que localiza o conhecimento na mente racional, enquanto o sufixo do primeiro, (do grego *gignomai* = nascimento) reconhece uma base epistemológica diversa, que entende o conhecimento como não individuado e anterior à razão humana.

8 Daqui por diante, a construção narrativa passa a cruzar informações obtidas em duas obras principais: *Colour: Making and Using Dyes and Pigments*, de François Delamare e Bernard Guineau (Thames and Hudson, 2016) e *A cor na arte*, de John Cage (Martins Fontes, 2012). Websites como *Pigments Through the Ages* (<https://www.webexhibits.org/pigments/>) também foram úteis para reunir as informações históricas aqui sucintamente apresentadas.

NOTAS

-
- 9 Impressão meia-tinta ou mezzotinta é uma técnica de gravação em placa de metal milimetricamente perfurada que retém a tinta, produzindo áreas de cor reticulada, gerando misturas por sobreposição.
- 10 Técnica de impressão que utiliza pedras litográficas como matrizes cromáticas em superposição.
- 11 Fontes consultadas: Britannica ([2007]) e The British Museum ([2025]).
- 12 Esta não é uma afirmação original de Goethe, pois o amarelo e o azul já eram considerados matizes fundamentais em termos de cor-luz pelos cientistas Robert Hooke e Christiaan Huyghens na segunda metade do século XVII (Gage, 2012).
- 13 A variação cromática e o aproveitamento de contrastes vibrantes entre as cores pelos artistas que participaram desses movimentos é visível nas pinturas de Everett Millais, Henri Matisse, Paul Gauguin e Vincent Van Gogh, entre outros.
- 14 Evito a classificação que discrimina as cores-tintas como subtrativas (ou seja, surgem por remoção ou absorção de comprimento de ondas luminosas) e as cores-luz como aditivas (cores geradas por acréscimo ou sobreposição de comprimento de ondas luminosas), conforme Rudolf Arnheim (2005, p. 331): “Particularmente errônea é a afirmação de que as luzes se misturam aditivamente, enquanto os pigmentos se misturam subtrativamente. Em realidade, pode-se combinar as luzes aditivamente sobrepondo-as numa tela de projeção; mas pode-se usar filtros de luz colorida para fazê-los agir subtrativamente sobre a luz que passa através deles. De modo similar, dois ou três filtros coloridos dispostos em sequência também subtraem a luz. Por outro lado, as partículas dos pigmentos, misturadas pelo pintor ou os pontos de cor usados na impressão colorida são, em parte, justapostos e, em parte, superpostos numa combinação tão intrincada de adição e subtração que é difícil predizer o resultado”.
- 15 As informações trazidas sobre o magenta resultam do cruzamento de uma série de fontes, para além das já referenciadas. Seguem algumas: Pixart Printing (2024); Colour Index ([2025]); Adobe ([2025]).
- 16 O lêiser, desenvolvido nos anos 1960, é um aparelho eletromagnético que produz feixes de luz não em comportamento ondulatório, mas corpuscular, e que pode ter diferentes cores, conforme o filtro ou corantes aplicados. A holografia é um sistema de gravação de imagem luminosa em três dimensões a partir de raios lêiser, que “esculpem” a matriz fotográfica.
- 17 Fonte: <https://brubring.com.br/voce-sabia-que-as-cores-dos-brinquedos-podem-influenciar-o-aprendizado-e-comportamento-das-criancas/>. Acesso em: 31 jan. 2025.

Modernismos em toda parte: Bienal de Veneza de 2024

Modernism Everywhere: Venice Biennale 2024

Modernismo por todas partes: Bienal de Venecia 2024

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Universidade de Brasília

E-mail: dionisio@unb.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3705-1667>

RESUMO

O presente texto busca apresentar algumas discussões promovidas pela curadoria da 60ª edição da Bienal de Veneza, articulando algumas obras distribuídas pelo evento, especialmente aquelas dispostas em seus dois ambientes mais conhecidos: os pavilhões do Giardini e os espaços do Arsenale. Partindo do debate crítico realizado em torno do evento, de suas características históricas e da percepção de que a Bienal veneta é um ecossistema global complexo, privilegiamos, neste texto, o manuseio dos discursos primitivistas, tendo em vista a forte presença de artistas “não ocidentais” oriundos das conhecidas “margens” do sistema da arte global.

Palavras-chave: *Bienal de Veneza; curadoria; primitivismos; arte não ocidental.*

ABSTRACT

This text seeks to present some discussions promoted by the curators of the 60th edition of the Venice Biennale, articulating some of the works distributed throughout the event, especially those displayed in its two best-known environments: the Giardini pavilions and the Arsenale spaces. Based on the critical debate surrounding the event, its historical characteristics and the perception that the Venetian Biennale is a complex global ecosystem, in this text we focus on the handling of primitivism discourses, given the strong presence of “non-Western” artists from the well-known “margins” of the global art system.

Keywords: *Venice Biennial; curator; primitivism; non-western art.*

RESUMEN

Este texto pretende presentar algunos de los debates promovidos por los comisarios de la 60ª edición de la Bienal de Venecia, articulando algunas de las obras distribuidas por el evento, especialmente las expuestas en sus dos entornos más conocidos: los pabellones Giardini y los espacios del Arsenale. Partiendo del debate crítico en torno al evento, sus características históricas y la percepción de que la Bienal veneciana es un complejo ecosistema global, en este texto se privilegia el manejo de discursos primitivistas, dada la fuerte presencia de artistas «no occidentales» procedentes de los conocidos «márgenes» del sistema artístico global.

Palabras clave: *Bienal de Venecia; comisariado; primitivismo; arte no occidental.*

Data de submissão: 20/08/2024

Data de aprovação: 12/03/2025

Introdução

Como seria se uma árvore pedisse asilo como refugiada? Seria um jatobá, símbolo do protesto da Apib (Articulação dos Povos Indígenas do Brasil) realizado na porta da embaixada da Noruega em Brasília, em setembro de 2021?¹ Acontece que este jatobá de seis metros de altura se uniu a outras tantas árvores que são símbolos de protestos ambientais e sociais em todo o mundo, e foram selecionadas pelo artista eslovaco Oto Hudec, em colaboração com performers e músicos, para serem representadas em seu projeto *Floating Arboretum* (2023). O projeto conectou pintura, ativismo e performance na Bienal de Veneza de 2024. Para isso, o artista pintou cada uma dessas árvores do lado de fora do pavilhão checo e eslovaco – anteriormente, pavilhão da Tchecoslováquia – e pediu aos visitantes que refletissem sobre a sua condição, bem como sobre as mudanças climáticas que ameaçam a flora no mundo inteiro. *Floating Arboretum* (Fig. 1) imagina um mundo onde as plantas deslocam-se pelo planeta e cruzam fronteiras, buscando melhores condições climáticas para sobreviver.² Nesse sentido, na canção-poema que segue o pedido de refúgio do jatobá, a árvore proclama “o que eu deixei: a floresta é uma zona de guerra, condição incompatível com a vida”³.

Ao lado do jatobá, havia os ameaçados cedros do Líbano, o baobá de Madagascar, a sequoia californiana, assim como o freixo protegido pelo coletivo de mulheres indianas Chipko Movement, além do carvalho europeu, símbolo de uma das últimas florestas primitivas europeias, a floresta Bialowieza, localizada na fronteira entre a Polônia e a Bielorrússia. Ademais, há pelo menos cinco

anos, a área da Bialowieza tem sido usada por imigrantes, vindos principalmente do Oriente Médio com o objetivo de alcançar os países da União Europeia; nessa trajetória, “tendo que se esconder dos guardas de fronteira e sendo empurrados para trás de ambos os lados da fronteira, muitos se viram presos na floresta por um longo tempo, enfrentando condições climáticas adversas, fome e até mesmo a morte”⁴.



Figura 1. Detalhe de *Floating Arboretum*, de Oto Hudec, 2023, instalação. Pavilhão checo e eslovaco na 60ª Bienal de Veneza. Foto: autor, 2024.

Os elementos apresentados por *Floating Arboretum* coadunam muitos dos temas tratados por obras, artistas, curadores e representações nacionais na 60ª edição da Bienal de Veneza: imigração, políticas para refugiados, xenofobia, coletivismo, destruição e preservação ambiental, saberes ancestrais, ativismo político, formas de resistência, colonialidades, seres não humanos, conflitos bélicos,⁵ descarbonização, enfim, uma série de demandas da contemporaneidade sintetizadas pelo

tema “Estrangeiros por toda parte” (“*Stranieri Ovunque*”), escolhido pelo curador-geral do evento, o brasileiro Adriano Pedrosa. Essa frase foi emprestada das esculturas de neon do coletivo Claire Fontaine⁶, dedicado à luta contra o racismo e outras formas de discriminação contra imigrantes.

Assim, o presente texto busca apresentar alguns desses aspectos, articulando obras distribuídas pela Bienal, especialmente aquelas localizadas em seus dois ambientes mais conhecidos: os pavilhões do Giardini e os espaços do Arsenale. A pretensão é menos analisar toda a edição, as obras, os projetos, os artistas e os curadores, além de outros agentes importantes para a construção do evento, do que apontar uma interpretação transversal. Isso porque a Bienal veneta é um ecossistema global complexo e difícil de ser compreendido em poucas páginas e no estrato de tempo que nos propomos. Desse modo, vale ressaltar um ponto que subjaz a nossa interpretação: o manuseio dos discursos primitivistas, diante da forte presença de artistas oriundos das conhecidas “margens” do sistema da arte global. Tais discursos são entendidos como dispositivos discursivos que projetam sobre o Outro a diferença de sua própria cultura, uma “fantasia” que transforma essa diferença em escala e reduz os povos colonizados, em sua maioria não europeus, em habitantes de um tempo e de uma cultura atrasados (Garrañuño, 2009, p. 52)⁷.

As críticas que acusam a 60ª edição da Bienal de Veneza de ter apelado para fórmulas testadas, e atraído artistas celebrados – vivos ou não –, mesmo que de grupos historicamente marginalizados nas periferias globais, podem ser consideradas justas apenas quando se tem a expectativa ou a fé de que a Bienal italiana ainda consiga indicar novas formas de olhar para a arte global. Particularmente, é pouco crível pensar que uma instituição comprometida com o *status quo* das artes possa propor grandes desvios. A Bienal de Veneza se confunde, ela mesma, com o que denominamos “*mainstream* do sistema da arte” (Gardner; Green, 2016). Aliás, é importante lembrar que a *biennale* ajudou a moldar esse sistema desde o final do XIX (Altshuler, 2010; Lamberti, 2020; Meyric-Hughes, 2008).

Dentro das fronteiras do evento, as boas surpresas que tivemos nas últimas décadas devem ser creditadas aos artistas, que permanecem atentos à perversão de sua produção por grandes mostras. Da mesma forma, somos assombrados pela comparação com a própria história da Bienal: nunca tantas mulheres foram apresentadas antes... nunca tantos artistas estrangeiros participaram... pela primeira vez temos uma curadoria indígena... Ou seja, geralmente, os marcos se

referem à própria história da instituição, lembrando sempre que, em muitas outras geografias e momentos, artistas e outras instituições menos comprometidas com a circulação mercantil da arte nos apresentaram soluções, rupturas, problemas, questões e potências mais inquietantes que o megaevento italiano (Caffé, 2021; Couto, 2017; Grant, 2012; Rectanus, 2020; Sternfeld, 2021; Vázquez, 2021). O fato é que há tempos a arte contemporânea não precisa da Bienal de Veneza para existir. Essa reflexão, certamente, não é inédita, mas, frequentemente, temos que relembrar o lugar da *biennale*: importante sempre, insubstituível... nem tanto.

Ao se referir à 56ª edição da Bienal de Veneza, sob a curadoria-geral do nigeriano Okwui Enwezor, o crítico e curador Kevin McGarry (2015) afirmava que “a capacidade da instituição de apresentar grandes declarações parece ter falhado este ano, ou pelo menos perdido seus alvos”. Não é difícil ampliar essa apreciação para o evento como um todo, embora sempre haja algo a se dizer. É possível afirmar que a curadoria de Cecilia Alemani sintetizou a produção feminista na edição anterior, enquanto Ralph Rugoff, na esteira dos movimentos *Black Lives Matter*, focava na produção afro-descendente. Essas foram curadorias importantes para resumir posições e produções de diferentes projetos poéticos. Em outras palavras, o papel das bienais tem sido, prioritariamente, o de sintetizar, celebrar ou revisar debates que surgem em diferentes regiões do mundo.

A posição que defendemos neste texto é a de que Pedrosa revisou a matriz euro-estadunidense da arte contemporânea, isto é, retificou uma história da arte moderna eurocentrada. Há algum tempo, a cena global da arte contemporânea tem se aberto para uma diversidade crítica dos paradigmas que constituem a produção hegemônica da arte, seja por assimilar novas formas culturais, seja por reclamar seu protagonismo em temas como as migrações, o racismo, a xenofobia e a violência de gênero, assuntos caros à curadoria de 2024. Contudo, a matriz é conservada. A história da arte moderna – ou pré-moderna – permanece efetivamente europeia, contida em sua temporalidade e atrelada aos “ismos”, que continuam segmentados. Diferentes culturas ainda são abordadas – com mais ou menos cinismo crítico – como repetidoras do modelo moderno europeu. Desse modo, as culturas não hegemônicas só são aceitas na “festa” quando associadas, de alguma forma, a este passado “moderno” pretensamente universalizado.

Portanto, a 60ª edição da Bienal de Veneza nos pareceu mais “modernista” porque se propôs, com toda a hesitação típica de um evento-cânone, a ampliar a matriz que tradicionalmente constituiu o binômio moderno-contemporâneo. Nesse sentido, o núcleo histórico dedicado às abstrações foi um exemplo importante do processo de revisão controlada, uma vez que foram reunidas obras de 37 artistas da África, da Ásia e da América Latina, tomando-se como uma das referências a Escola de Casablanca no pós-independência no Marrocos. Menos preocupado em negar as matrizes europeias, pois o diálogo é evidente e historicamente fácil de comprovar, o núcleo buscou questionar a exclusividade do modelo europeu e construir conexões apesar dele. Ter lado a lado as obras *Pink Tension* (1969), de Nil Yalter; *Sem título – Halloween* (1948), de Carmen Herrera; e *Composição em vermelho, verde e amarelo* (1963)⁸, de Anwar Jalal Shemza, nos ajuda a questionar certas pretensões das histórias das artes nacionais e focar na circulação e nas distintas referências culturais acionadas em cada obra. Em outra sala, a aproximação entre as pinturas da ítalo-moçambicana Bertina Lopes e do brasileiro Rubem Valentim nos pareceu plasticamente incontestável, sem, entretanto, ser óbvia.

Decerto, a ambição foi comedida – ou mesmo controlada –, já que o sentido de abstração oposto à figuração permaneceu, independentemente de que esta dicotomia não seja nem universal, nem historicamente recente ou relevante para muitos povos. Contudo, é importante destacar a neutralização de certos pressupostos primitivistas com a presença em destaque para a obra *Bambus*, de Ione Saldanha (Fig. 2). Cercada de outras obras e predominantemente geométrica, sua instalação de acrílica e de bambus, datada entre as décadas de 1960 e 1970, remeteu tanto ao potencial das formas dinâmicas de uma abstração construtiva-orgânica quanto nos tomou pela rusticidade do material, sem romantizá-lo.⁹



Figura 2. Ione Saldanha, *Bambus*, décadas de 1960-1970, instalação. Foto: autor, 2024.

A pintura predominou em toda a Bienal. Constatação explícita na presença de outros dois núcleos históricos: “Retratos” (Fig. 3) e “Unidade Histórica”, este último com obras realizadas por italianos no “exílio”. Em relação ao primeiro, exposto dentro do modelo do *salon-style*, Pedrosa explorou seu intuito central, que é a revisão do modernismo global:

O modernismo viajou por todo o mundo e muitos artistas do Sul Global conheceram o modernismo europeu por meio de viagens, estudos ou livros. Eles se apropriaram e canibalizaram o que viram para produzir algo singular e próprio, muitas vezes misturando imagens e narrativas indígenas, nativas e pessoais. Uma referência importante aqui é a noção de antropofagia (1928) do escritor modernista brasileiro Oswald de Andrade, entendida como uma ferramenta para o intelectual moderno às margens da Europa se apropriar da cultura metropolitana, devorando-a, evocando a prática canibal do povo indígena Tupinambá no Brasil pré-invasão.¹⁰

O breve texto expositivo de Pedrosa é contundente ao reclamar que a crise da representação, que marcou o século XX, foi mais profunda no Sul Global, pois suscitou *quem* poderia representar *quem* e de que forma: *Meidje* [Young Girl] (1960), de Maggie Laubser; *Autoretrato com proteção de Yemanjá* (1978), de Yêdamaria; *Femme et Mur* (1977-1978), de Mohammed Issiakhem; *Girl in Red*

[Retrato de Gladys Ankora] (c.1954), de Grace Salome Kwami; *Labourer* [Lunch Break] (1965), de Lai Foong Moi; *Sem título* (1956), de Francis Newton Souza; *To the Clandestine Maternity Home* (1961), de Malangatana Valente Ngwenya; *Crianças Kanelas* (1960), de Djanira da Motta e Silva; e *Mujer de Perfil* (1924), de Elena Izcue, entre tantos outros. Modernismos em toda parte.



Figura 3. Núcleo “Retratos”. Da esquerda para direita, de cima para baixo, obras de: Djanira da Motta e Silva (*Crianças Kanelas*, 1960); Gazbia Sirry (*Portrait of a Nubian Family*, 1962); Hendra Gunawan (*My Family*, 1968); Gladys Mgudlandlu (*Two Old Ladies Shopping*, sem data) e Tahia Halim (*Three Nubians*, sem data). Foto: autor, 2024.

Menor, o espaço dedicado à diáspora italiana reuniu artistas – predominantemente pintores – italianos que migraram para diferentes países, mas especialmente aqueles que partiram para o continente americano e outros lugares da Europa Ocidental, com destaque para a ganhadora do Leão de Ouro, Anna Maria Maiolino. Todos foram apresentados nos famosos cavaletes criados por Lina Bo Bardi para o Museu de Arte de São Paulo.¹¹ Neste segmento da mostra, um espectador atento logo perceberia que o curador lembrou aos europeus (italianos à frente) a sua própria existência como estrangeiros, ao passo que reforçou a exportação do “moderno”, como uma maneira de fortalecê-lo. Ou seja, a ampliação do paradigma modernista não significou, necessariamente, sua refutação.

Assim, os três núcleos reforçaram as críticas ao convencionalismo da curadoria. Conforme escreve Jackie Wullschläger (2024), “a exposição de Pedrosa é tão tradicional que é radical”, mas essa radicalidade não significou a implosão da centralidade europeia para a manutenção do que compreendemos como arte. Seria ingênuo esperar isso da instituição *biennale*, embora possamos sempre encontrar obras em seu interior que produzem algum efeito nesse sentido. Da mesma forma, a presença de Pedrosa, curador de um museu com raízes enciclopédicas,¹² não significou uma completa guinada em favor de outros paradigmas estéticos. Todavia, mesmo parcial, dentro da história de Veneza, a ampliação do espectro moderno-contemporâneo, sua revisão e a introdução de outras formas de arte nessa história não são banais ou insignificantes; descentrar o modelo da modernidade – leia-se, colonialidade¹³ – não é algo que se faça impunemente, independentemente de quão justas possam ser as interpelações das críticas negativas que atravessam e atravessarão a literatura crítica sobre essa edição (Arn, 2024; Bailey, 2024; Burns, 2024; Charleswoth, 2024; Enge, 2024; Farago, 2024). Quanto a isso, vale perpassar alguns pontos fortes da mostra e explorar, a partir das obras, algumas de suas reverberações.

Ferida colonial

A presença dos projetos poéticos dedicados às fraturas e às reminiscências dos empreendimentos coloniais que condicionaram imaginários, corpos, narrativas, imagens e toda uma cartografia dedicada à subalternização de outros grupos sociais continuou relevante nesta edição. Se não pode solucionar tais fraturas, a arte ao menos é capaz de se abrir para a suspensão de hierarquias existentes e para a negociação de múltiplas identidades diaspóricas, em territórios reais ou imaginados. Logo, é visível que muitos artistas lançaram mão de pesquisas históricas para compreender as raízes de um conjunto de violências geradas pelo colonialismo e as atualizaram a partir da crise de refugiados, das guerras e das mudanças climáticas. Ademais, estes temas já foram tratados abertamente em outras edições da Bienal por artistas como Yinka Shonjbare, Khadija Saye, Ernesto Neto, Olafur Eliasson, Coletivo Indian Raqs Media, Sophia Al-Maria, Stan Douglas, entre tantos outros que integram uma lista que só cresce.

Nesta edição, no pavilhão espanhol, a artista nipo-peruana Sandra Gamarra Heshiki, uma imigrante que vive e trabalha na Espanha há mais de 20 anos, apresentou sua *Pinacoteca Migrante*, obra que ocupou todo o pavilhão.¹⁴ Dividida em seis salas, como em um museu convencional, expressa alguns dos dilemas enfrentados pela artista, pois

La narrativa de esta Pinacoteca elabora un ciclo continuo entre construcción y deterioro. Presenta obras – bosquejos, acabadas o en estado de permanente restauración – como metáforas de las responsabilidades institucionales, en las que la historia es imposible fijar, y en las que el presente de Occidente es inseparable de la herida colonial (Ministerio de Asuntos Exteriores..., 2024, p. 4).

Faz parte do processo poético da artista abordar as instituições museológicas e seu passado colonialista, na intersecção entre etnografia e produção artística. Para isso, Gamarra debate abertamente a participação das antigas e modernas coleções museológicas na constituição do racismo e seu papel na perpetuação de diferenças sociais e identidades locais por meio de três gêneros da pintura ocidental: a paisagem, o retrato e a natureza-morta.

Diante disso, três espaços ocupados pela obra aludiam diretamente ao passado museal: o “Gabinete da Extinção”, o “Gabinete do Racismo Ilustrado” e o “Jardim do Migrante”. O “Gabinete da Extinção”, segundo o percurso planejado pelo curador e pela artista, era a segunda sala após “Terra Virgem”, que se dedicou a expor as interferências, com frases e escritos ecofeministas, sobre paisagens dos antigos territórios coloniais espanhóis tratados como virgens, sem dono e inabitados, numa franca crítica à tradicional gestão dos territórios e dos recursos diante da atual crise ecológica. Já na segunda sala, na forma de um antigo gabinete de curiosidades ou *Wunderkammern*, estavam obras que explicitam a exploração comercial e a destruição de populações inteiras, partindo da fauna e da flora. O ambiente foi organizado ao gosto das ciências naturais do século XVII, cuja finalidade era apresentar os tesouros conquistados em viagens e empreendimentos exploratórios de “novos” e velhos continentes, com pinturas que representam o processo de classificação da natureza ao longo de séculos, utilizando-se da relação entre colonialismo, racionalismo científico e as atuais condições econômicas das regiões exploradas.



Figura 4. Sandra Gamarra, *Racismo Ilustrado II (Líderes indígenas e defensores da terra assassinados)*, Gabinete do Racismo Ilustrado, 2024 (detalhe). Foto: autor, 2024.

A botânica foi retomada no “Gabinete do Racismo”, núcleo que apresenta a ilustração científica usada como mecanismo de conhecimento e reorganização da natureza, ignorando, obviamente, a organização dos povos originários. Ali, encontramos as pinturas de castas, cabeças-troféus e peças que emulam a lógica dos museus etnográficos que hierarquizaram os grupos humanos, alimentando o racismo persistente e amplamente difundido pelos setores ultraconservadores e extremistas na atualidade. Também foi ali que Gamarra associou plantas catalogadas pela *Flora de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (1783-1816)* a retratos de líderes comunitários afro-indígenas assassinados,¹⁵ dentre eles, Mariele Franco, morta ao lado de Anderson Gomes, em 2018, na cidade do Rio de Janeiro, associada à *Hibiscus furcellatus Desr*, ou Vinagreira-da-várzea, planta com flores solitárias, horizontais ou declinadas¹⁶ (Fig. 4). Nas palavras da artista,

con *Pinacoteca Migrante*, buscamos reunir el imaginario de las excolonias de manera que estas narrativas no se pierdan. Aunque pueda parecer que estoy posicionándome como ‘el otro’, lo hago desde mi propia identidad cultural y la necesidad de preservar estas historias para las generaciones futuras (Heshiki, 2024).

O conceito de museu-pinacoteca também foi utilizado pelo porto-riquenho Pablo Delano em *The Museum of the Old Colony*, uma instalação que utilizou os modelos das mostras históricas documentárias para questionar o lugar de Porto Rico nas políticas imperialistas estadunidenses. O título parte das relações comerciais estabelecidas dentro dos museus. Mais que preconizar um ato de resistência, Delano explorou as imagens dos simpatizantes pró-América que comemoram a anexação do antigo território espanhol pelos EUA:

Os administradores coloniais produziram e endossaram narrativas destinadas a explicar o território “primitivo” para o público norte-americano. Essas fotografias e textos geralmente retratavam a flora e a fauna tropicais exuberantes ou capturavam o estado patético do empobrecido “Porto Rico!”, que logo colheria os “benefícios” de viver como súditos coloniais.¹⁷

Em uma entrevista recente, o artista endossou sua participação na Bienal ao evocar o estado de entre-lugar dos porto-riquenhos (Hardman, 2024), lembrando que Porto Rico não pode ter um pavilhão nacional no evento porque não é uma nação independente, mas sim uma nação sem nacionalidade.

Se o continente americano produziu um tipo específico de olhar sobre suas formas de colonialidade, a política colonialista que transformou os mapas da Ásia e da África no século XIX e XX foi denunciada abertamente pela obra do egípcio Wael Shawky no pavilhão de seu país. *Drama 1882* é uma versão filmada de uma peça musical de Shawky sobre a revolução nacionalista egípcia Urabi (1879-1882)¹⁸, antes do bombardeio de Alexandria pelo exército britânico. Além dos grandes trabalhos tridimensionais localizados pelo espaço do pavilhão – realizados em Murano –, tivemos a projeção do filme de média metragem que deu nome à proposta do artista.

Encenada por artistas profissionais, a evocação do canto em árabe clássico, as melodias compassadas, o balé mecanicamente artificial e o cenário em lento movimento de *Drama 1882* nos ofereceram uma ótica farsesca da história de dominação ocidental no Oriente Médio, em meados dos Oitocentos. A farsa atuou em dois sentidos: encantou pelo ritmo da narrativa de uma história infantil e denunciou as estratégias e os discursos colonialistas meticulosamente articulados para transformar nativos em criminosos. Além disso, segundo o próprio artista,

o fundo está se movendo em câmera lenta, como se em camadas. No final, isso faz com que o trabalho pareça uma pintura em movimento, com os artistas e a trilha sonora sendo elementos dessa composição. A palavra “drama” tem muitas implicações: ela evoca um senso de entretenimento, de catástrofe e nossa dúvida inerente na história.¹⁹

O efeito sobre o público é hipnótico. Sophie Kazan (2024a) ressalta que o impacto do *Drama* não expôs apenas o modelo colonial europeu, mas também explorou as diferentes conotações de “estrangeiro” no mundo árabe, questionando a própria cultura do artista.



Figura 5. Wael Shawky, *Drama 1882*, 2024, videoinstalação. Pavilhão do Egito na 60ª Bienal de Veneza. Foto: autor, 2024.

Sentir-se estrangeiro em seu próprio território é um aspecto importante do trabalho de Aleksandar Denić. Ele transformou o pavilhão sérvio²⁰ em um espaço escuro e caótico, simultaneamente dinâmico e fantasmagórico, com sua *Exposição Colonial*, um conjunto de obras produzidas e instaladas especialmente para o evento. Denić apresentou espaços entrecortados que simularam a brutalidade dos confinamentos e da linguagem publicitária do capitalismo internacional que atravessa fronteiras, um cenário para a exploração contínua. Seu trabalho tratou das ramificações contemporâneas do colonialismo, que tomam os mais longínquos e diferentes locais com seu poder de

“compra”.²¹ Mesmo em seu território, o capitalismo faz com que “onde quer que você vá e onde quer que esteja, você sempre encontrará estranhos – eles/nós estão em todo lugar. Em segundo lugar, onde quer que você se encontre, você será sempre, verdadeira e profundamente, um estranho” (Danas, 2023), declarou o artista.

O estranhamento proposto pelo cineasta americano-ganense-italiano Fred Kuwornu sobre a história de uma Europa renascentista integralmente branca foi outro destaque da Bienal. Kuwornu utilizou o formato documental em seu vídeo *Nós estávamos aqui – a história não contada dos negros africanos na Europa renascentista* [*We Where Here: The Untold History of Black Africans in Renaissance Europe*], de 2024, que reuniu entrevistas e depoimentos diretos de especialistas no tema e a atuação de atores migrantes e refugiados selecionados pelo artista. O trabalho foi constituído como um diário de viagem dramatizada, uma viagem pela renascença na Itália, na Península Ibérica, na França, na Holanda, no Reino Unido, no Brasil, em Gana e nos Estados Unidos, para reconstruir a história dos africanos que viveram durante os séculos XV e XVI. A obra desafia as suposições sobre a história, a identidade e a raça por meio da diáspora negra e dos descendentes de africanos de origens diferentes: africanos, afro-americanos, afro-italianos, afro-caribenhos etc.²² Indiretamente, o trabalho de Kuwornu evoca *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice*, a ocupação de Fred Wilson no pavilhão dos Estados Unidos em 2003, cuja pesquisa com vendedores ambulantes imigrantes senegaleses nas ruas de Veneza poderia perfeitamente estar associada à edição atual da Bienal.

Muitas obras apontaram para outras práticas e projetos pós-coloniais, cujos objetivos são a manutenção das hierarquias entre os países e a sustentação do relacionamento entre as elites nacionais. É esse aspecto que Alessandra Ferrini mirou com sua vídeo-instalação *Gaddafi in Rome: Anatomy of a Friendship* (2024), ao explorar a iconografia construída para celebrar a amizade entre o ex-ditador da Líbia e o ex-primeiro ministro italiano Silvio Berlusconi. Seguindo esse intuito, Superflex, o coletivo dinamarquês, reapareceu expondo os cartazes com a frase “Estrangeiros, por favor, não nos deixem sozinhos com o dinamarquês!”, um projeto de 2002 que interpela as políticas anti-imigração da Europa. Outro exemplo é o projeto *The Mapping Journey* (2008-2011), da franco-marroquina Bouchra Khalili, que mapeou a história de refugiados e migrantes forçados a deixar seus países em direção à Europa. Também, o vídeo *Paseo* (2022), do colombiano Iván Argote, que removeu a estátua de Cristóvão Colombo e a fez passear pelas ruas de Madrid, um desafio à imagem de autoridade proposta pela história oficial espanhola.

Relatos pessoais

Tanto a crítica pós-colonial quanto a crítica decolonial, guardadas as suas diferenças,²³ enfatizam a necessidade de combater as narrativas essencialistas, etnocêntricas e fixas de raça, nação, cultura e gênero, entre tantas outras. Mas, ainda, é notável a resistência do estado-nação na seleção da maioria das representações “nacionais” em Veneza (Altshuler, 2010; Enge, 2024; Ricci, 2020),²⁴ especialmente diante do tema proposto. Em vista disso, vale ressaltar algumas exceções. Além de Sandra Gamarra, tradicionais pavilhões cederam espaço para artistas nascidos em outros países e continentes. É o caso da artista russa Anna Jermolaewa, que vive na Áustria desde 1989.²⁵ Sendo a primeira estrangeira a ocupar o pavilhão austríaco, a artista conceitual optou por investigar suas experiências pessoais por meio das políticas de resistência não violentas, especialmente aquelas direcionadas contra regimes autoritários que atravessam nosso mundo contemporâneo. Dentre as cinco obras apresentadas, a videoinstalação *Ensaio para o Lago dos Cisnes* revelou-se um bom exemplo de seu processo. O conhecido balé com música de Tchaikovsky era apresentado no lugar de notícias censuradas pelo regime soviético ou para tranquilizar a população: “Eu vi isso acontecer três vezes quando era adolescente” (Jermolaewa, 2024). Na TV estatal, um *loop* do balé foi reproduzido pela primeira vez em 1982, após a morte do chefe de estado soviético Leonid Brezhnev.

Em *Ensaio para o Lago dos Cisnes*, durante uma hora e meia, assistimos a bailarina e coreógrafa ucraniana Oksana Serheieva executar algumas cenas do balé em colaboração com outros bailarinos. A parceria entre duas artistas “exiladas”, uma russa e outra ucraniana, compondo uma obra performática juntas, no segundo ano de invasão da Ucrânia por Putin, não é casual, principalmente porque essa guerra, como tantas outras, ativa migrações forçadas e xenofobias de toda ordem. A obra tem um objetivo igualmente político, como nos tempos soviéticos: apresentar o balé como comemoração à abdicação de Putin (Grissmann, 2024). Conforme Jermolaewa (2024 *apud* Scheyerer, 2024) afirma, “meu *Lago dos Cisnes* é um chamado para uma mudança de poder. Qualquer pessoa que tenha vivido num país soviético entende este código”.



Figura 6. Open Group, *Repeat after me II*, 2024, instalação, 2022-2024. Foto: autor, 2024.

Nesse sentido, o trabalho da artista se relaciona com o do coletivo ucraniano Open Group, justamente porque ambos são implicados na mesma dinâmica geopolítica operada a partir da guerra. No pavilhão polonês, o coletivo apresentou *Repeat after me II* (2024), uma videoinstalação que expõe relatos de pessoas deslocadas pelo conflito armado a leste. Os relatos não são óbvios à primeira vista, os depoimentos reproduzem os ruídos de ataques aéreos, de bombardeios, enfim, os sons da guerra. Em certos aspectos, os relatos sonoros poderiam vir de qualquer parte do planeta vítima de violência sistemática, de “balas perdidas”. Na galeria, o vídeo é reproduzido como um karaokê, com microfones disponíveis ao público, o que produz uma interpretação sarcástica do conflito: uma guerra-espetáculo, um divertimento, assistido em todo mundo.²⁶

O recurso paralinguístico de *Repeat after me II* também é um elemento explorado por Gabrielle Goliath. Há 10 anos, a artista sul-africana vem investindo em sua instalação *Personal Accounts*, que exhibe depoimentos de grupos marginalizados, “sobreviventes” de violências e de perseguições em suas sociedades. A série contínua de ciclos de vídeo enfatiza o feminismo *queer* negro, ocupado com políticas descoloniais de reparação. Ao contrário do modelo documental, cujo objetivo é produzir a inteligibilidade das histórias contadas, Goliath deliberadamente distorce as gravações,

retendo a voz dos entrevistados, que, por sua vez, são sincronizadas para produzirem um fluxo sonoro com repetições, pausas, zumbidos, gritos e risos. Assim, a obra nos faz verificar nossa capacidade não apenas de ouvir o testemunho alheio, mas de se fixar nele. Menos que a credibilidade de quem “quase” fala, parece que a instalação busca questionar a credibilidade de quem ouve e, sobretudo, seu interesse no “outro”. Segundo a artista, “*Personal Accounts* afirma um espaço ‘intermediário’ para encontros humanos – para um relacionamento que excede a comunalidade ou ‘legibilidade’ e pede, em vez disso, reconhecimento mútuo e cuidado nas e através das diferenças” (Goliath, 2024).

O anjo do dinheiro

Plate (2006, p. 9-10) tinha razão ao afirmar que expor a blasfêmia permite debater questões atuais da contemporaneidade, tais como as polarizações ofertadas pela divisão político-religiosa, os fundamentalismos de toda ordem, a censura ao papel da arte e as mídias de massa manuseadas pelo neoliberalismo. Esta foi a escolha do pavilhão holandês, com a presença do coletivo de artistas congolese Cercle d’Art des Travailleurs de Plantation Congolaise (CATPC)²⁷ e sua *Celebração Internacional da Blasfêmia e do Sagrado*²⁸ (Fig. 7), um projeto-obra-exposição que tomou o espaço do pavilhão, juntamente a um conjunto de esculturas e o vídeo-perfomático *O Julgamento do Cubo Branco*.

O CATPC (2024) mirou justamente a conjunção entre os valores estéticos vigentes, a produção e a circulação em instituições, e seus financiadores indiretos:

Vemos esta reunião de museus como um “festival sagrado” de arte que se destina apenas a um determinado tipo de “religiosos”: artistas, curadores e um público que tem acesso a estas redes, e não a outras. Este evento não está aberto a quem o financiou, apenas a uns poucos privilegiados no mundo e, por vezes, raramente, a uma elite africana sortuda ou muito trabalhadora, que consegue, se puder entrar para fazer uma mostra e depois desaparecer.

A questão expressa pelo coletivo de artistas de Lusanga, cidade localizada na República Democrática do Congo, vai ao centro das relações de exploração que atravessam as dinâmicas do capitalismo internacional ao menos desde o século XIX, e que organizaram boa parte do sistema da arte moderna-contemporânea desde então, tendo a Bienal italiana como um dos símbolos dessa

“partilha do sensível”, para aliterar a expressão-conceito de Jacques Rancière (2009). Em última instância, as instituições artísticas são patrocinadas pelas mesmas corporações que exploram o trabalho nas plantações africanas e de outros continentes.



Figura 7. CATPC (Olele Mulele Labamba), *Plantation Master*, 2023, Celebração Internacional da Blasfêmia e do Sagrado (detalhe). Pavilhão dos Países Baixos. Foto: autor, 2024.

Por sua vez, o conjunto escultórico apresentado traduz e atualiza o próprio sistema das artes visuais. Traduz por que utiliza recursos retóricos para identificar formas de violências perpetradas pelas exclusões do mundo da arte, em esculturas como *Anjo do dinheiro*, *A senhora do museu* e *Crucificação do colecionador de arte*, todas de 2023; e, ao mesmo tempo, atualiza a história política e artística do Congo, com obras como *Massacre do Congo*, de 2023, e *Trabalho forçado*, de 2020.

A exposição desses trabalhos em Veneza funcionou para o coletivo como uma forma de reparação e de busca de visibilidade para as suas causas, que giram em torno da agrofloresta, das mudanças climáticas e do combate à fome e à subnutrição em Lusanga. Os artistas do CATPC utilizam sua produção do mesmo modo que muitas outras comunidades tradicionais, que buscam manter e ampliar seus territórios, defendendo-se da expropriação e da especulação fundiária: “O produto da venda da nossa arte permitiu-nos recomprar 200 hectares de terras de plantação exauridas, que depois transformamos em floresta sagrada, que dá vida espiritual e prática” (CATPC, 2024). Isso posto, percebe-se que a presença do coletivo em Veneza atendeu a uma expectativa comunal que vai além da circulação da arte pelo circuito contemporâneo, tendo em vista que toda uma comunidade se beneficia dos “privilégios doentios” que sustentam e mantêm espaços como os da Bienal de Veneza.²⁹

Algo semelhante ocorreu com o Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU), oriundo da região do Alto Rio Juruá, no Acre, que apresentou, a poucos metros do pavilhão holandês, uma das obras-emblema desta edição³⁰: o painel pintado sob a fachada do edifício central da Giardini, intitulado *Kapewë Pukeni*, que, de forma sintética, significa jacaré-ponte, uma representação da origem do povo Huni Kuin. Os artistas do MAHKU também usam a arte como meio para dar visibilidade às suas reivindicações, mas, sobretudo, para conseguir recursos para aquisição de terras: “Vende tela, compra terra” são as palavras de Ibã Sales Huni Kuin (Dinato, 2021, p. 51), liderança importante do coletivo e articulador da internacionalização do movimento no campo das artes visuais. Ao analisar a atuação do movimento e sua história, Dinato pontua que o MAHKU é um movimento criado para pesquisar, retomar, recriar e transformar as tradições de seu povo. Deste modo, sua ação política não está baseada em uma perspectiva nostálgica e estática da cultura Huni Kuin. Pode-se dizer que, de forma semelhante, mas em caminhos dispares, os artistas MAHKU traduzem e atualizam suas tradições, assim como faz o CATPC.

Portanto, a partir de sua produção e sua capacidade de tradução, o movimento indígena controla sua relação com o mundo não indígena, naquilo que Dinato (2021, p. 60) define como “controle das relações com a alteridade”. O grande painel exposto em Veneza foi uma forma de se posicionar, visual e politicamente, em um jogo de relações assimétricas. “O mundo ‘branco’ é muito forte, diz Ibã” (Dinato, 2021, p. 60). A cadência e a distribuição da narrativa visual de *Kapewë Pukeni* funcionaram justamente porque se aproveitaram da fachada “monumental” do pavilhão central, projetada no final do século XIX. Em sua relação de “alteridade” com a arquitetura, o painel atuou como dispositivo “antimonumental”, na acepção dada por Andreas Huyssen (2000, p. 50-51)³¹. Isso porque, embora pudesse ser observado à distância, o painel exigiu do observador a aproximação e a localização das divisões e dos elementos – ocultos à primeira vista – pintados pelos MAHKU. Há uma sedução eloquente que nos pareceu igualmente monumental, mas o *detalhe* e a interseccionalidade dos campos narrativos construídos pelos artistas indígenas subverteram o desejo de totalidade e, por conseguinte, do poder-ver.

A luta pelos territórios indígenas é um ponto convergente com o projeto executado por Glicéria Tupinambá, que abarca a história nômade e os exílios dos mantos de seu povo. Ao lado de Olinda Tupinambá e Ziel Karapotó,³² a artista foi uma das convidadas para ocupar o pavilhão brasileiro da mostra, rebatizado como *Hãhãwpuá*³³, com curadoria dos artistas indígenas Arissana Pataxó, Denilson Baniwa e Gustavo Cabobo Wapichana, e intitulada “Ka'a pûera: nós somos pássaros que andam”. O plano curatorial concentrou-se no processo de desterritorialização dos povos ancestrais, bem como na recuperação das terras degradadas, um tema caro à pauta ambiental global. Tradições, cosmogonias, violências e ativismo são temas comuns aos três artistas.



Figura 8. Glicéria Tupinambá, *Okará Assajaba*, 2024, instalação (detalhe). Pavilhão do Brasil. Foto: autor, 2024.

Além da videoinstalação *Dobra do tempo infinito* (2024), obra articulada por Glicéria, junto ao Grupo Atã Tupinambá e Comunidade Tupinambá Serra do Padeiro, a artista também apresentou a instalação *Okará Assajaba* (Fig. 8), alusão aos conselhos das sociedades Tupinambás, que, neste caso, reuniram-se em torno de um manto produzido pela artista, seguindo o “feitiço do fio” e com autorização dos Encantados (Silva, 2024, p. 302). O manto resiste a classificações fáceis, pois é uma entidade. Mesmo que circule em espaços da arte e da cultura, é muito mais que uma “obra de arte”. Ao seu redor, havia cartas enviadas por Glicéria e pela Associação dos Índios Tupinambá da Serra do Padeiro às 11 instituições museológicas de países europeus – Bélgica, Dinamarca, França, Itália e Suíça – que retêm mantos tradicionais em seus acervos, solicitando sua restituição.³⁴ A instalação é uma boa síntese das pesquisas realizadas pela artista ao redor do manto. A partir dele – ou deles –,

surge uma aliança, ou troca de experiências, entre humanos e não humanos, para constituir um processo de defesa do território indígena e da demarcação das suas terras, apontando para a resistência operada por comunidades ancestrais. Desta forma, para ela, o manto não é um objeto, mas um ente, um gesto: “O foco do manto está em produzir este movimento em diferentes ambientes. Ele é tanto um símbolo da memória de toda a violência imposta para que ele deixasse de existir entre seu povo, como também do esforço e do fazer coletivos, o fazer da luta pelo território” (Silva, 2024, p. 304).

Restituição e genealogia

Okará Assajaba é um chamado para a restituição de bens históricos e culturais sequestrados em diferentes momentos do colonialismo euro-americano. Este também é um tema caro ao CATPC. Sua ocupação no pavilhão dos Países Baixos deu centralidade a uma escultura de Kwilu Pende, *Balot*, que retrata o oficial colonial belga Maximilien Balot, que recrutava trabalhadores à força para a Unilever, até ser morto por eles, em 1931. Seguindo a tradição local, Pende cria a escultura para deter o espírito combativo do oficial e usá-lo em favor de seu povo. A peça “pertence” ao Museu de Belas Artes da Virgínia, nos Estados Unidos, e foi emprestada, pela primeira vez em 50 anos, para retornar à sua origem;³⁵ durante a Bienal, os visitantes puderam vê-la graças a uma transmissão online direto da galeria de Lusanga, apresentada dentro do pavilhão.³⁶

Nesse tocante, nenhuma obra foi mais contundente e direta que *Monument to the Restitution of the Mind and Soul* (2023), do britânico-nigeriano Yinka Shonibare, exposta no pavilhão nigeriano. A instalação apresentou réplicas de peças tradicionais de Benin, também conhecidas como os “Bronzes de Benin”. Na exibição, estava em destaque a máscara de Idia, do século XVI, uma peça de metal e marfim que se tornou um dos símbolos da luta de restituição de artefatos sequestrados de suas culturas originais, e que hoje está em posse do Museu Britânico (Abreu, 2023). Alex Marshall (2024, tradução nossa) lembra, ainda, da obra da artista franco-beninense Chloé Quenum, que “[...] inclui [reproduções de] esculturas de vidro de instrumentos musicais que foram levados do Reino de Daomé, no que é hoje Benin, e agora estão nos depósitos do Quai Branly”. Quenum foi uma das artistas convidadas para o pavilhão de Benin, que recebeu o sugestivo título de “Tudo o que é precioso é frágil”,³⁷ com curadoria de Azu Nwagbogu (Kazan, 2024b).

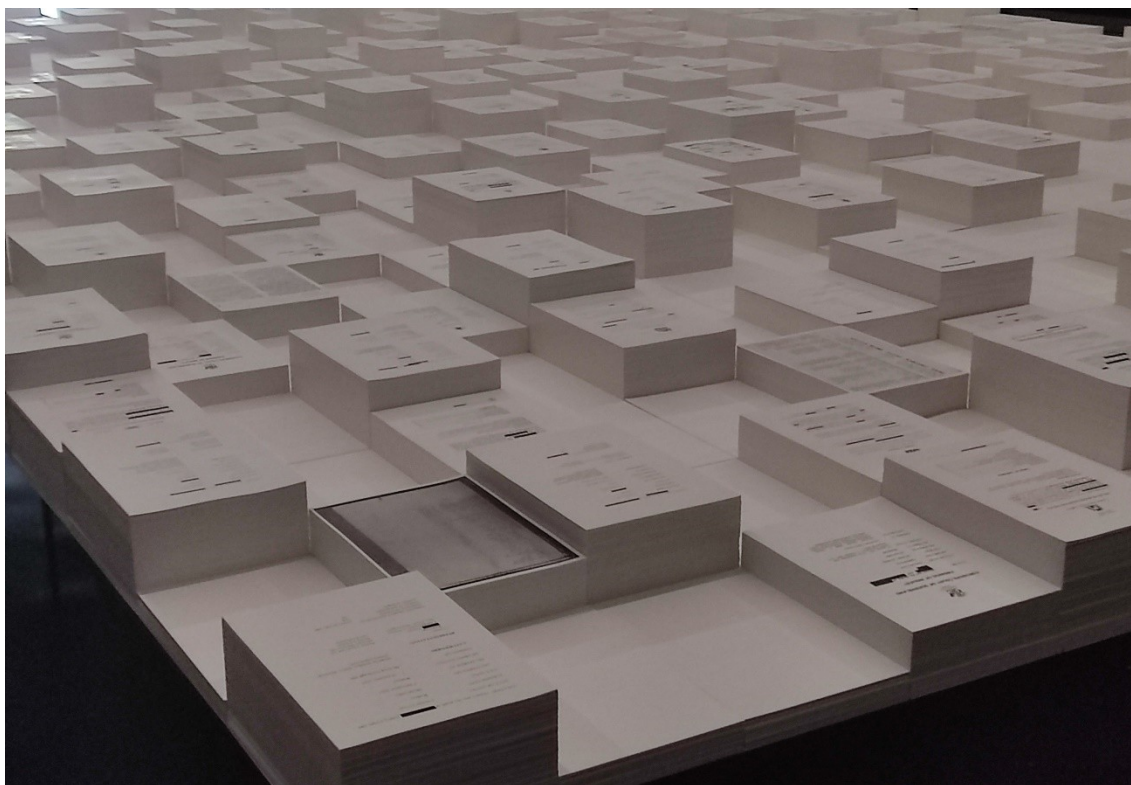


Figura 9. Archie Moore, *Kith and Kin*, 2024, instalação (detalhe). Pavilhão da Austrália. Foto: autor, 2024.

Uma outra forma de restituição foi abordada a partir da fragilidade da memória pela instalação *Kith and Kin*, de Archie Moore, que ocupou o pavilhão australiano.³⁸ O artista apresentou uma árvore genealógica das primeiras comunidades humanas que habitaram o território australiano. Os relatórios forenses que indicam como indígenas morreram sob a custódia do Estado tomaram boa parte do pavilhão e, nas paredes, foi exibido um impressionante registro “genealógico”, disperso e incompleto, que apresentava, em muitos momentos, termos e categorizações racistas no lugar dos nomes (Fig. 10). Moore é descendente das comunidades Kamilaroi e Bigambul, e sua pesquisa buscou apontar perdas culturais e linguísticas, além de mostrar a história do encarceramento de nativos na Austrália desde o século XVIII. O projeto gráfico impressionou porque não se pautou no modelo ocidental de parentesco. Segundo Moore (2024), ele procurou demonstrar uma compreensão mais próxima da tradição aborígene, “onde você poderia ter várias pessoas que você chama de ‘mãe’ ou ‘pai’, e primos poderiam ser chamados de ‘irmãos’”. Ao expor milhares de nomes inscritos à mão, o artista apresentou uma poderosa metáfora da vulnerabilidade da memória humana, bem como a esperança em sempre recuperá-la.

Também é notável o esforço do projeto em progresso *Disobedience Archive*, com dezenas de colaboradores reunidos por Marco Scotini. Para o evento, quatro dezenas de vídeos que tratam dos temas emergentes na Bienal foram disponibilizados para o público. A obra-projeto é descrita por Scotini (2024) como um “dispositivo dinâmico e generativo”, que, para Veneza, foi acrescido de duas novas seções: “Diaspora Activism” e “Gender Disobedience”, este último, ainda segundo o curador, dedicado às “subjetividades nômades, concebidas como uma ruptura do binarismo heterossexual. Esta seção reúne as alianças entre o ativismo que critica o capitalismo e os movimentos LGBTQ+ que surgiram globalmente”.

Uma escultura para mulheres trans...

A presença LGBTQI+ na Bienal de Veneza foi um tanto quanto acanhada. “Estranhos” às normativas de diferentes sociedades, tal comunidade, tão importante para a produção e a difusão artísticas, esteve representada de forma dispersa e irregular. Graças à dispersão planejada – como se pode ler no texto principal da mostra³⁹ –, esta não foi a Bienal que enfrentou o tema da discriminação a contento; mesmo os trabalhos presentes em “Gender Disobedience” não foram uma exceção.

Existiram narrativas e histórias sobre lesbianismo, transexualidade, intersexualidade e homossexualidade, entre outras terminologias em disputa e não excludentes. No entanto, mais focadas na “apresentação” das diferentes formas de existir *queer*⁴⁰ do que na discussão de suas violências, muitas obras perderam-se no caleidoscópio do evento. Enquanto coletivo, o reconhecimento tardio dos sujeitos desviantes não se efetiva de forma contundente na curadoria. Se existiram, os méritos ficaram restritos às obras individuais. Este é o caso, por exemplo, da estética *queer* difusa adotada pelo artista de origem Choctaw-Cherokee, Jeffrey Gibson, no pavilhão estadunidense, na obra *I’m a natural man* (2024); do quase imperceptível *Kin* (2021), de Charmaine Poh, com a história de casais lésbicos e sua dificuldade para criar filhos e conseguir moradia em Singapura; ou, ainda, da deslocada *Electric Dress* (2023), de Puppies Puppies, uma representação de uma bailarina de discoteca usando um cinto em que se lê “Pulse”, nome da boate gay em Orlando, na Flórida, onde 49 pessoas foram assassinadas, em 2016, durante a “Latin Night”.

Por toda parte e isolados, podemos citar o tratamento poético conferido ao acervo documental *queer* reunido por Kang Seung Lee, que fugiu ao modo usual de apresentação deste tipo de pesquisa. O artista sul-coreano preferiu reprogramar histórias, biografias e fatos por meio de um silencioso mosaico afetivo. Na Bienal, o artista apresentou obras que entrelaçavam e interpretavam as memórias individuais e coletivas, usando materiais coletados em áreas “clandestinas” de encontros gays, como o Elysian Park, nos Estados Unidos, e a Port Road Beach, em Singapura. As atividades homossexuais foram consideradas ilegais em Singapura até 2021. O principal jornal diário daquele país, *The Straits Times*, costumava publicar histórias detalhadas sobre as perseguições. Embora documentados, a maioria desses registros oficiais desapareceu, juntamente com os enredos de minorias semelhantes em todo o mundo. Pode-se dizer que a tentativa de escrever a história de uma minoria fracassou, segundo Lee (2024). Ele toma as biografias de artistas como Goh Choo San, Tseng Kwong Chi, Martin Wong e do brasileiro Leonilson, vítimas da AIDS, como pontos de convergência para sua narrativa. Na grande instalação *Sem título (Constellation)* (2023), o artista explorou as conexões entre tais artistas, sem se preocupar com questões temporais, nacionais ou de contextos locais, tratando-os sempre em escalas distintas, nas quais trabalhos maiores e menores se fundem e se confundem. Este foi o caso de *Lazarus* (2023), que uniu a vida do coreógrafo de balé nascido em Singapura, Goh Choon San, e o artista brasileiro Leonilson, buscando ressonâncias, tanto pessoais quanto históricas, para a comunidade LGBTQI+. Sua capacidade de transmitir uma atmosfera e o senso de vulnerabilidade é notável.

I Keep My Treasure in My Ass (2019), pintura de Luís Fratino, nos ofereceu uma visão do corpo *queer* que oscila entre a banalidade comercial e o desejo mais visceral. Distante da polêmica domesticada, seus trabalhos na Bienal evocaram uma pulsão limítrofe entre a alegria clichê que marca a comunidade LGBTQI+ e a violência que a atravessa. Violência também presente em *Bulding*, da artista Manauara Clandestina, que se apresentou por meio da cultura pop travesti e transgênero ao sabor das montagens visuais próprias das redes sociais, com suas colagens, aliterações e ruídos.

Certamente, a presença do corpo trans em obras de distintos artistas pontua uma outra forma de estrangeridade. Este é o caso, novamente, da artista taíno-latina-estadunidense Puppies Puppies (Jade Guanaro Kuriki-Olivo) com a obra *Uma escultura para mulheres trans... Exile-me e continuarei lutando*⁴¹ (2022). Ao contrário de *Electric Dress*, esse trabalho foi estrategicamente colocado como uma escultura de jardim, harmonicamente convencional e com a palavra “WOMAN” escrita em sua

base (Fig. 10). A obra é um bronze realizado a partir da digitalização 3D do corpo da artista, uma forma de visibilização orgulhosa de seu corpo e sua experiência emocional. Algo semelhante poderia ser dito sobre as pinturas de La Chola Poblete, que, de uma perspectiva indígena trans, exploram visualmente as contradições das representações coloniais das mulheres indígenas exoticamente sexualizadas. A artista argentina utilizou a figura da virgem católica, incluída na série *Virgenes Chola*, para construir um vocabulário pictográfico orgânico que denuncia o uso da religião como forma de violência cultural. Diante da potência das propostas, os trabalhos de Puppies Puppies e La Chola Poblete, como os de Ahmed Umar, mereciam mais atenção da expografia e dos discursos críticos.⁴²



Figura 10. Puppies Puppies (Jade Guanaro Kuriki-Olivo), *Uma escultura para mulheres trans...*, 2022, escultura. Foto: autor, 2024.

A ocupação de um pavilhão colaborou para a visibilidade do projeto do suíço-brasileiro Guerreiro do Divino Amor, que também intersecciona os debates LGBTQI+ e o colonialismo. Sua grande instalação, dividida em duas áreas, levou a marca do artista: horror ao vazio, contaminação e hibridação de elementos populares e “clássicos”. A linguagem das redes sociais, com colagens e formato de memes, e a participação de artistas performers, como Ventura Profana, Amanda Seraphico e Adriana Carvalho, ocuparam o pavilhão suíço. O projeto é parte da série *Atlas Superficcional Mundial*, iniciada em 2005, e busca expor corpos, crenças e a dita superioridade ocidental: *The Miracle of Helvetia* (2022), por exemplo, expõe os discursos colonialistas que mantêm o preceito de que a Suíça é um paraíso na Terra; já *Roma Talismano* (2024), com a participação de Profana, satiriza o símbolo da loba, centro matricial da mítica superioridade romana, em uma alusão direta ao colonialismo proposto pela presença da escultura da Loba Capitolina em frente ao Palácio do Buriti, em Brasília. Em sua estética, paradoxalmente comercial e antiburguesa, “Guerreiro deixa bem claro, Roma e Suíça são conceitos que servem à ‘superficcão’ da superioridade cultural do Ocidente; a Suíça também é garota-propaganda do capitalismo contemporâneo, e isso tem efeitos colaterais em outras partes do mundo” (Bucknell, 2024).

Também tivemos obras que problematizaram as hierarquias de gênero. Nesse campo, podemos destacar as discussões sobre a masculinidade, realizadas tanto com *Prêt-à Patria* (2021), da mexicana Bárbara Sánchez-Kane, com seus soldados fardados vestindo lingerie rendada, quanto com *Machine Boys*, de Karimah Ashadu. Esta última recebeu o Leão de Prata como jovem promessa na exposição internacional. Nascida em Londres e vivendo entre Hamburgo, na Alemanha, e Lagos, na Nigéria, Ashadu trouxe o trabalho informal e não regulado de motoboys na cidade de Lagos, uma realidade comum a dezenas de cidades e países. Com uma intimidade chocante, ela captura a fragilidade dos jovens do norte agrário da Nigéria que migraram para a capital. Rapidamente, *Machine Boys* consegue nos fazer refletir sobre o futuro e a vida de homens africanos, negros, jovens e pobres. Seu olhar é agudo na captação das imagens, na montagem e no uso do som para criar uma atmosfera de violência e vulnerabilidade da experiência subcultural dos motoqueiros, bem como do colapso de uma sociedade patriarcal. Pelas lentes feministas da artista, temos um dos raros momentos em que o mundo extramuros adentra no sistema coreografado da arte.

Conclusões

Quando se trata das problemáticas LGBTQI+, constatamos que a Bienal veneta de 2024 não saiu do armário. Ainda precisaremos de uma Bienal que possa nos ajudar, pela potência e poder da arte, a enfrentar as distintas formas de violência contra essas comunidades em regimes “discriminatórios” de toda sorte, seja em democracias burguesas, em formas autocráticas ou em ditaduras autoproclamadas.

Por outro lado, as comunidades de saberes ancestrais e os entes humanos e não humanos evocados por elas foram um dos focos da curadoria de Adriano Pedrosa para esta edição da Bienal de Veneza.⁴³ Além dos artistas comentados anteriormente, outras presenças tensionaram o lugar do “primitivo” nas artes visuais, como Abel Rodríguez, um veterano desse circuito, e seu filho Aycoobo (Wilson Rodríguez), cujos trabalhos corporificam o tempo da floresta Amazônica e, simultaneamente, debatem a agricultura sustentável a partir da cosmogonia *nonuya*. Ademais, salientamos a beleza dos trabalhos de Naminapu Maymuru-White, Duhigó, Rember Yahurcani, André Taniki Yanomami e Joseca Yanomami; das fotografias de Claudia Andujar; e dos têxtis do coletivo Silät, uma comunidade Wichí, em parceria com a artista Claudia Alarcón. Também destacamos as impressionantes pinturas de Santiago Yahuarcani, em sua mostra “Shiminbro, el Hacedor del Sonido” (2023), cosmogonias que evocam um passado de apagamentos e violências, como quando a Peruvian Amazon Company patrocinou o genocídio de Putumayo, no final do século XIX, na Amazônia. De forma geral, as visualidades e as artes indígenas permaneceram produzindo uma tensão entre ontologias, essencialismos e valores dentro e fora do sistema da arte, predominantemente ocidental. Tal tensão é aguçada quando se admite que os artistas não ocidentais, por meio de suas raízes, fazem parte da contemporaneidade da arte, retirando suas obras de um passado “atrasado”, conservador e incapaz de inovação.⁴⁴

Tomando a perspectiva ocidental como intérprete, um trunfo da reunião de artistas ditos “não ocidentais”, especialmente os oriundos de culturas tradicionais, é a apresentação de projetos ou programas estéticos díspares. A compreensão dessa diversidade é um possível antídoto às percepções epistêmicas – geralmente com raízes racistas – que unificam as ancestralidades em favor da

manutenção de um “primitivo” universal. É compreensível que críticas apontaram a falta de contextualização da origem das obras (Bailey, 2024; Charlesworth, 2024; Farago, 2024; Mestra, 2024), mas o risco inverso seria se aproximar do didatismo programático, típico dos conhecidos discursos museológicos etnográficos.

Outra possível qualidade dessa reunião diversa foi evitar tanto a dispersão quanto a guetização do desenho expológico. Contudo, a derradeira contribuição é a percepção de que as diferentes formas de violências e extermínios – físicos, culturais, epistêmicos etc. – transformaram boa parte dessas culturas ancestrais em estrangeiras, não só dentro de seus territórios matriciais, como diante dos modelos da contemporaneidade ocidental. Infelizmente, nem todos entenderam a densidade dessa contribuição, como demonstra a posição do crítico Jason Farago (2024)⁴⁵.

É sintomático que uma das obras que mais reflete sobre este “estar estrangeiro” em seu próprio território é o *Jardim do Migrante* (2024), de Sandra Gamarra, uma contundente instalação visual-sonora, com displays que reproduzem estátuas públicas espalhadas por diferentes partes do continente americano (Fig. 11). São representações de líderes e lideranças afro-indígenas, históricos ou ficcionais, que lutaram pela libertação de escravos e indígenas. Ouvindo “imagens sonoras”, o visitante encontra o monumento a El Pipila, na Cidade de Guanajuato, no México; o monumento Lapu Lapu, de Manila, nas Filipinas; o monumento dos Últimos Charrúas, de Montevideo, no Uruguai,⁴⁶ o monumento a Zumbi de Palmares, de Salvador, no Brasil; e a escultura à Mulher Indígena de la Comunidad Embera Katio, de Bogotá, na Colômbia,⁴⁷ entre outros exemplos. Neste jardim, “os heróis descem de seus pedestais, o conhecimento é complementado e compartilhado // E se eles estão ansiosos para conquistar, suas sementes procuram criar raízes // Diante da urgência de replantar a história”. Ao retirar essas imagens do pedestal e construir uma ideia de uma coleção nômade, Gamarra procura uma representação distante dos processos museológicos convencionais.



Figura 11. Sandra Gamarra, *Jardim do Migrante*, 2024, instalação (detalhe). Pavilhão da Espanha.
Foto: autor, 2024.

Por sua vez, um aspecto negativo da dinâmica que atravessou o discurso curatorial da Bienal foi a insistência no retorno da categoria *outsider art*, conceito sob o qual foram lançados os “estrangeiros”, internos ou não, do projeto moderno ocidental, com a alcunha de arte asilar, arte popular, arte autodidata, arte folclórica etc.⁴⁸ É compreensível que historiadores da arte e outros profissionais da história insistam nessas categorias para que não nos esqueçamos das violências que elas perpetuaram, mas o trabalho curatorial poderia ter optado por outra direção, produzindo um sentido de unidade na heterogeneidade, sem apelar para este “outro” continuamente subalternizado. Qual é a função dessa categoria para entender a obra de Aloïse Corbaz, cuja potência onírica e delicada de gosto surrealista nos assombra até hoje? Ou para apreciar as obras da família haitiana Obin – Philomé e Sènèque –, tradicionalmente relegadas ao seu papel de cânone da arte dita

primitiva internacional? Será que esse tipo de classificação serve para torná-las mais próximas do público “ocidental”? Essa certamente seria uma péssima resposta para as pretensões propagandísticas dessa edição da Bienal.

A propósito, podemos refletir sobre a presença do primeiro brasileiro à frente da Bienal de Veneza. Isso não significa que a instituição deixou sua vocação para a construção de programas hegemônicos. Pelo contrário, temos sempre que nos perguntar o quão hábeis estão sendo os mecanismos de domesticação de certas propostas artísticas quando se trata de megaeventos. De toda forma, a presença de artistas de povos originários é um passo efetivo, mas isso não implica a desconstrução de todas as formas de primitivismos; pelo contrário, elas podem estar sendo reforçadas. Do mesmo modo, não se trata de mudar o espaço de quem manda: não foi em Veneza que vimos uma curadoria produzida por ou com indígenas. Embora revelador, graças à posição que Veneza ocupa na história das exposições recorrentes, coube à 22ª Bienal de Sidney (2020) a participação do primeiro curador de origem indígena em um evento global deste porte, Brook Andrew. E, mesmo neste caso, no campo das identidades fixas – contradição em si mesma –, sobram polêmicas e a resposta às reparações é sempre incompleta.

Por outro ângulo, Charlesworth (2024) observa que, pelo convencionalismo, Pedrosa chegou ao limite entre a arte e a ética: “É eticamente bom que todos estejam representados, mas o que mais há para dizer sobre a arte? Para quem ela é e a quem ela se dirige?” Sabemos, ao sul, que credibilidade moral não nos isenta da crítica artística; antes, torna tal necessidade mais complexa e urgente. O que alguns críticos e curadores, geralmente localizados no centro do sistema da arte, seja lá onde for, não se questionam, é que aquilo que chamam de “arte” foi estabelecido a partir de valores e critérios sem a participação dos “não representados”. Uma revisão pela inclusão dos distintos modernismos é urgente. Sem ingenuidades, isso também é realimentá-los. Tais revisões, certamente, terão implicações para a construção de novas histórias da arte contemporânea, negando, inclusive, seu monopólio sobre a contemporaneidade no sistema das artes.

REFERÊNCIAS

- ABDALA, Vitor. Museu Nacional confirma retorno de Manto Tupinambá ao Brasil. **Agência Brasil**, Brasília, 11 jul. 2024. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2024-07/museu-nacional-confirma-retorno-de-manto-tupinamba-ao-brasil>. Acesso em: 13 jul. 2024.
- ABREU, Clara Habib de Salles. Deslocamento e destruição: notas sobre as relações entre transferência de objetos, iconoclastia e repatriação. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, v. 7, n. 3, p. 201-231, dez. 2023.
- ALTSHULER, Bruce. Exhibition History and the Biennale. In: RICCI, Clarissa (ed.). **Starting from Venice: Studies on the Biennale**. Milan: Et Al Edizioni, 2010. p. 17-27.
- ARN, Jackson. The Dead Rise at the Venice Biennale. **New Yorker**, New York, 2 maio 2024. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2024/05/13/venice-biennale-art-review>. Acesso em: 14 jun. 2024.
- BAILEY, Stephanie. The Venice Biennale's Bare Minimum: Reviewing the Central Exhibition. **Ocula**, Venice, 3 maio 2024. Disponível em: https://ocula.com/magazine/features/2024-venice-biennales-bare-minimum/?utm_source=mutualart&utm_medium=referral. Acesso em: 4 jun. 2024.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, v. 2, p. 89-117, ago. 2013.
- BARRIENDOS, Joaquín. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico. **Revista Epistemologias do Sul**, v. 3, n. 1, 2019. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/2434>. Acesso em: 11 mar. 2025.
- BUCKNELL, Alice. Guerreiro do Divino Amor Builds a Helvetian Olympus at the 60th Venice Biennale. **Document Journal**, New York, 17 maio 2024. Disponível em: <https://www.documentjournal.com/2024/05/biennale-swiss-pavilion-alice-bucknell-venice-art/>. Acesso em: 17 jun. 2024.
- BURNS, Sean. Central Pavilion Review: A Celebration of 'Outsiders' That Lacks a Punch. **Frieze**, London, 18 abr. 2024. Disponível em: <https://www.frieze.com/article/venice-biennale-2024-review-giardini-central-pavilion>. Acesso em: 23 jul. 2024.
- BUROCCO, Laura. Processos coletivos de aprendizados dentro de espaços institucionais de arte. As exposições Nhe' Porã: Memória e Transformação de Daiara Tukano e Escola Panapaná de Denilson Baniwa. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, v. 8, n. 2, p. 561-599, jul. 2024.
- CAFFÉ, Juliana. I Bienal de Havana e II Bienal de Johannesburgo: considerações para uma metodologia de pesquisa sobre bienais. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, v. 5, n. 2, p. 194-210, 15 maio 2021.
- CAHEN, Michel; BRAGA, Ruy. Preâmbulo Anticolonial, pós(-)colonial, decolonial: e depois? In: CAHEN, Michel; BRAGA, Ruy (org.). **Para além dos pós (-) colonial**. São Paulo: Alameda, 2018. p. 11-32.
- CERCLE D'ART DES TRAVAILLEURS DE PLANTATION CONGOLAISE. The Congolese Collective CATPC on Representing the Netherlands at the 60th Venice Biennale. [Entrevista concedida a] ArtReview.

ArtReview, London, 10 abr. 2024. Disponível em: <https://artreview.com/the-congolese-collective-catpc-on-representing-the-netherlands-at-the-60th-venice-biennale/>. Acesso em: 11 jun. 2024.

CHARLESWOTH, J. J. 60th Venice Biennale Review: Who Can Judge? **ArtReview**, London, 19 abr. 2024. Disponível em: <https://artreview.com/60th-venice-biennale-review-who-can-judge-foreigners-everywhere-adriano-pedrosa/>. Acesso em: 20 jul. 2024.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. La cuestión latinoamericana en las Bienales realizadas en Brasil. **Caiana**, Buenos Aires, v. 10, p. 48-60, jun. 2017.

DANAS. Aleksandar Denić, predstavnik Srbije na jubilarnom bijenalu u Veneciji: Gde god da se nađete, uvek ste, istinski i duboko u sebi, stranac. **Danas**, Belgrado, 23 nov. 2023. Disponível em: <https://www.danas.rs/kultura/aleksandar-denic-predstavnik-srbije-na-jubilarnom-bijenalu-u-veneciji/>. Acesso em: 8 jul. 2024.

DINATO, Daniel. “Vende tela, Compra terra” e outras formas de atuação política do Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU). **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 41, p. 50-73, jul. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.4>. Acesso em: 28 jul. 2024.

ENGE, Mariann. Free Us From the Nation States. **Kunstkríttik**, Oslo, 3 maio 2024. Disponível em: <https://kunstkríttik.com/free-us-from-the-nation-states/>. Acesso em: 2 jul. 2024.

FARAGO, Jason. The Venice Biennale and the Art of Turning Backward. **The New York Times**, New York, 18 abr. 2024. Disponível em: https://www.nytimes.com/2024/04/24/arts/design/venice-biennale-review-art-israel.html?unlocked_article_code=1.nE0.s0-6.Uj1BSRdZnrXp&smid=nytcore-ios-share&referringSource=articleShare. Acesso em: 4 maio 2024.

GARDNER, Anthony; GREEN, Charles. **Biennials, Triennials, and Documenta**: The Exhibitions that Created Contemporary Art. New Jersey: Wiley-Blackwell, 2016.

GARRAMUÑO, Florencia. **Modernidades Primitivas**: tango, samba e nação. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

GOLIATH, Gabrielle. Personal Accounts of Survival and Repair. A Conversation with Gabrielle Goliath. [Entrevista concedida a] Laura Cocciolillo. **Art-frame**, Venice, 7 jun. 2024. Disponível em: <https://art-frame.org/index.php/2024/06/07/personal-accounts-of-survival-and-repair-a-conversation-with-gabrielle-goliath/>. Acesso em: 15 jun. 2024.

GRANT, Kester. **The One and the Many**: Contemporary Collaborative Art in a Global Context. Durham, NC: Duke University Press, 2012.

GRISSEMANN, Stefan. Tanzen gegen Putin: Anna Jermolaewa bespielt Österreichs Biennale-Pavillon. **Profil**, Viena, 19 abr. 2024. Disponível em: <https://www.profil.at/kultur/tanzen-gegen-putin-anna-jermolaewa-bespielt-oesterreichs-biennale-pavillon/402863960>. Acesso em: 10 jun. 2024.

HARDMAN, Ray. This Year's Venice Biennale Features the Work of Hartford Artist Pablo Delano. **Connecticut Public Radio**, Connecticut, 14 fev. 2024. Disponível em: <https://www.ctpublic.org/news/2024-02-14/this-years-venice-biennale-features-the-work-of-hartford-artist-pablo-delano>. Acesso em: 11 jun. 2024.

HESHIKI, Sandra Gamarra. Sandra Gamarra Heshiki, artista que representará a Espanha en la 63ª Bienal de Venecia. [Entrevista concedida a] Carolina Ciuti. **Exibart**, Barcelona, 11 abr. 2024. Disponível em: <https://www.exibart.es/entrevistas/exibart-es-entrevista-sandra-gamarra-heshiki-artista-que-representara-a-espana-en-la-63a-bienal-de-venecia/>. Acesso em: 22 jun. 2024.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IBRAHIM, Hassan Ahmed. Iniciativas e resistência africanas no nordeste da África. In: BOAHEN, Albert Adu (ed.). **História Geral da África VII**: África sob dominação colonial (1880-1935). Brasília, DF: Unesco, 2010. p. 73-79.

JERMOLAEWA, Anna. In the Studio: Anna Jermolaewa, Vienna. [Entrevista concedida a] Alexandra Markl. **Collectors Agenda**, Vienna, 2024. Disponível em: <https://www.collectorsagenda.com/en/in-the-studio/anna-jermolaewa-2>. Acesso em: 15 jun. 2024.

KAZAN, Sophie. Egyptian Artist Wael Shawky on 'Drama 1882' at Venice Biennale. **Scene Now**, Cairo, 30 abr. 2024a. Disponível em: <https://scenenow.com/ArtsAndCulture/Egyptian-Artist-Wael-Shawky-on-Drama-1882-at-Venice-Biennale>. Acesso em: 16 jun. 2024.

KAZAN, Sophie. In and Out of Africa: Foreigners Everywhere or Are They? **ArtAfrica**, Cape Town, 4 jul. 2024b. Disponível em: <https://artafricamagazine.org/in-and-out-of-africa-foreigners-everywhere-or-are-they/>. Acesso em: 16 jul. 2024.

KEMP-WELCH, Klara. Ricochets: Ukrainian Solidarity and Resilience at the 60th Biennale di Venezia. **ARTMargins**, 21 jun. 2024. Disponível em: https://artmargins.com/ricochets-ukrainian-solidarity-venezia/?utm_source=maturalart&utm_medium=referral. Acesso em: 5 jul. 2024.

KENNICOTT, Philip. The Venice Biennale, World's Preeminent Art Event, is Alive Again. **The Washington Post**, Washington, D. C., 20 abr. 2024. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/entertainment/art/2024/04/20/venice-biennale-2024-art/>. Acesso em: 10 jul. 2024.

LAMBERTI, Maria Mimita. International Exhibitions in Venice. **OBOE Journal**, Venice, v. 1, n. 1, p. 26-45, Spring/Summer 2020.

LEE, Kang Seung. Kang Seung Lee: Harper's BAZAAR – Interview. [Entrevista concedida a] Ana Son. **Gallery Hyundai**, Seul, 10 maio 2024. Disponível em: <https://www.galleryhyundai.com/story/view/20000000372>. Acesso em: 5 jun. 2024.

MARSHALL, Alex. At Venice Biennale, Artists Make a Case for Returning Looted Artifacts. **The New York Times**, New York, 6 maio 2024. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2024/05/03/arts/design/venice-biennale-restitution.html>. Acesso em: 4 jun. 2024.

MASP. **Ione Saldanha**: a cidade inventada 10.12.2021-6.3.2022. São Paulo, 2021. Exposições. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/ione-saldanha>. Acesso em: 15 jun. 2024.

McGARRY, Kevin. 56th Venice Biennale, "All the World's Futures". **e-flux**, New York, 7 maio 2015. Disponível em: <https://www.e-flux.com/criticism/237225/56th-venice-biennale-all-the-world-s-futures>. Acesso em: 3 jun. 2024.

MESTRA, Uma. A Forum for the Indigenous. Notes After Visiting the 60th Venice Biennale. **Arterritory**, 7 maio 2024. Disponível em: https://artterritory.com/en/visual_arts/reviews/27126-a_forum_for_the_indigenous. Acesso em: 2 jun. 2024.

MEYRIC-HUGHES, Henry. A história e a importância da Bienal como instrumento de globalização. In: BERTOLI, Mariza; STIGGER, Verônica (org.). **Arte, crítica e mundialização**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2008. p. 21-22.

MIGNOLO, Walter. La opción decolonial: desprendimiento y apertura. Um manifesto y un caso. **Tabula Rasa**, n. 8, p. 243-282, 2008.

MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES, UNIÓN EUROPEA Y COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO. **Pinacoteca Migrante**. 60^a Ezposicione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia 2024. Pabellón Español. 2024. Folder.

MOORE, Archie. The Australia Pavilion: An Interview with Archie Moore. [Entrevista concedida a] Adela Lovric. **Berlin Art Link Magazine**, Berlim, 2 abr. 2024. Disponível em: <https://www.berlinartlink.com/2024/04/02/interview-archie-moore-australia-pavilion-venice-biennale-kith-and-kin/>. Acesso em: 13 jun. 2024.

OCAMPO, Estela. **El fetiche en el museo**. Aproximación al arte primitivo. Madrid: Alianza Editorial, 2011.

PLATE, S. Brent. **Blasphemy**: Art that Offends. London: Black Dog Publishing, 2006.

PORCARELLI, Angela. Multiculturalism in Contemporary Italy: An Interview with Fred Kuwornu. **Journal of Italian Cinema & Media Studies**, Bristol, v. 6, n. 1, p. 107-114, jan. 2018. Disponível em: https://intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/jicms.6.1.107_7. Acesso em: 16 jun. 2024.

PRECIADO, Beatriz. Multidões Queer: notas para uma política dos "anormais". **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, jul. 2011.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.

RECTANUS, Mark. **Museums Inside Out**: Artist Collaborations and New Exhibition Ecologies. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020.

RICCI, Clarissa. From Obsolete to Contemporary: National Pavilions and the Venice Biennale. **Journal of Curatorial Studies**, Bristol, v. 9, n. 1, p. 8-30, abr. 2020. Disponível em: https://doi.org/10.1386/jcs_00009_1. Acesso em: 13 jul. 2024.

RIVET, Paul; SANS, Verónica. Los últimos charrúas. **Guaraguao**, Barcelona, v. 8, n. 19, p. 165-88, Winter 2004. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25596432>. Acesso em: 18 jun. 2024.

SCHEYERER, Nicole. Hoping for Swan Lake: Anna Jermolaewa. **Spike**, Viena, n. 79, Spring 2024. Disponível em: <https://spikeartmagazine.com/articles/portrait-hoping-for-swan-lake-anna-jermolaewa>. Acesso em: 1 jun. 2024.

SCOTINI, Marco. Disobedience Archive: A Multiphase, Mobile, and Evolving Video Archive Created by 56 artists. **La Biennale di Venezia**, Venice, 2024. Disponível em: <https://www.labiennale.org/en/art/2024/nucleo-contemporaneo/disobedience-archive>. Acesso em: 27 jul. 2024.

SILVA, Glicéria Jesus da. O voo do Manto e o Pouso do Manto: uma jornada pela memória Tupinambá. **MODOS**: Revista de História da Arte, Campinas, v. 8, n. 2, p. 294-333, jun. 2024.

STERNFELD, Nora. Assembling and Disassembling: Biennials Between Boycott and Counter-Hegemony in the Second Decade of the 21st Century. **MODOS**: Revista de História da Arte, Campinas, v. 5, n. 2, p. 133-141, out. 2021.

VÁZQUEZ, Angélica González. La biennale di Venezia: perspectivas históricas y coyunturas recientes. **MODOS**: Revista de História da Arte, Campinas, v. 5, n. 2, p. 293-305, out. 2021.

WULLSCHLÄGER, Jackie. Venice Biennale 2024 is a Rapturous Celebration of Unfamiliar Global Artists. **Financial Times**, London, 18 abr. 2024. Disponível em: <https://www.ft.com/content/19d2df6f-8c31-4675-bd02-879d3b490fa6>. Acesso em: 17 jun. 2024.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

- 1 Nessa ocasião, os indígenas da Apib pediram asilo ao jatobá brasileiro na embaixada da Noruega, único país a proibir o desmatamento em seu território, como forma de protesto contra a degradação ambiental na Amazônia. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/indigenas-pedem-asilo-noruegues/>. Acesso em: 7 ago. 2024.
- 2 Uma imagem também evocada pelo astronauta-nômade africano criado pelo artista britânico-nigeriano Yinka Shonibare, de sua série *Refugee Astronaut* (2015), equipado para navegar em crises ecológicas e humanitárias, numa das entradas do Arsenale.
- 3 Trecho retirado do site oficial do projeto *Floating Arboretum*. Disponível em: <https://floatingarboretum.sng.sk/trees/2>. Acesso em: 10 jun. 2024.
- 4 Trecho retirado do site oficial do projeto *Floating Arboretum*. Disponível em: <https://floatingarboretum.sng.sk/trees/2>. Acesso em: 10 jun. 2024.
- 5 É preciso destacar o fechamento do pavilhão israelense, pela artista Ruth Patir, até o cessar-fogo e a libertação dos reféns que marcam a atual guerra entre Israel e o Hamas, em Gaza (2023-2024). A pressão partiu, sobretudo, do grupo Art Not Genocide Alliance (ANGA), que organizou várias manifestações dentro da área da Bienal, denunciando nações que consideram cúmplices do genocídio.
- 6 Coletivo criado na França e com sede em Palermo, em 2004, pela dupla de artistas ítalo-britânica Fulvia Carnevale e James Thornhill. Os artistas dedicam-se a criar obras contra o sistema da arte, conscientes dos usos de seus trabalhos dentro do mesmo sistema que criticam. Em seu site, podemos ler o seguinte texto: “Desde o início da Claire Fontaine, sempre afirmamos que não existe um contexto ‘bom’ para exibir obras de arte, pois todos os lugares são, de alguma forma, colonizados pela mercadoria. No entanto, acreditamos que reivindicar um espaço e usá-lo de forma inadequada e libertadora faz alguma diferença, e é por isso que fizemos e continuamos fazendo exposições”. Trecho extraído do site: <https://www.clairefontaine.ws/index>. Acesso em: 12 jun. 2024.
- 7 Os pressupostos primitivistas possuem longa raiz que remonta a pensadores como Michel de Montaigne, passando por Jean-Jacques Rousseau, G.L. Buffon, até chegar à “Primitive Culture” de Edward B. Tylor, que sintetizou as bases do primitivismo do entre-séculos XIX-XX: suas bases racistas e racialistas, evolucionismo social, o sentido anticivilizacional; a linearidade da unidade temporal; o purismo como valor pré-capitalista; o comunitarismo como negação da individualidade; com os principais valores que organizaram a ideia de construto do primitivo (Ocampo, 2011). Valores que serão recuperados por Sally Price para a fundação de um lugar para os “primitivos” presentes nas sociedades “civilizadas”, um lugar específico e hierarquizado (Price, 2000).
- 8 “[...] como o curador Hammad Nassar observou durante o fórum ‘A World of Many Worlds’, um evento paralelo organizado pelo Asia Forum com as fundações Asymmetry Art e Bagri, ver o trabalho de um artista como Anwar Jalal Shemza na exposição central, mostrando círculos e semicírculos dispostos em uma grade em *Composition in Red, Green, and Yellow* (1963), significa algo. Especialmente para aqueles que vêm trabalhando há décadas para expandir o cenário da história da arte para além do cânone ocidental do velho mundo” (Bailey, 2024).
- 9 A localização da obra de Ione lhe conferiu um destaque especial na 60ª edição da Bienal de Veneza. Em dezembro de 2021, a obra *Bambus* também era destaque da mostra *Ione Saldanha: cidade inventada*, no MASP, com curadoria de Pedrosa. No texto de apresentação da mostra, podemos ler: “Os *Bambus*, seus trabalhos mais icônicos, complexos, e verdadeiramente inovadores, são esculturas eretas que evocam a cultura brasileira popular e vernacular. De caráter antropomórfico, fazem referência tanto à cidade e à floresta quanto ao sujeito que as habita, adquirindo uma qualidade instalativa sobretudo quando expostos em conjuntos” (MASP, 2021).
- 10 Texto curatorial de Adriano Pedrosa afixado na mostra, de 2024.
- 11 Certamente, uma homenagem ao papel de Lina Bo Bardi para a história da arte brasileira, mas, também, uma assinatura do próprio curador do museu, Pedrosa.
- 12 Pedrosa é o curador do Museu de Arte de São Paulo desde 2014. Em sua gestão, tivemos mostras que mudaram a percepção que se tinha da instituição, tais como: “Histórias da infância” (2017), “Histórias da sexualidade” (2017), “Histórias afro-atlânticas” (2018), “Histórias das mulheres, histórias feministas” (2019), “Histórias da dança” (2020), “Histórias Brasileiras” (2022) e “Histórias Indígenas” (2023). Para dezembro de 2024, após exposições que atravessam o tema, o museu prometeu a mostra “Histórias da Diversidade LGBTQIA+”, com curadoria de Pedrosa, Julia Bryan-Wilson, Leandro Muniz e Teo Teotonio. Para mais

NOTAS

informações, conferir o site oficial do Museu. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/programacao-anual-2024>. Acesso em: 11 maio 2024.

13 Aqui apelamos para um entendimento estrito do conceito de colonialidade, a saber: “Para a teoria decolonial, a colonialidade é constitutiva da modernidade. Não há, portanto, nenhum tipo de modernidade sem que essa implique a produção, a reprodução ou a transformação da colonialidade. Por essa razão, utilizamos a expressão “modernidade/colonialidade” como uma unidade de análise inseparável” (Barriandos, 2019, p. 41).

14 A curadoria do pavilhão espanhol é de Agustín Pérez Rubio.

15 A obra intitulada *Racismo Ilustrado II (Líderes indígenas y defensores de la tierra asesinados)*, politípico contendo 24 peças em óleo sobre folhas fac-símiles da publicação *Flora de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (1783-1816)*, promovida e dirigida por José Celestino Mutis e retirada de uma edição de 1989. Informação disponível em etiqueta na exposição.

16 Encontrada do sul dos Estados Unidos até o Brasil e o Paraguai. Cf. WFO A Flora Mundial Online. Disponível em: <https://worldfloraonline.org/taxon/wfo-0000722576.jsessionid=E5FDD92BD39C588E403768F1160E8CDC#localNames>. Acesso em: 18 jun. 2024.

17 Tradução livre do texto original encontrado nas paredes da exposição.

18 A revolta Urabi buscava a deposição do quediwa Tawfiq Pasha, um governo imposto e mantido pela presença francesa e britânica no Egito. Além de apoio popular, a revolta foi conhecida pelo engajamento de pensadores reformistas, como Jamal al-Din al-Afghani e Muhammad ‘Abduh (Ibrahim, 2010, p. 73-79).

19 E-fluxo. “Wael Shawky: Drama 1882”. Disponível em: <https://www.e-flux.com/announcements/600070/wael-shawkydrama-1882/>. Acesso em: 13 jun. 2024.

20 Com curadoria de Jelena Medaković, diretora do Museu da Cidade de Belgrado.

21 O legado e as ramificações contemporâneas do colonialismo também são temas para as obras de Julien Creuzet, no pavilhão francês. Por certo, o artista franco-caribenho utiliza uma linguagem evidentemente distinta, o que não é pouco.

22 Para conhecer os projetos anteriores de Kuwornu, cf. Porcarelli (2018).

23 Walter Mignolo (2008) foi um dos pensadores decoloniais mais dedicados a estabelecer uma diferença entre a nova epistemologia que se buscava fundar com a decolonialidade e o “imperialismo” da(s) “teoria postcolonial y/o estudios postcoloniales”, que para ele não rompem com a matriz eurocêntrica. As diferenças tangem não apenas a inscrição histórica, como também o alcance e os objetivos de cada uma das duas vertentes de pensamento. Quanto às diferenças históricas, vale cf. Ballestrin (2013); especialmente quanto às distinções entre os estudos pós-coloniais britânicos e a formação do Grupo Modernidade/Colonialidade, constituído no final dos anos 1990: “Basicamente, a decolonização é um diagnóstico e um prognóstico afastado e não reivindicado pelo *mainstream* do pós-colonialismo, envolvendo diversas dimensões relacionadas com a colonialidade do ser, saber e poder. Ainda que assuma a influência do pós-colonialismo, o Grupo Modernidade/Colonialidade recusa o pertencimento e a filiação a essa corrente. O mesmo se aplica às outras influências recebidas que possibilitaram o surgimento e o desenvolvimento da construção teórica do grupo”. Na perspectiva do alcance no Brasil, vale visitar o preâmbulo esclarecedor de Michel Cahen e Ruy Braga para o livro “Para além do pós(-)colonial” (2018), em que os autores demonstram a penetração e os impactos tanto dos *Post-colonial Studies* quanto da teoria decolonial.

24 Apesar disso, ao longo deste texto, o leitor poderá observar a quantidade de artistas que ocupam um entre-lugar, seja pelo exílio, pela migração, pela ascendência ou simplesmente pela dupla nacionalidade.

25 A título de nota, a representação russa foi suspensa do evento mediante às sanções impostas pela União Europeia após a invasão da Ucrânia, em 2023. Assim, seu pavilhão foi cedido à Bolívia. Contudo, um contundente agradecimento do governo boliviano ao governo russo neste momento desviou a atenção da produção apresentada: “Podemos muito bem nos perguntar que tipo de ‘descolonização’ a Bolívia representa; em todo caso, é difícil não sentir solidariedade com as vítimas atuais da violência colonial na Palestina e na Ucrânia. O fato de o Pavilhão Russo ter sido preenchido com arte indígena boliviana não ajuda” (Enge, 2024).

26 A guerra será o centro da mostra paralela à Bienal “From Ukraine: Dare to Dream”, no Palazzo Contarini Polignac, com a presença de 22 artistas. Entre eles, estão Yarema Malashchuk e Roman Khimei, com a videoinstalação *You Shouldn't Have to See This* (2024), que apresenta vídeos de crianças ucranianas sequestradas por tropas russas e retornadas ao seu território, tornando-se uma reflexão visual sobre a

NOTAS

infância e a guerra. O debate sobre esta obra e a exposição excede as ambições deste texto, mas merece atenção (Kemp-Welch, 2024).

27 O CATPC é formado pelos artistas e trabalhadores da terra: Djonga Bismar, Alphonse Bukumba, Irène Kanga, Muyaka Kapasa, Matthieu Kasiama, Jean Kawata, Huguette Kilembi, Mbuku Kimpala, Athanas Kindendi, Felicien Kisiata, Charles Leba, Philomène Lembusa, Richard Leta, Jérémie Mabiala, Plamedi Makongote, Blaise Mandefu, Daniel Manenga, Mira Meya, Emery Muhamba, Tantine Mukundu, Olele Mulela, Daniel Muvunzi, René Ngongo, Alvers Tamasala e Ced'art Tamasala.

28 Curadoria de Hicham Khalidi, em colaboração com Renzo Martens.

29 Foi justamente com a intenção de tomar lugar na mesa dos “privilégios” que os artistas, ao lado do artista holandês Renzo Martens, abriram White Cube, em Lusanga, no ano de 2017, cujo objetivo é produzir rendimentos para a comunidade.

30 Não imagino como casual que, após passar pelo painel MAHKU, o visitante se deparava com os trabalhos *Topak Ev* (1973) e *Exile is a hard job* (1977-2024), obras de uma das pioneiras da arte feminista e da videoarte, a artista de origem turca Nil Yalter. O texto presente no recinto lembra que a artista se dedicou a combater os estereótipos de gênero ao representar as experiências da migração, do exílio migrante e do exilado. Na 60ª edição da Bienal de Veneza, Yalter compartilhou com a ítalo-brasileira Ana Maria Maiolino o Leão de Ouro pelo conjunto de suas obras.

31 Para Huyssen, o conceito de “antimonumentalismo” é uma operação que tenta ocultar o monumental em si mesmo, pois: “O monumental é esteticamente suspeito porque se liga ao mau gosto do século XIX, ao kitsch e à cultura de massa. É politicamente suspeito porque visto como representativo dos nacionalismos oitocentistas e dos totalitarismos novecentistas. É socialmente suspeito porque é o modo privilegiado de expressão dos movimentos de massa e da política de massa. É eticamente suspeito porque, em sua predileção pelo grandioso, se entrega ao mais-que-humano, na tentativa de esmagar o espectador individual. É psicanaliticamente suspeito porque se liga às ilusões narcisistas de grandeza e completude imaginária” (Huyssen, 2000, p. 50).

32 Imersa em cantos tradicionais do povo Karapotó, o tema da violência é contundente na instalação *Cardume*, obra pertencente ao Museu Paranaense, de Ziel Karapotó; por sua vez, Olinda Yawar Tupinambá explora os embates sobre a posse da terra em sua instalação *Equilíbrio*, a partir do ativismo ambiental conduzido por ela na Terra Indígena Caramuru.

33 *Hāhāwpuā* se refere à terra, ao território para o povo indígena Pataxó, cf. site oficial da Fundação Bienal de São Paulo. Disponível em: https://bienal.org.br/participacao-brasileira-biennale-arte-2024/?utm_campaign=2023_11_01_newsletter_especial_anuncio-60bv&utm_medium=email&utm_source=RD+Station. Acesso em: 1 abr. 2024. Algo semelhante ocorreu com o pavilhão da Dinamarca, rebatizado de “Kalaallit Nunaat” com a exposição de Inuuteq Storch, o primeiro artista nativo da Groenlândia a ocupar o espaço.

34 No momento em que este texto estava sendo finalizado, efetivou-se a restituição de um dos mantos, sob posse do Museu Nacional da Dinamarca, desde o século XVII, para o Museu Nacional de Rio de Janeiro (Abdala, 2024).

35 A escultura de Pende permaneceu no Congo até 1972, quando foi vendida a um pesquisador americano, que, por sua vez, a revendeu ao museu de Richmond, na Virgínia.

36 Além das fontes já sinalizadas, as informações aqui apresentadas foram compiladas do material institucional distribuído pelo Mondriaan Fund, responsável pelo pavilhão holandês em Veneza, e pelas informações registradas nos relatos e entrevistas do Programa Preview Pavilion – Venice Biennale 2024, do canal YouTube De Balie TV, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-Ze8EFLpJw0&t=1356s>.

37 Trata-se da primeira participação oficial de Benin na Bienal de Veneza. Apesar da ênfase nacionalista, tal participação se junta a de outras ex-colônias que chegam pela primeira vez ao evento em 2024: Etiópia, Timor Leste e Tanzânia. Para a *biennale*, sem dúvida, este foi um passo anticolonial em sua história de manutenção do imperialismo.

38 O pavilhão da Austrália, com curadoria de Ellie Buttrose ao lado do Criative Australia, recebeu o prêmio de melhor pavilhão. O Leão de Ouro de melhor participação internacional foi também para a Oceania: o coletivo neozelandês Mataaho, fundado em 2012, responsável pela criação de uma luminosa estrutura com cordas que atravessavam o espaço da galeria, em uma das pontas do Arsenale, foi o agraciado.

NOTAS

39 Lê-se “Artistas *queer* estarão presentes em todos os espaços e serão o foco de uma grande seção na Corderie, bem como de uma área dedicada à abstração *queer* no Pavilhão Central”. Disponível em: <https://www.labiennale.org/it/news/biennale-arte-2024-stranieri-ovunque-foreigners-everywhere>. Acesso em: 27 jul. 2024. É preciso notar que a dispersão atende a certos projetos artísticos, como é o caso de *Anonymous Homosexual* (2020), de Dean Sameshima. Mas o mesmo não pode ser dito da série *Being alone* (2022) da mesma artista, que explora o ambiente dos cinemas adultos e o anonimato que produz, simultaneamente, tanto uma denúncia à perseguição da comunidade *queer* quanto uma estratégia *voyeur*.

40 Utilizo o termo *queer* a partir de sua porosidade terminológica e sua inadequação aos contextos políticos hegemônicos, como pontua Beatriz Preciado (2011); desta forma, uma estética *queer* está marcada não só pelas noções políticas de desontologização das identidades em disputa dentro da heterogênea comunidade LGBTQI+, como também pelas culturas anarquistas, pelos diferentes feminismos e pelas emergentes culturas transgêneros.

41 O título completo do trabalho já elucida sua intenção: *Uma escultura para mulheres trans. Uma escultura para mulheres não binárias. Uma escultura para pessoas com dois espíritos. Eu sou uma mulher. Eu não me importo com o que você pensa. (A transfobia está em toda parte e todos são suscetíveis de aplicá-la a qualquer momento). (Desaprenda a transfobia que está crescendo dentro de você). Eu sou uma Mulher Trans. Eu sou uma pessoa de dois espíritos. Eu sou uma mulher. Isto é para minhas irmãs e irmãos em todos os lugares. A história apagou muitos de nós, mas ainda estamos aqui. Lutarei pelos nossos direitos até o dia de minha morte. Exile-me e continuarei lutando.*

42 Mesmo conhecendo e compreendendo os motivos da localização de *Uma escultura para mulheres trans...* no pavilhão central do Giardini, não é difícil questionar o porquê de um corpo trans ser acantonado em um espaço marginal do edifício. Sempre restará dúvidas.

43 A presença de artistas indígenas em pavilhões nacionais não é uma novidade, como demonstram participações anteriores da Austrália, da Nova Zelândia, dos países nórdicos e do Canadá. Por exemplo, a produção visual dos povos tradicionais Sámi ganhou destaque graças ao primeiro pavilhão “nacional” (Pavilhão Nórdico) exclusivamente dedicado aos povos originários na Bienal de Veneza de 2022. Como nos lembra Laura Burocco (2024), tal pavilhão foi curado por Katya García-Antón, Beaska Niillas e Liisa-Rávná Finbog.

44 Cf. nota 7.

45 Em seu rápido e ácido texto, Farago (2024) lamenta que a Bienal tenha voltado atrás e escreve: “Ainda mais bizarra é a designação dos povos indígenas do Brasil e do México, da Austrália e da Nova Zelândia, como ‘estrangeiros’; certamente eles deveriam ser a única classe de pessoas isentas de tal estranhamento”.

46 Este monumento refere-se a cinco indígenas Charrúas que foram aprisionados em Montevidéu e conduzidos para a França, entre 1832 e 1833, representados pelo projeto escultórico de Paul Rivet. Para saber mais sobre o tema, cf. Rivet e Sans (2004).

47 Para mais informações, cf. https://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2011/11/111118_galeria_indigenas_colombianos_extincion_aw. Acesso em: 5 maio 2024.

48 Cf. texto do núcleo contemporâneo. Disponível em: <https://www.labiennale.org/it/news/biennale-arte-2024-stranieri-ovunque-foreigners-everywhere>. Acesso em: 10 jul. 2024.

Intersecção entre tradução e performance no conceito haroldiano de transcriação

Intersection Between Translation and Performance in the Haroldian Concept of Transcreation

Intersección entre traducción y performance en el concepto haroldiano de transcreación

Fernanda Goya Setubal¹

Universidade Federal de Santa Catarina

E-mail: goya.fernanda.s@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-9939-7010>

Anderson Bogéa²

Universidade Estadual do Paraná

E-mail: andersonbogea@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8009-0250>

RESUMO

No presente artigo, investigou-se as relações entre os campos de estudos da performance e da tradução, considerando os conceitos de performance de Erika Fischer-Lichte (2017) e Paul Zumthor (2014), a partir da importância do corpo para a produção e recepção de obras de arte espetaculares ou literárias. Além disso, considerou-se a produção textual de Haroldo de Campos, cujas contribuições levaram a poesia aos museus, em especial por meio de sua transcriação, entendendo a poesia em suas dimensões verbal, visual e sonora. Nesse sentido, tais textos foram investigados com vistas a dar ênfase às relações entre corpo, performance e tradução como um caminho para compreender a dinâmica e a interdisciplinaridade nas artes.

Palavras-chave: *tradução; performance; transcriação; corpo; arte.*

ABSTRACT

This paper investigates the relationship between the fields of performance and translation studies, considering the concepts of performance by Erika Fischer-Lichte (2017) and Paul Zumthor (2014), based on the importance of the body in the production and reception of spectacular or literary works of art. In addition, it considered the textual production of Haroldo de Campos, whose contributions brought poetry to the museums, especially through its transcreation, understanding poetry in its verbal, visual and sound dimensions. In this sense, such texts were investigated, aiming to emphasize the relationship between the body, the performance, and the translation as a way of understanding dynamics and interdisciplinarity in the arts.

Keywords: *translation; performance; transcreation; body; art.*

RESUMEN

En el presente artículo se ha buscado investigar las conexiones que se pueden crear entre los campos de estudio de la performance y de la traducción. Para ello se han considerado los conceptos de performance desarrollados por Erika Fischer-Lichte (2017) y Paul Zumthor (2014), una vez que sus textos subrayan la importancia del cuerpo para la producción y recepción del arte, sean ellas espectaculares o literarias. Además, se llevó en cuenta la práctica y teoría de traducción de Haroldo de Campos, cuyas contribuciones teóricas y artísticas llevaron la poesía al espacio de los museos, en especial, por medio de su transcreación, que entiende la poesía en sus dimensiones verbal, espacial y visual. Así, los textos seleccionados fueron investigados con énfasis en las relaciones entre cuerpo, performance y traducción como un camino para comprender la dinámica y la interdisciplinaridad en las artes.

Palabras clave: *traducción; performance; transcreación; cuerpo; arte.*

Data de submissão: 08/11/2024

Data de aprovação: 10/03/2025

A tarefa do tradutor é redimir, na própria, a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativeiro da obra por meio da recriação.
(Benjamin, 2013, p. 117).

Este artigo apresenta a análise de alguns textos do poeta e tradutor Haroldo de Campos sob a luz dos estudos da performance, com o objetivo de discorrer sobre a relevância do corpo tanto no processo de produção de arte e tradução quanto no instante da leitura de um texto ou da observação de uma proposição artística. Nos textos selecionados para este procedimento, Campos explicita os caminhos de suas decisões artísticas e tradutórias, além de comentar a respeito dos autores que lhe serviam de referência e propor, de maneira artística e teórica, uma aproximação entre as diferentes formas artísticas. Neste processo, ele descreve o que percebia como seu contexto artístico e social, por meio de comentários sobre as produções artísticas com as quais entrava em contato. Ademais, discorre sobre o lugar do corpo na recepção e produção de arte, ponderando o trabalho tradutório como um fazer criativo, de modo a suavizar a fronteira entre arte e tradução.

O campo de estudos da performance, por sua vez, segue na mesma direção de Campos, promovendo o estreitamento dos laços entre diferentes linguagens artísticas, seja por meio de proposições artísticas ou de pesquisas que se distribuem de maneira interdisciplinar, seguindo rumos metodológicos pela antropologia, história, sociologia, estudos da tradução, estética, literatura e muitos outros. Entre as bases teóricas que recorreremos para fundamentar a análise dos textos de Campos, contamos com a definição de performance proposta por Paul Zumthor (2014), que em suas áreas de atuação também reflete sobre o tipo de fluxo de área que estamos interessados neste texto, atuando como medievalista, linguista, crítico e historiador literário. A abordagem de Zumthor nos auxilia na tarefa de compreender quais ações acontecem no corpo do leitor durante a leitura de um texto, pensando no próprio ato de ler como uma performance. Já no que diz respeito ao contexto social de produção artística e tradutória de Haroldo de Campos, bem como aos seus vínculos com outros artistas, tradutores e autores de sua época, recorreremos ao conceito de “virada performativa nas artes”, sugerido por Erika Fischer-Lichte (2017), que elucida a proximidade entre as manifestações artísticas. Assim, através dessas análises, podemos reconhecer elementos nos

textos de Haroldo de Campos que são caros aos estudos da performance, de modo que as criações deste artista e tradutor destacam o lugar do corpo na produção e recepção da arte, e na aproximação entre as diferentes linguagens³ artísticas.

Virada

A partir da década de 1950 e, com mais ênfase ao longo dos anos 1960, no Brasil, aqueles que se interessavam pela arte de vanguarda estavam com os olhos voltados para a produção de arte concreta, movimento que teve início em São Paulo, por meio da criação e teoria poética de Décio Pignatari e dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos. Juntos, o trio fundou o grupo Noigandres, assim como uma revista de mesmo nome que circulou entre 1952 e 1962, e, em dezembro de 1956, organizaram a Exposição Nacional de Arte Concreta (MAM/SP).

Os poetas concretistas, além de uma produção intensa de poemas explorando a dimensão não apenas textual, mas também visual, desenvolveram textos teóricos acerca do verbal e do não verbal. Examinando as relações “verbivocovisuais”⁴ envolvendo ritmo, som, movimento e imagem, suas produções artísticas exploraram vários suportes, produzindo ainda prólogos, antologias e publicações que objetivavam apresentar outros artistas da época, de diferentes regiões do Brasil, cujas produções alinhavam-se ao movimento concreto. Na introdução de “Contexto de uma vanguarda” (1975), Haroldo de Campos comenta que:

O primeiro objetivo de qualquer antologia deve ser documentar. Da concreção do contexto em textos, de suas variantes pessoais e do resultado final do produto de todos e de cada um dos poetas enquanto *realizações estéticas* dirão esses mesmos textos, ao se completar, com o consumo, o circuito *comunicação estética*. A eles agora a palavra (Campos, 1975, p. 154-155, grifos do autor).

A autora Erika Fischer-Lichte (2017) contribui para a construção de uma perspectiva estética que atua na intenção de discorrer sobre a relevância do corpo para a produção e recepção da arte. A autora toma como exemplo, principalmente, criações artísticas que ganharam destaque na Europa dos anos 1960, e, também, no contexto das vanguardas históricas (Bürger, 2012), como o Dadaísmo, Surrealismo e Futurismo, cujas contribuições dão início a um movimento que inclui o

espectador/leitor como compositor de proposições artísticas, as quais entendem o espectador/leitor como compositor que cria o significado por meio da interpretação. O movimento artístico iniciado nesse período inspira o concretismo brasileiro. Nas palavras da autora:

A virada performativa nas artes dificilmente pode ser compreendida com a ajuda das teorias estéticas tradicionais. Mesmo quando podem ser úteis em alguns aspectos, são incapazes de compreender o aspecto crucial dessa virada: a transformação da obra de arte em acontecimento e das relações ligadas à obra – sujeito vs. objeto e estatuto material vs. sócio. E, precisamente, para poder dar conta desse fenômeno, para investigá-lo e elucidá-lo, é necessário o desenvolvimento de uma nova estética: uma estética do performativo (Fischer-Lichte, 2017, p. 46, tradução nossa).

A expressão “virada performativa nas artes”, citada anteriormente, é utilizada pela autora para se referir a um momento histórico em que a fronteira entre as artes se mostrou cada vez mais tênue. Segundo Fischer-Lichte (2017, p. 45, tradução nossa), situação “proclamada ou observada reiteradamente desde os anos sessenta por artistas, críticos de arte, estudiosos e filósofos”. Ou seja, o momento no qual tanto as artes visuais quanto a música, a literatura ou o teatro

[...] tendem, a partir de então, a efetivar-se em e como realizações cênicas. No lugar de criar obras, os artistas produzem cada vez mais acontecimentos nos quais não estão envolvidos apenas eles mesmos, mas também os receptores, os observadores, os ouvintes e os espectadores (Fischer-Lichte, 2017, p. 45, tradução nossa).

Para a autora, entre os elementos que caracterizam a “virada performativa” presente no tipo de produção artística que ela chama de *Aufführung* – e que podemos traduzir como *espetáculo* ou *performance*, ou ainda por *realización escénica*, no espanhol – estão a copresença física de espectadores e artistas e sua consequente troca de papéis, em uma espécie de circuito autopoiético, na produção de significado para além de binômios tradicionais, e na consequente produção performativa de materialidade (Fischer-Lichte, 2017). O objetivo seria um processo de transformação dos que participam do espetáculo por um reencantamento do mundo.

Nesse contexto, os(as) artistas buscavam destacar a dinâmica da produção de significados que acontece entre a proposição artística e o espectador, indicado anteriormente como uma das características da “virada”, não apenas em uma perspectiva de transmissão de sentidos, mas de coprodução, além de explorar a proximidade entre diferentes linguagens artísticas. Tais aspectos podem evidentemente ser notados na série de exemplos de performances e espetáculos citados por Erika

Fischer-Lichte ao longo de seu livro, como os trabalhos de Joseph Beuys, Richard Schechner, Coco Fusco e Guillermo Gómez Peña, Einar Schleef, com destaque para *Lips of Thomas*⁵ (Fig. 1), de Marina Abramovic. Contudo, esse mecanismo de produção de significado em uma coparticipação entre artista e espectador nos permite perceber tais características também em produções da arte concreta brasileira. No entanto, apesar de não podermos falar de uma presença física, a materialidade corpórea continua sendo fundamental na recepção da obra pelo leitor, como veremos com Paul Zumthor.

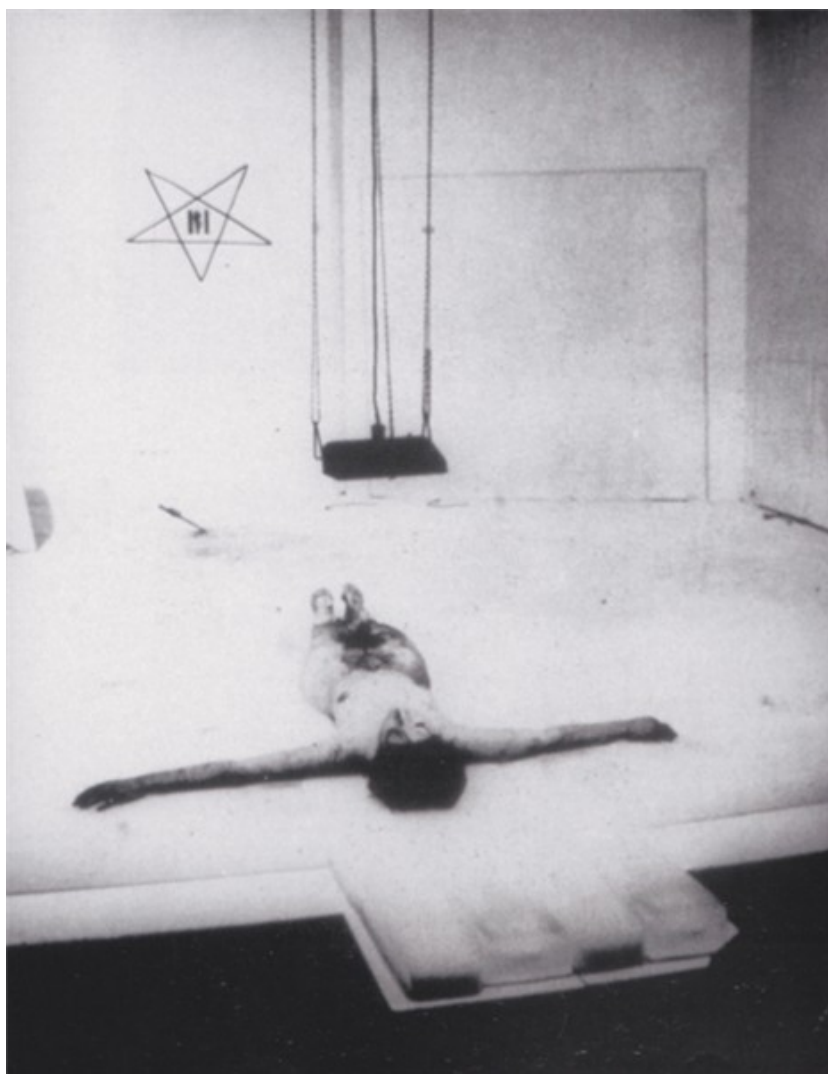


Figura 1. Marina Abramovic, *Lips of Thomas*, 1975. Fonte: <https://www.wikiart.org/en/marina-abramovic/lips-of-thomas>. Acesso em: 17 ago. 2025.

A experimentação em diferentes suportes, passando pela experiência com mais de uma expressão artística, está no cerne dessas produções que buscam dar destaque ao corpo no processo de criação. Tanto pelo aspecto da proposição que parte do artista quanto na recepção por parte do espectador. No caso dos poemas de Haroldo de Campos, por exemplo, a disposição da palavra sobre a página era resultado de uma escolha ativa do autor, fruto do seu interesse pelas artes visuais. Tal experimentação imprimia sobre o poema uma camada de significação que podia ser interpretada pelo leitor, que se via impactado pelo aspecto visual do poema antes mesmo de começar a decifrar suas palavras.

Uma vez que a noção de performance foi explorada transdisciplinarmente e por meio de muitas abordagens, estabelecendo um espaço de diálogo entre as diferentes expressões artísticas, ela pode ser entendida como uma espécie de “dispositivo transartístico”⁶ que permite conectar a abordagem de Fischer-Lichte à produção de Haroldo de Campos. O termo colabora ainda para a tarefa de compreender as relações que existem entre produção e recepção artística, já que a estética do performativo estabelece que o espectador/leitor atua na construção de significados de uma proposição artística por meio de suas interpretações. A esse respeito, Walter Benjamin sugere, em relação à tradução, o seguinte:

Da mesma forma como os cacos de um vaso, para serem recompostos, devem encaixar-se uns aos outros nos mínimos detalhes, mas sem serem iguais, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, conformar-se amorosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua, ao modo de visar do original, fazendo com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso (Benjamin, 2013, p. 115).

Nesse sentido, a maneira como a tradução é apresentada por Benjamin parece se assemelhar àquela ideia de um “dispositivo transartístico”, conectando-se com a noção de interpretação e de criação de uma outra coisa, que diverge do original, dialeticamente. De algum modo, a performance é entendida como um campo ou dispositivo que permite o trânsito livre entre as artes, uma zona franca. Assim, tal hipótese parece ir ao encontro das ideias propostas por Haroldo de Campos no que tange ao conceito de transcrição.

Transcrição

O conceito de transcrição é postulado por Campos no texto “Da tradução como criação e como crítica”, que veio a público pela primeira vez em formato de conferência, no ano de 1962, e foi publicado no ano seguinte na revista Tempo Brasileiro. A principal proposta com relação à tradução, cujos efeitos estendem-se também sobre a produção poética haroldiana, consiste na ideia de que o material próprio da produção textual é a palavra sobre a página, resultado talvez de uma marcante influência de Stéphane Mallarmé e o modo como este pensou a tridimensionalidade e dimensão formal do poema no papel, em seu *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, no final do século XIX. Nesse contexto, Haroldo de Campos diz que:

[...] não se traduz apenas significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele que é de certa maneira similar àquilo que denota). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal (Campos, 2006, p. 35).

A partir disso, o autor inaugura seu conceito de transcrição pautado na ideia de que, ao traduzir, o tradutor deve identificar os procedimentos desempenhados pelo escritor do texto na língua de partida, de modo a recriar tais ações na língua de chegada. Com isso, Campos buscava manter a multiplicidade semântica presente no texto inicial, preservando-a no novo contexto de chegada. Nesse sentido, a estratégia de Campos exprimia “uma insatisfação com a ideia ‘naturalizada’ de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido ‘significado transcendental’ do original)” (Campos, 2011, p. 10).

Um exemplo de transcrição, na qual o autor frisa suas intenções tradutórias com uma breve nota introdutória à edição, diz respeito ao livro *Escrito sobre jade*. Neste, Haroldo de Campos relata que suas “técnicas para traduzir – melhor dizendo, ‘transcriar’, ‘reimaginar’ – poesia clássica chinesa em português, com os recursos da poesia moderna, segue e radicalizam a lição pragmática de Ezra Pound” (Campos, 2009, p. 14). O texto segue citando trechos em que Campos descreve suas abordagens para a transcrição e, ao fim, ele diz o seguinte:

Procuro compensar os aspectos caligráfico-visuais de uma poesia monossilábica, escrita por meio de ideogramas, adotando técnicas de espacialização gráfica da poesia moderna para dispor o texto no branco da página e usando, quase exclusivamente, a composição em caixa-baixa. No plano fônico e prosódico, não sendo possível reproduzir os módulos sonoros de uma língua tonal e, consequentemente, os esquemas de rimas do original, compenso esses aspectos através da extrema concisão (característica do chinês clássico, língua isolante) e do minucioso trabalho de orquestração das figuras fônicas e rítmico-sintáticas, levando em conta, nesse sentido, a lição poética jakobsoniana. Exploro, ainda, sempre que gramaticalmente rentável, a etimologia metafórico-visual dos ideogramas (Campos, 2009, p. 14).

Assim, o autor ressalta os aspectos verbivocovisuais presentes na tradução desses poemas chineses, visto que elenca elementos do plano verbal – por meio do sentido da palavra e da diferenciação gramatical entre os idiomas –, vocal – com a ênfase nos aspectos fônicos, prosódicos, ritmo-sintáticos e a distinção entre língua tonal e isolante –, e visuais – pela exploração de letras em caixa-baixa e a distribuição do poema na página, como se nota em “Na montanha” (Fig. 2), exemplificada a seguir:

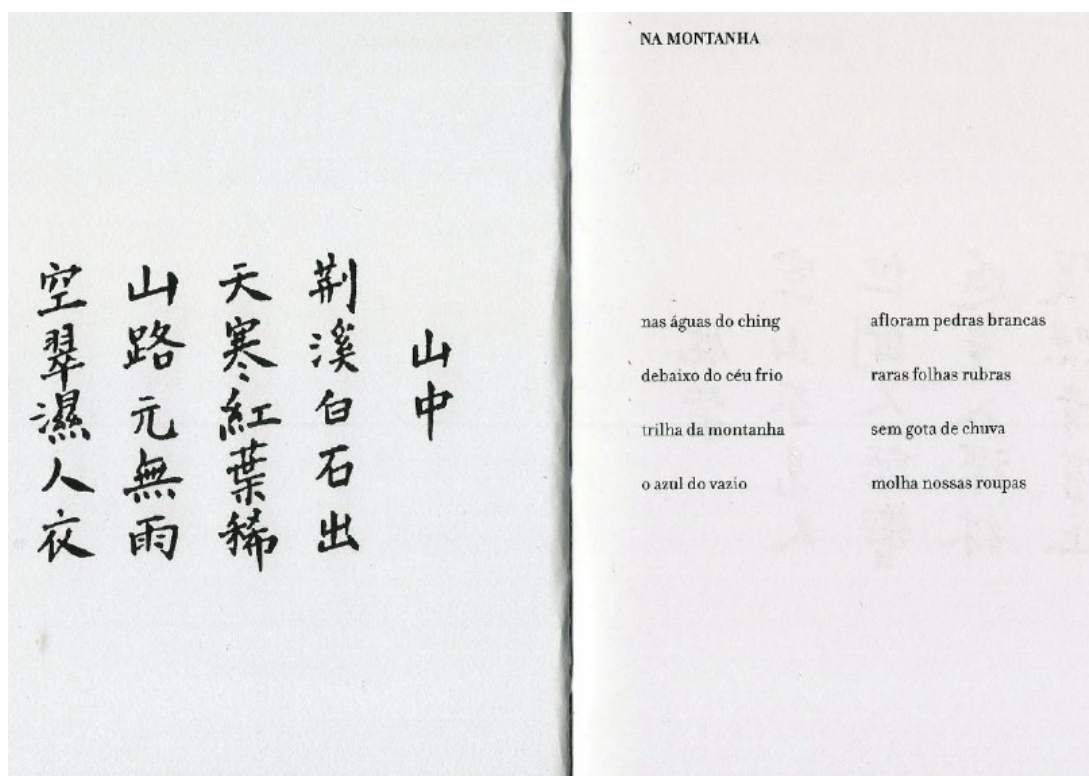


Figura 2. Haroldo de Campos, poema “Na montanha”. Fonte: printscreen do livro *Escrito sobre jade*, 2009, p. 49.

Como, segundo Paul Valéry (1999, p. 227), “não existe teoria científica que não seja um recorte muito específico de uma biografia”, cabe entender quais entre os percursos do mais velho dos irmãos Campos contribuíram para o desenvolvimento de sua noção de transcrição. Assim, em seu percurso biográfico, Haroldo Eurico Browne de Campos (1929-2003), além de uma atuação renomeada como tradutor, trabalhou também como poeta, artista, professor e crítico de arte. Aspectos fundamentais quando considerarmos qualquer sujeito que se coloca como tradutor, visto que este “se inscreve em um lugar e em um tempo (da tradução) que só podem ser seu lugar e seu tempo; isso significa que ele convoca [...] os lugares que lhe são comuns e os tempos que lhe são contemporâneos” (Cardozo, 2015, p. 260).

Campos, antes de tudo, foi um leitor assíduo que fundamentou sua prática tradutória em autores que se diluíram ao longo de diferentes períodos da história do país, a exemplo de seus comentários elogiosos à Odorico Mendes (1799-1864), cujas traduções criativas abrem “caminhos para uma poética do traduzir que vai se consolidar no século XX” (Guerini; Costa, 2022), como a transcrição de Haroldo de Campos. Outro tradutor relevante foi Rui Barbosa, que, ainda no século XIX, importou autores e obras assimiladas pela cultura brasileira, colocando “[...] em pauta a necessidade de se trazer para o sistema cultural brasileiro obras que possam contribuir para expandir, fortalecer e renovar a educação do país (Guerini; Costa, 2022).

Enquanto Odorico Mendes abria espaço para aproximar tradução e criação, Rui Barbosa destacava a tradução em seu contexto social, pontuando os possíveis impactos que uma tradução pode causar na cultura de chegada. Dessa forma,

[...] o início do século XX levou intelectuais ao resgate de certas tradições, de “traduções”, releituras e reinterpretações que culminaram no movimento modernista de 1922 [...]. Esse processo de “devoração” do que não é seu, do estranho, do estrangeiro, do outro, para digeri-lo, assimilá-lo, e devolvê-lo sob uma nova forma, está na base da tradução, em geral, e da história da tradução no Brasil, em particular (Guerini; Costa, 2022).

Já no período modernista, temos o nome de Manuel Bandeira (1886-1968) e Guilherme de Almeida (1890-1969) como importantes contribuidores para o campo da tradução brasileira. Enquanto o primeiro declarava o fazer tradutório como uma atividade criativa, sobre a qual tecia comentários e

reflexões, o segundo ganhou destaque por publicar suas traduções em edições bilíngues, atuando também como promotor da Semana de Arte Moderna de 1922. Com suas ações, ambos tiveram ideias que “antecedem parte das formulações sobre (trans)criação defendidas por Augusto e Haroldo de Campos” (Guerini; Costa, 2022).

Os textos haroldianos sublinham a importância de perceber os efeitos que as artes despertam em si e de estar em contato com outros artistas de sua época. Seus trabalhos incluíam a tradução de pessoas que ele considerava importantes de introduzir no contexto nacional, ou a atuação como orientador para tradutores estrangeiros, que se interessavam em levar produções brasileiras em direção a novos leitores internacionais. Em entrevista à Rodolfo Mata, Campos reconhece que sua “[...] proposta de introduzir novos autores, de assessorar traduções, era um projeto de cunho cultural” (Campos, 2000, p. 208-209, tradução nossa), e “obedeciam a um propósito planejado: exportar a literatura brasileira e, de alguma maneira, contribuir para sua integração no contexto latino-americano mais amplo” (Campos, 2000, p. 208-209, tradução nossa).

Em meio ao desenvolvimento da teoria e prática tradutória no Brasil, germinava também o movimento da poesia concreta, que estava fortemente ligado às vanguardas europeias, em especial ao Futurismo italiano e russo, ao Dadaísmo e ao Surrealismo. Com esse panorama, percebe-se que

[...] o diálogo constante com movimentos culturais internacionais reforça o fato de quanto a tradução esteve diretamente ligada à produção literária e o quanto a tradução alimentou a criação literária nacional. Contudo, não foi apenas na cena literária que esse intenso contato se deu. Há outros setores em que a tradução desempenha um papel importante, como é o caso das áreas técnicas, científicas e educacionais (Guerini; Costa, 2022).

Além de assumir as funções de poeta e tradutor citadas anteriormente, Campos também era professor. Em seus comentários de tradução notamos a sobreposição dessas tarefas, de modo que encontramos, nesses escritos, um nítido esforço de aproximação com seus leitores, por meio de suas explicações cuidadosas e dos comentários a respeito de outros artistas e teóricos lidos por ele. A produção de poesia concreta conectava-se com as percepções que o trio Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari tinha sobre a poesia e outras linguagens artísticas, como se nota no trecho a seguir, em que Haroldo de Campos comenta sobre as múltiplas produções do artista alemão Kurt Schwitters. Campos sublinha a presença de

[...] estreitas zonas de contato e permeabilidade entre as *collages* visuais de Schwitters e suas *collages* verbais, além da análoga técnica de expressão implícita nos dois processos. Observando-se reproduções de seus quadros do gênero, verifica-se que o dado meramente tipográfico sempre está presente nessas composições, metamorfoseado através de *decoupages*, inversões, propositados contrapontos de caracteres gráficos de tipos (gótico, itálico, caixa alta, caixa baixa etc.) e origens diversos, funcionando como um fator que se resolve gestalticamente no conjunto das partes do quadro, indelével delas [...]. Schwitters, pintor, era também o poeta preocupado com a invenção tipográfica, com a desarticulação da palavra, com o aspecto visual dos vocábulos, suas possíveis disposições no horizonte espacial e suas relações e transformações recíprocas quando postos em presença simultânea (Campos, 1969, p. 37).

Com comentários como esse, a respeito da materialidade dos textos, Campos destaca especial atenção à materialidade própria dos poemas, deixando transparecer aquilo que ele percebia da relação entre as diferentes linguagens artísticas, em especial, as artes visuais e a música. Assim, ao traduzir autores como James Joyce, Homero e Bertold Brecht, Haroldo de Campos demonstrava um especial interesse em traduzir textos nos quais as palavras eram entendidas como objeto, ou seja, eram fragmentadas e remontadas, recombinações de modo a dar destaque aos sentidos despertados pelos seus sons e por sua visualidade, para além dos seus significados mais corriqueiros. Com isso, a atividade tradutória era, para Campos, também uma atividade criativa, coincidindo com a ideia de uma criação que diverge do original na tradução.

Tal perspectiva aproxima Haroldo de Campos de artistas que exploraram a performance, como Hélio Oiticica ou Lygia Clark, pois ambos buscavam explicitar a atividade interpretativa e criativa que era desempenhada por leitores, espectadores e, nessa esteira, por tradutores. Por identificar confluências entre as linguagens artísticas, que dizem respeito à materialidade do texto e à multiplicidade de sentidos presentes nele, Campos transpunha para a poesia concreta aspectos que são ressaltados por ele na noção de transcrição, como pode ser observado no poema *Klimt: tentativa de pintura (com modelo ausente)* (Fig. 3):

KLIMT: TENTATIVA DE PINTURA
(COM MODELO AUSENTE)

1.
lourovioleta: um monstro uma
figura em ouro cin
zelada das unhas à raiz (crin
a) metalizada dos cabelos pedi
curada em roxo um traço bis
(não de bistre) um risco de li
lãs as pálpebras dobradas
como mariposas (como mari
posas) sim pedicurada em roxo
e as pontiagudas unhas só li
lãs da mesma cor do pij
ama uma figura um monstro
sim (quimono): klimt.
2.
e sob isto tudo como sob
uma panóplia (armada) um pavilhão
de pedraria (um baldaquino) dra
pejantes panos (um azul turquino)
(caravelas ao largo) bandeiras de um
(impossível) impromptu ultra
(biombo grand'aberto gonfalon panóplia)
violeta

o corpo (a ci
catriz li
lãs)
o branco albino se diria
o corpo um cor
po de me
nina

Figura 3. Haroldo de Campos, *Klimt: tentativa de pintura (com modelo ausente)*, 1984. Fonte: printscreen do livro *Educação dos cinco sentidos*, 1985, p. 37.

Neste poema, percebemos uma organização das palavras no espaço da página empregando interrupções em suas estruturas, que podem ser percebidas tanto por sua temporalidade quanto por sua espacialidade, segundo Aguinaldo J. Gonçalves (1997, p. 63), e que “exige que o leitor ‘olhe’ para sua organização gráfica, observe o seu desenho, até mesmo para que possa aproximar-se um pouco mais de sua verdadeira entonação”. Essa quebra faz com que as estrofes iniciais tomem formas que nos remetem a retângulos, contrastando com a última estrofe, mais próxima do centro da página, cujos versos formam dois triângulos retângulos invertidos que apontam para a margem

direita da página. Não existe clareza sobre qual das obras do pintor austríaco Gustav Klimt (1862-1918) influenciou esse poema de Haroldo de Campos, e, dada a expressão “com modelo ausente” do subtítulo, somos levados a interpretar que o poema replica, na verdade, o próprio estilo klimtiano em sua variedade pictórica, como uma colagem de seus quadros, porém numa homologia estrutural de signos linguísticos (Gonçalves, 1997).

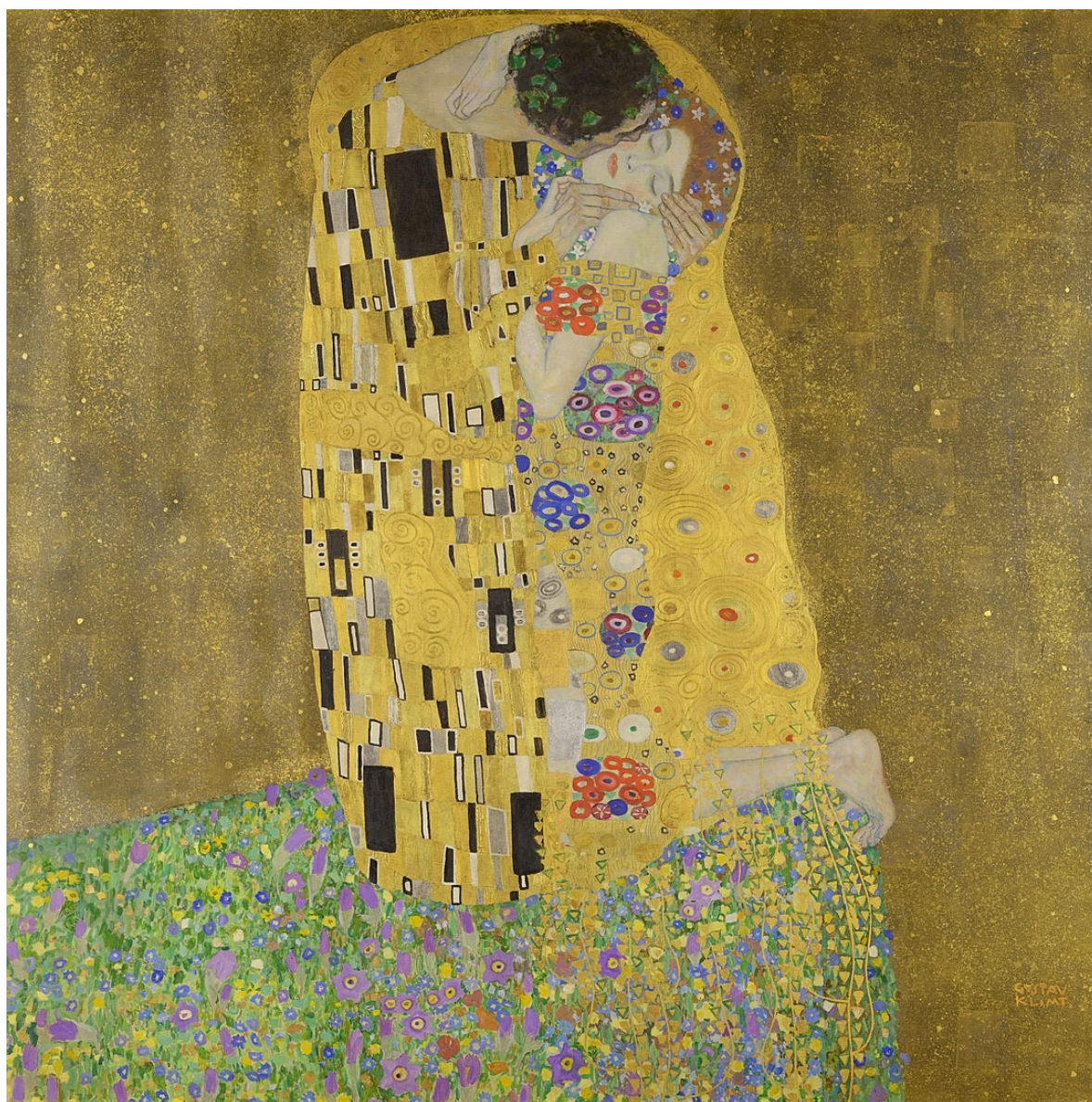


Figura 4. Gustav Klimt, *O Beijo*, 1907-1908. Fonte: <https://www.belvedere.at/en/kiss-gustav-klimt>. Acesso em: 17 ago. 2025.

No poema haroldiano, percebemos uma inclinação do poeta de simular a maneira que Klimt utilizava as cores, as formas geométricas, e folhas de ouro em suas telas, como em *O Beijo* (*Der Kuss*) (Fig. 4) – uma pintura a óleo cuja estrutura formal parte dos dois corpos que se inclinam em um abraço. Na imagem, que tinha em sua composição, além das folhas de ouro, prata e platina, vemos um casal com vestes compostas por elementos que remetem a retalhos quadrangulares, circulares e retangulares. Por sua vez, no poema de Campos, as pinturas de Gustav Klimt se traduzem por meio das palavras, obviamente, mas também vão além do recurso semântico, com “traços supra-segmentais e gráficos que evocam a apertada trama plástica. Mediante um jogo de interrupções e cortes abruptos das palavras e um intrincado estilo de reiterações e parênteses, o poeta ‘reconstrói’ a pintura em um objeto verbal que espelha o seu modelo” (Robayna, 1991, p. 139).

Podemos falar de estruturas homológicas entre poesia e pintura, de acordo com a análise de Agui-naldo Gonçalves, de modo a aproximar da nossa ideia de um “dispositivo transartístico”, visto que não se trata de mera analogia entre linguagens ou expressões artísticas – caso em que há uma evolução convergente apesar de não haver nenhum tipo de parentesco ou ancestral em comum. Na biologia, de onde tomamos de empréstimo os conceitos de analogia e homologia, este último determina características que possuem a mesma origem embrionária, com um desenvolvimento semelhante em espécies distintas, e, apesar de possuírem origem comum, não desempenham funções idênticas. Em linhas gerais, a homologia é um processo evolutivo que parte de uma ancestralidade comum, ainda que origine espécies diferentes. Na tese de Gonçalves (1997, p. 58), trata-se de ter como meta “as equivalências homológicas entre sistemas distintos” que se manifestam no poético e têm como resultado uma composição metafórica. Por “sistemas” o autor entende as diferentes linguagens ou expressões artísticas (pintura e poesia, em sua análise, mas também música, teatro, dança), que, apesar de buscarem suas essências idiossincráticas, a natureza própria de sua linguagem, passam a fazer isso observando os sistemas vizinhos.

Por isso voltamos a caracterizar a performance como um dispositivo que explicita a natureza homológica de estruturas distintas de maneira transversal às variadas linguagens, sendo que o ancestral comum dessa multiplicidade poética é o corpo. Na maneira como Haroldo de Campos elaborava suas traduções e seus poemas, ficava explícita a relevância do corpo para a performance do leitor. Ao proporcionar que sua transcrição avançasse para além da temporalidade caracte-

rística da poesia, Campos também explorava a espacialidade em suas composições, ao tratar de poemas em ressonância com diferentes obras de outros tantos artistas. Desse modo, reconhecendo que suas escolhas tradutórias dependiam dos efeitos corpóreos despertados em si mesmo, Campos encontra uma dinâmica própria em suas produções ao discorrer sobre as influências textuais e artísticas com as quais mantinha contato.

Corpo

Em seus comentários de tradução, Campos apresenta uma atenção especial ao momento da recepção da obra de arte, por meio do relato dos processos de significação que acontecem em si, como se nota em “Kurt Schwitters, ou o júbilo do objeto” (1969), quando, ao comentar sobre os fragmentos da Sonata Primordial⁷ – cujos fragmentos foram reproduzidos originalmente nas revistas *Nueva Visión* (n. 5), e *K - Revue de la poésie* (n. 3) –, diz tratar-se de

[...] blocos de som organizados por fatôres [sic] de timbre e duração, que, despidos da investidura léxica, traçam uma espécie de pré-história do auditivo, revelando a infra-estrutura fonética adormecida sob as cunhagens gastas tanto do idioma de comunicação utilitária, como do de conversão “belartística”; possibilitam um retôrno [sic] às matrizes do material poético, um puro júbilo do objeto verbal resgatado à grillheta dos hábitos semânticos e morfológicos e ativado por novos oxigênios (Campos, 1969, p. 44).

Nos textos voltados a comentar sua prática tradutória, Campos expressa seu interesse pelos processos que acontecem no corpo ao perceber uma proposição artística. Ele faz uso de descrições precisas, como no caso do exemplo supracitado, no qual elenca o timbre, a duração e a fonética. Além disso, ao comentar sobre as “cunhagens gastas tanto do idioma de comunicação utilitária” quanto da “convenção belartística”, opondo ambas as “matrizes do material poético”, ele atesta seu conhecimento a respeito de seu próprio trabalho. Com relação ao corpo – aquele afetado pela poesia e, também, aquele que a produz –, Campos destaca que a “pré-história do auditivo”, após entrar em contato com a Sonata Primordial, é “ativada por novos oxigênios” e, com isso, se move por algo diferente do que já se encontra nas belas-artes e no dia a dia.

De outro modo, mas ainda na mesma temática, no poema “Educação dos cinco sentidos” (1985), Campos elenca elementos e habilidades do corpo, de modo a chamar a atenção do leitor para si próprio. Ele diz:

Setubal, Fernanda Goya; Bogéa, Anderson. **Intersecção entre tradução e performance no conceito haroldiano de transcrição.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.55778> >

linguagem: minha
consciência (um paralelograma
de forças não uma simples
equação a uma
única
incógnita): esta
linguagem se faz de ar
e corda vocal
a mão que intrinca o fio da
treliça / o fôlego
que junta esta àquela
voz: o ponto
de torção
trabalho diáfano mas que
se faz (perfaz) com os cinco
sentidos
(Campos, 1985, p. 14).

Valendo-nos da etimologia apresentada pelo dicionário Houaiss ([2024]), observamos que o termo “perfazer” é composto do prefixo “per-” e do verbo “fazer” e pode ser utilizado como sinônimo para “concluir algo”, “executar” e “realizar”. Barbara Cassin (2010), em seu texto “A performance antes do performativo, ou, a terceira dimensão da linguagem”, explica que o prefixo “per-” de “performativo” e “performance” remete à realização de algo até o fim, deste modo, podemos aproximar tal explicação do sentido atribuído por Campos ao verbo “perfazer”. Cassin (2010) ainda explica que “performance” e “performativo” dizem respeito ao ato em si, e, portanto, seus usos em uma frase podem ser aproximados da preposição “em” + artigo definido (no/na). Segundo essa proposição, uma interpretação possível para esses versos de Campos seria “trabalho diáfano mas que se faz com os [nos] cinco sentidos” – substituindo a expressão “com os” por “nos”.

Percebemos também que o uso de “perfazer” adotado por Campos no poema aponta para a ação que acontece no corpo, seja em sua dimensão mental, quer dizer, a maneira como captamos as coisas ao nosso redor por meio de um ato da consciência, ou em sua perspectiva fisiológica, relativa à estrutura física desse mesmo corpo. Assim, o autor narra o processo de percepção da arte e demonstra conhecer intimamente o trabalho de produzir poemas, bem como seus materiais e seus efeitos corpóreos. Dessa forma, aproxima-se novamente da concepção de performance, desta vez, como concebida por Paul Zumthor, em seu livro *Performance, recepção e leitura*, dado que, para este último, na “[...] noção de performance, encontraremos sempre um elemento irredutível, a ideia da presença de um corpo” (Zumthor, 2014, p. 38).

Nesse sentido, pode-se dizer que o discurso poético valoriza e explora um fato central, no qual se fundamenta, sem o qual é inconcebível: em uma semântica que abarca o mundo (é eminentemente o caso da semântica poética), o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. [...] É por isso que o texto poético significa o mundo. É pelo corpo que o sentido é aí percebido. O mundo tal como existe fora de mim não é em si mesmo intocável, ele é sempre, de maneira primordial, da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível (Zumthor, 2014, p. 77-78).

Nessa toada de um empirismo poético, Zumthor apresenta uma investigação sobre a relação entre oralidade e poesia, ao traçar a história da recepção da poesia, pontuando que esta era, em muitas culturas, inicialmente, apreendida pelos ouvidos e de maneira coletiva – uma vez que as pessoas de uma comunidade se encontravam para ouvir as poesias sendo recitadas em um momento de socialização. É apenas com a invenção e popularização da prensa e da alfabetização que passam a existir, respectivamente, o livro e a possibilidade de ler poesia em isolamento, sem vozes externas que compunham aquele momento. Assim, com o desenvolvimento de tal pesquisa, o autor entrou em contato com diferentes praticantes da voz – cantores, cançonetistas ou recitantes repentistas –, o que o levou a concluir que:

Transmitida a obra pela voz ou pela escrita, produzem-se, entre ela [a poesia] e seu público, tantos encontros diferentes quantos diferentes ouvintes e leitores. A única dissimetria entre esses dois modos de comunicação se deve ao fato de que a oralidade permite a recepção coletiva. Pensemos nos cantos revolucionários. Os que cantam em público têm a intenção de provocar um movimento de multidão. Diversos meios retóricos, rítmicos, musicais contribuem para esse efeito unânime. Mas será que a unanimidade é verdadeiramente atingida? Se assim for, vai ser pelo viés de sensibilidades individuais necessariamente – e felizmente – bem diversas (Zumthor, 2014, p. 55).

Ao retomar o vínculo entre poesia e música explorando a interlocução com praticantes da voz, Zumthor evidencia os efeitos corpóreos que decorrem da recepção da poesia. Sublinha o fato de que, quando a poesia é recitada, há a possibilidade da recepção coletiva e, por consequência, de efeitos que são notados coletivamente, através da presença simultânea de muitas pessoas que estão diante de uma determinada produção artística. Ao contrário, quando a recepção de poesia é realizada em silêncio, os efeitos decorrentes da leitura são expressos de outro modo, comumente mais sutis no que diz respeito a uma percepção exterior àquele que lê. Dessa maneira, o autor ressalta a relevância do corpo para a apreciação de poesia.

De outro modo, porém, endereçando-se na mesma direção⁸, Haroldo de Campos destaca as ativações que a poesia desperta no corpo, pontuando que tal efeito acontece inclusive em textos cuja poeticidade pode ser colocada em questão. Diz ele que:

[...] não há dúvida de que o produto concreto – mesmo para aqueles que não o aceitam como poesia – já se comunica na própria medida em que se dá esse repúdio e nas próprias associações que provoca com o mundo de realidades cotidianas – cinema, televisão, técnicas de imprensa, propaganda, etc. – que nos cerca. Não importa de fato chamar poesia de poesia: importa consumi-lo, de uma ou de outra forma, como coisa. A informação estética prescinde de etiquetas normativas (Campos, 1975, p. 152).

Ou seja, ao entrar em contato com um poema (seja ele escrito ou recitado), há uma ativação corporal que acontece de maneira peculiar para cada pessoa e momento. Esta ativação, seja ela de qualquer natureza, desencadeia ações – em especial no caso da poesia recitada e com recepção coletiva – e associações que impactam na realidade cotidiana, pois alteram a recepção do cinema, da televisão, da propaganda (para manter-nos com os exemplos citados por Campos), e, também, da internet, das ruas, enfim, do mundo que nos cerca.

Em suas produções textuais, Campos fazia um convite que incitava o leitor, tradutor ou não, a perceber a si mesmo diante do texto, no sentido de levar em consideração as suas interpretações e sensações. Com relação especificamente à tradução, ele propunha que o tradutor consultasse seus conhecimentos sobre manifestações artísticas para além da poesia e refletisse a respeito do contexto de partida do texto. Isso permitiria ao tradutor identificar nuances relevantes para o autor, de modo que tais percepções pudessem ser consultadas no momento de encontrar soluções criativas para a tradução do texto, permitindo ainda, ao leitor da tradução, um leque de interpretações próximo da multiplicidade de sentidos presente no texto de partida, em seu contexto inicial. A partir disso, podem surgir estratégias para a tradução de textos, ou mesmo para a escrita de um novo texto.

Intersecção

Neste artigo, os escritos de Haroldo de Campos foram colocados em análise a partir de duas diferentes perspectivas a respeito da palavra performance. A primeira, de Erika Fischer-Lichte (2017), diz respeito a um movimento desempenhado por artistas e críticos de arte com o objetivo de expli-

Setubal, Fernanda Goya; Bogéa, Anderson. **Intersecção entre tradução e performance no conceito haroldiano de transcrição.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.55778> >

citar a relação entre as linguagens artísticas, diluindo a fronteira entre elas. Assim, pode-se compreender as transcrições e os poemas concretos de Campos como produções textuais que transitam entre as linguagens artísticas e que sublinham a coparticipação de autores e espectadores/leitores no processo de produção de significados de um texto.

A segunda concepção, por sua vez, é postulada por Paul Zumthor (2014) e ressalta a inescapável presença do corpo na recepção e produção artísticas. Em uma consonância curiosa, este último lança mão do termo “concreto” para tratar das mudanças ocorridas em um leitor ao desempenhar a ação de ler. Ele diz que o termo

[...] nos introduz na ordem da percepção sensorial. O que produz a concretização de um texto dotado de uma carga poética são, indissoluvelmente ligadas aos efeitos semânticos, as transformações do próprio leitor, transformações percebidas em geral como emoção pura, mas que manifestam uma vibração fisiológica (Zumthor, 2014, p. 53).

Ao longo da análise, elencamos o corpo, a proximidade entre as linguagens artísticas e a ação conjunta de autores e leitores/espectadores como eixos de convergência entre as concepções de performance elaboradas por Fisher-Lichte (2017) e Zumthor (2014). Tais assuntos também são caros a Haroldo de Campos, que os destaca nos ensaios e poemas que escreveu, mas em especial por meio da sua prática artística que visava chamar a atenção para os sentidos do corpo não apenas no momento de ler poesia, mas como uma atenção ao corpo que se dilua na vida cotidiana.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Susanna Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2013.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CAMPOS, Haroldo de. Kurt Schwitters, ou o júbilo do objeto. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 35-54.
- CAMPOS, Haroldo de. Contexto de uma vanguarda. *In*: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975. p. 151-155.
- CAMPOS, Haroldo de. **Educação dos cinco sentidos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAMPOS, Haroldo de. **De la razón antropofágica y otros ensayos**. Selección, traducción y prólogo de Rodolfo Mata. México: Ed. Siglo XXI, 2000.
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 31-48.
- CAMPOS, Haroldo de. Na montanha. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **Escrito sobre jade: poesia clássica chinesa reimaginada por Haroldo de Campos**. Cotia: Ateliê Editorial, 2009. p. 49.
- CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora**. Pesquisa e organização dos textos de Sônia Queiroz. Belo Horizonte: Labeled Fale/UFGM, 2011.
- CARDOZO, Mauricio Mendonça. Tradução & os sentidos da crítica. *In*: AMORIM, Lauro Maia, RODRIGUES, Cristina Carneiro; STUPIELLO, Érika Nogueira de Andrade (org.). **Tradução & perspectivas teóricas e práticas**. São Paulo: Editora Unesp: Cultura Acadêmica, 2015. p. 233-262.
- CASSIN, Bárbara. A performance antes do performativo, ou a terceira dimensão da linguagem. Tradução de Luana de Conto. **Revista Letras**, Curitiba, n. 82, p. 11-46, 2010. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/viewFile/20105/16774>. Acesso em: 20 set. 2024.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Tradução de Diana González Martín y David Martínez Perucha. Madrid: Abada Editores, 2017.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, Brasil, v. 2, n. 2, p. 56-68, 1997. Disponível em: <https://revistas.usp.br/l/article/view/13268>. Acesso em: 21 fev. 2025.
- GUERINI, Andréia; COSTA, Walter Carlos. Brasil – História da tradução. *In*: ASOCIACIÓN IBÉRICA DE ESTUDIOS DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN. **Enciclopédia de tradução e interpretação**.

Alicante: AIETI, 2022. Disponível em: https://www.aieti.eu/enti/brazil_POR/entrada.html. Acesso em: 16 ago. 2024.

JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética *In*: JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2019, p. 118-162.

PAULA, Luciane de; LUCIANO, José Antonio Rodrigues. Recepções do pensamento bakhtiniano no Ocidente: a verbivocovisualidade no Brasil. *In*: BUTTURI Jr., Atilio; BRAGA, Sandro; SOARES, Thiago Barbosa (org.). **No campo discursivo: teoria e análise**. Campinas: Pontes, 2020. p. 133-166.

PERFAZER. *In*: HOUAISS dicionário online português. [2024]. Disponível em: <https://houaiss.online/houaission/>. Acesso em: 20 jul. 2024.

POESIA CONCRETA: o projeto verbivocovisual. Palácio das Artes, Belo Horizonte, 4 a 28 out. 2007. Exposição. Disponível em: <https://poesiaconcreta.com.br/>. Acesso em: 19 set. 2024.

ROBAYNA, Andrés Sánchez. O barroco da leveza. **Revista USP**, São Paulo, n. 8, p. 135-140, 1991. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/52152>. Acesso em: 21 fev. 2025.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. *In*: BARBOSA, João Alexandre. **Variedades**. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 223-245.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PPGET-UFSC). Licenciada em Letras-Espanhol (UFSC) e graduada em Dança (bacharelado e licenciatura) pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Trabalho realizado graças ao financiamento, via bolsa de pesquisa, oferecida pela Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina (FAPESC), Edital 18/2024.

2 Ministra as disciplinas de Estética, Filosofia, História e Teoria da Arte na UNESPAR, Campus Curitiba II (Faculdade de Artes do Paraná). Graduado pela UFMA, Mestre pela UFPB e Doutor pela UFPR, na área de Filosofia. Atualmente, é coordenador do GT de Estética da ANPOF, membro da Associação Brasileira de Estética (ABRE), membro do Núcleo de Artes Visuais (NAVIS), e coordenador do Núcleo de Filosofia do Corpo e do Movimento (PHI-COMOV).

3 É comum diferenciarmos na linguística as manifestações orais e gráficas da linguagem verbal, visto que essas possuem peculiaridades nas suas construções, definições e histórias sociais. A poesia, por sua vez, trata-se de uma manifestação da linguagem verbal no campo das artes, sobrepondo linguagem verbal e linguagem artística, sendo ela, então, uma linguagem artística verbal que tem por material a palavra escrita e/ou falada, geralmente com a intenção de aproximá-las. No entanto, há outras linguagens artísticas não verbais, tais como a dança, a pintura, a arquitetura e a gastronomia, as quais debruçam seus trabalhos sobre outras materialidades, como o espaço, o corpo, a cor, o movimento, a textura e o gosto – a química. Ao longo deste texto, o termo “linguagem artística” também pode ser entendido como “expressão artística” ou “manifestação artística”, de modo que estas palavras são utilizadas como sinônimo, preservando suas diferenças a depender do contexto de uso. Porém, com o objetivo de aproximar diferentes produções artísticas, além de flexibilizar a fronteira entre arte e tradução, mantém-se o uso de “linguagem” para designar a existência de um vasto conhecimento teórico, técnico e experimental, ainda em construção, a respeito dos modos de comunicação humana. Cf. Benjamin (2013, p. 49-73 e 101-119); Jakobson (2019, p. 118-162).

4 A verbivocovisualidade é um termo cunhado pelo movimento da poesia concreta para caracterizar a indissolubilidade entre as linguagens verbal, vocal/musical e visual na estrutura de um poema. “Ao seguir o que os poetas concretos denominam como uma tradição explorada por Joyce, E. Cummings, Mallarmé, Pound, os futuristas, entre outros, a poesia concreta organiza, em seu projeto arquitetônico material disponível (palavra, sílaba, fonema, som, fisionomia acústico-vocal-visual dos elementos linguísticos, campo gráfico etc.), a concretude verbivocovisual da linguagem” (Paula; Luciano, 2020, p. 153-154). Cf. Programa da exposição *Poesia concreta: o projeto verbivocovisual* em <https://poesiaconcreta.com.br> e Campos, Pignatari e Campos (1975).

5 Performance na qual a artista coloca-se em cena desempenhando vários tipos de ação, como a ingestão vagarosa de 1 quilo de mel e 1 litro de vinho, o rompimento de uma taça de cristal com as próprias mãos e entalhe de uma estrela de cinco pontas em seu próprio ventre, com uma lâmina. Marina Abramovic ainda deita seu corpo sobre blocos de gelo organizados em forma de cruz onde, voltado para o seu abdome, encontra-se um aquecedor. A primeira vez que a artista executou esta performance foi na Galerie Krinzinger (Áustria), no ano de 1975.

6 O conceito de “dispositivo transartístico” foi apresentado pela primeira vez por Anderson Bogéa no Ciclo de Seminários Phicomov 2022, evento remoto promovido pelo Núcleo de Filosofia do Corpo e Movimento (PHICOMOV). Em 2023, entre os dias 6 e 10 de novembro, Bogéa voltou a tratar desse conceito durante a 16ª edição do Congresso Internacional de Estética Brasil, ocorrida na Universidade Federal Fluminense. Cf. <https://congresso2023.abrestetica.org.br/programacao/>. Ver também o artigo BOGÉA, “Notas preliminares sobre a performance como dispositivo transartístico”. *Investigações estéticas: palavra, imagem, ação* (no prelo).

7 No alemão “Ursonate”, trata-se de um poema sonoro desenvolvido entre os anos 1921 e 1932, no qual Schwitters desarticula as palavras de modo a descaracterizá-las. Disponível em: <https://iptv.usp.br/portal/transmission/video.action?sessionId=AE84CB2425C3FDD410C935E5FE374678?itemId=4464&idVideoVersion=37734>. “URSONATE também designada como SONATE IN URLAUTEN (títulos que poderiam ser traduzidos pelos seguintes equivalentes: SONATA PRIMORDIAL e SONATA FUNDAMENTAL DO SOM ou PRÉ-SILÁBICA), sem esquecer a já mencionada LAUTSONATE (SONATA FONÉTICA). A URSONATE, publicada por Schwitters em sua revista MERZ 24, constitui as 32 páginas desse [sic] caderno, e sua estrutura é assim sintetizada por Moholy-Nagy: ‘um poema de trinta e cinco minutos de duração, composto de 4 movimentos, um prelúdio e uma cadência no último deles’” (Campos, 1969, p. 44).

NOTAS

8 Quando faleceu, Haroldo de Campos e sua família destinaram os mais de 20 mil livros que compunham a sua biblioteca pessoal para o Estado de São Paulo. Neste acervo, sob gestão do Instituto Poeisis, há um exemplar do livro *Performance, Recepção e Leitura*, escrito por Paul Zumthor e publicado no Brasil em 2000. O exemplar em questão apresenta anotações de Campos e uma dedicatória da tradutora Jerusa Pires Ferreira. Apesar da distância temporal entre as concepções de Haroldo de Campos presentes neste artigo e a leitura do livro de Zumthor, são notáveis as convergências entre as ideias e os assuntos abordados por ambos. O site pode ser acessado por meio do link: <https://acervoharoldodecampos.phlnet.com.br/cgi-bin/wxis.exe?IisScript=phl84.xis&cipar=phl84.cip&lang=por>.

Esculpir o invisível: poéticas da ausência em artistas latino-americanos contemporâneos

Sculpting the Invisible: Poetics of Absence in Contemporary Latin American Artists

Esculpir lo invisible: poéticas de la ausencia en artistas latinoamericanos contemporâneos

Ramsés Albertoni Barbosa

Universidade Federal Fluminense

E-mail: ramalbertoni@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5852-9105>

RESUMO

Este artigo explora como os artistas latino-americanos contemporâneos Voluspa Jarpa, Doris Salcedo, Alfredo Jaar e Alice Miceli utilizam poéticas da ausência, como silêncio, opacidade e fragmentação, para representar experiências-limite e resistir simbolicamente à violência histórica. Examina-se de que maneira essas práticas artísticas subvertem os regimes hegemônicos de visibilidade e representação, propondo modos alternativos de inscrição da memória. A pesquisa adota uma abordagem qualitativa e crítica, com análise formal e conceitual das obras em diálogo com teorias da arte e da memória. Os resultados indicam que essas práticas funcionam como contra-arquivos, desafiando narrativas hegemônicas. Conclui-se que tais poéticas reconfiguram modos de lembrar, apesar de limitações como o risco de estetização e a recepção institucional.

Palavras-chave: *colapso das representações; experiências-limite; poéticas da ausência; violência; trauma.*

ABSTRACT

This paper explores how contemporary Latin American artists Voluspa Jarpa, Doris Salcedo, Alfredo Jaar, and Alice Miceli use poetics of absence, such as silence, opacity, and fragmentation, to represent limit-experiences and symbolically resist historical violence.

Barbosa, Ramsés Albertoni. Esculpir o invisível: poéticas da ausência em artistas latino-americanos contemporâneos.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59348> >

It examines how these artistic practices subvert hegemonic regimes of visibility and representation, proposing alternative modes of memory inscription. The research adopts a qualitative and critical approach, with formal and conceptual analysis of the artworks in dialogue with theories of art and memory. The results indicate that these practices function as counter-archives, challenging dominant narratives. It concludes that such poetics reconfigure ways of remembering, despite limitations such as the risk of aestheticization and institutional reception.

Keywords: *collapse of representations; limit experiences; poetics of absence; violence; trauma.*

RESUMEN

Este artículo explora cómo los artistas latinoamericanos contemporáneos Voluspa Jarpa, Doris Salcedo, Alfredo Jaar y Alice Miceli emplean poéticas de la ausencia, como el silencio, la opacidad y la fragmentación, para representar experiencias límite y resistir simbólicamente a la violencia histórica. Se examina cómo estas prácticas artísticas subvierten los regímenes hegemónicos de visibilidad y representación, proponiendo modos alternativos de inscripción de la memoria. La investigación adopta un enfoque cualitativo y crítico, con análisis formal y conceptual de las obras en diálogo con teorías del arte y de la memoria. Los resultados indican que estas prácticas funcionan como contra-archivos, desafiando narrativas hegemónicas. Se concluye que dichas poéticas reconfiguran las formas de recordar, a pesar de limitaciones como el riesgo de estetización y la recepción institucional.

Palabras clave: *colapso de representaciones; experiencias límite; poéticas de la ausencia; violencia; trauma.*

Desafios da representação diante da violência histórica

A questão que orienta este artigo diz respeito aos limites da representação estética diante de experiências de violência extrema e à eficácia da arte contemporânea para articular formas críticas de memória frente ao apagamento e ao silenciamento. As estratégias estéticas da ausência, mobilizadas por artistas latino-americanos contemporâneos como Voluspa Jarpa, Doris Salcedo, Alfredo Jaar e Alice Miceli, constituem formas de resistência simbólica e crítica política, ao subverterem os regimes hegemônicos de visibilidade e representação. Ao recusarem a figuração direta de traumas históricos e “experiências-limite”, essas poéticas instauram novas linguagens capazes de reinscrever a memória coletiva por meio do silêncio, da opacidade, da fragmentação e do vazio.

A recusa da representação direta da violência e do trauma é uma estratégia estética e ética usada por muitos artistas contemporâneos, especialmente aqueles que lidam com eventos extremos, históricos ou coletivamente traumáticos, para evitar a reprodução do choque, da dor e da violência de forma literal, espetacular ou sensacionalista. Em vez de mostrar a violência “como ela foi” (com imagens explícitas, feridas, cadáveres ou sofrimento), esses artistas preferem sugeri-la indiretamente. Longe de se tratar de eventos genéricos, essas experiências envolvem configurações históricas e políticas específicas, como ditaduras, genocídios, catástrofes tecnopolíticas e conflitos armados.

Este artigo parte do pressuposto de que essas estratégias estéticas não são meramente formais, mas profundamente implicadas em disputas históricas e políticas sobre a memória. Os dispositivos artísticos latino-americanos muitas vezes assumem o lugar de “contra-arquivos” e “contra-memórias”, operando em tensão com os discursos institucionais e os apagamentos promovidos por diferentes formas de poder. Nesse sentido, o conceito “colapso das representações” é aqui proposto

a partir dos contextos do Sul global, nos quais a violência não é exceção, mas estrutura persistente. Como pontuam Mamdani (2001) e Sarlo (2012), é preciso pensar essas formas de trauma como históricas, situadas e politicamente determinadas.

Dessa maneira, o texto tem três objetivos principais: analisar as estratégias estéticas e materiais desenvolvidas por esses quatro artistas para tratar experiências de violência e trauma; examinar como tais práticas reconfiguram os modos de inscrição da memória coletiva diante de contextos específicos de apagamento, censura e silenciamento; refletir sobre a eficácia política dessas poéticas como formas de resistência simbólica frente a regimes de verdade e visibilidade hegemônicos.

A metodologia adotada articula três eixos: análise formal e conceitual, contextualização histórico-política crítica e diálogo teórico interdisciplinar. Essa abordagem visa compreender como essas obras, enraizadas em realidades específicas da América Latina, da África e do Leste Europeu, expandem os limites da arte contemporânea como linguagem crítica e espaço de memória.

Cartografias críticas da arte

Nas últimas décadas, o campo da arte contemporânea tem sido atravessado por intensos debates em torno das possibilidades e dos limites da representação de experiências traumáticas, especialmente aquelas marcadas pela violência histórica, repressão política e catástrofes sociais. Do final do século XX em diante, com a consolidação de discursos sobre memória, trauma e testemunho, observa-se uma ampliação das discussões sobre o que se convencionou chamar de “irrepresentável”, eventos que desafiam os modos tradicionais de inscrição simbólica, como o Holocausto, os genocídios, as ditaduras, os desastres nucleares e os conflitos armados.

Didi-Huberman (2012), Agamben (2008) e Rancière (2000) contribuíram significativamente para a teorização do problema da representação em contextos de trauma. Didi-Huberman, por exemplo, defende a potência crítica da imagem fragmentária como vestígio e não como evidência. Já Agamben propõe que o verdadeiro testemunho do trauma é aquele que revela sua própria impos-

sibilidade, e Rancière aponta que o irrepresentável está menos fora da arte e mais na perturbação dos regimes do sensível. Essas abordagens colocam em xeque a transparência e a linearidade narrativa.

No contexto latino-americano, entretanto, Richard (2007), Longoni (2010), Giunta (2020), Escobar (2021) e Martín-Barbero (2009) criticam a excessiva dependência de paradigmas eurocêntricos e sugerem uma reorientação epistemológica voltada para as especificidades locais. Tais autores sublinham que a violência no Sul global muitas vezes não é um evento excepcional, mas uma condição estrutural e contínua, e que a memória nesses contextos é sempre atravessada por disputas simbólicas, censuras e apagamentos.

Nesse cenário, o conceito de colapso das representações é uma ferramenta crítica que não indica o fim da arte ou da linguagem, mas sim seu esgotamento diante de eventos que excedem sua capacidade de mediação. Esse colapso torna-se produtivo quando impulsiona os artistas a elaborarem novas formas de inscrição estética da memória e do trauma, não como reconstituições literais, mas como gestos poéticos e políticos que tensionam os limites do visível e do dizível.

As práticas dos artistas analisados neste artigo exemplificam esse movimento ao recusarem a espetacularização da dor e ao adotarem estratégias de fragmentação, opacidade, silêncio e ausência como formas críticas de testemunho. Seus trabalhos não pretendem representar diretamente a violência, e sim provocar o espectador por meio de lacunas, ruídos e ausências, propondo uma relação ética e sensível com o passado traumático. Essas obras funcionam como contra-arquivos e contra-memórias que desafiam as narrativas oficiais e os regimes hegemônicos de visibilidade.

O estudo se insere, portanto, no campo ampliado de discussões sobre arte, trauma e memória, com ênfase na produção latino-americana e na potência política das “poéticas da ausência”. Ao articular autores do Norte e do Sul global, a pesquisa busca compreender as estratégias estéticas utilizadas por esses artistas e contribuir para uma reflexão decolonizante sobre os modos de narrar e elaborar o irrepresentável na arte contemporânea.

Conceitos operatórios

Em tempos de “pós-verdade” (McIntyre, 2018 p. 14) e de revisionismos históricos, torna-se cada vez mais urgente pensar como a arte pode resistir à normalização da barbárie, não apenas revelando fatos ocultos, mas desestabilizando os dispositivos que regem o que pode ou não ser visto, sentido e lembrado. O termo pós-verdade descreve um regime discursivo em que a manipulação emocional e ideológica se sobrepõe à facticidade, resultando em disputas radicais de narrativas. A pós-verdade não é o colapso da verdade, mas sua instrumentalização.

As obras aqui discutidas confrontam esse cenário ao questionar os dispositivos que produzem a verdade histórica, abrindo espaços para formas de saber minoritárias e afetivas, em vez de os substituir por novas verdades absolutas. Assim, atuam contra os regimes de verdade (Foucault, 1969) que normalizam o apagamento histórico. Neste sentido, as poéticas da ausência não constituem uma fuga da realidade, mas um modo radical de enfrentá-la por meio da recusa à transparência, da convocação do silêncio e da produção de zonas de indeterminação que desafiam o espectador a participar ativamente do trabalho da memória.

A arte contemporânea tem enfrentado o desafio de criar linguagens capazes de abordar experiências de violência política e social que marcaram profundamente o século XX e início do século XXI. Diante de acontecimentos históricos traumáticos, diversos artistas têm desenvolvido estratégias estéticas que questionam os limites da representação convencional, explorando o que conceituamos como o colapso das representações frente a experiências-limite.

O conceito de colapso das representações se refere a uma crise dos sistemas convencionais de significação perante acontecimentos que excedem as possibilidades de sua tradução em imagens, narrativas ou discursos. Esta noção, que se inspira em debates sobre a irrepresentabilidade do Holocausto (Adorno, 1955; Didi-Huberman, 2012; Agamben, 2008), aponta para momentos em que os regimes estabelecidos de visibilidade e dizibilidade se mostram insuficientes ou inadequados para dar conta de experiências extremas.

Contudo, ao mobilizar tais conceitos a partir de referenciais teóricos majoritariamente europeus, é necessário problematizar sua universalidade e refletir sobre sua aplicabilidade em contextos como o latino-americano, o genocídio de Ruanda ou o desastre tecnopolítico de Chernobyl. Ainda que conceitos como colapso das representações e irrepresentabilidade encontrem respaldo em debates sobre o pós-Holocausto, é necessário reconhecer que as formas de violência e apagamento operam de maneira diversa em contextos históricos, políticos e culturais distintos. Como enfatiza Richard (2007), pensar a arte latino-americana exclusivamente do ponto de vista de referenciais teóricos eurocêntricos pode invisibilizar as especificidades dos regimes de verdade, dos dispositivos de censura e das disputas por memória nas ditaduras do Cone Sul.

A partir dessa crítica, Longoni (2010) e Escobar (2021) propõem abordagens que reconhecem a agência estética como campo de conflito simbólico, enraizado em histórias coloniais, processos de resistência popular e políticas locais da memória. Esses autores destacam que o trauma na América Latina não emerge apenas de eventos excepcionais, mas de formas contínuas de violência institucionalizada, muitas vezes silenciadas pela própria lógica da transição democrática.

Nesse sentido, as obras aqui analisadas problematizam a irrepresentabilidade da violência e inscrevem-se em estratégias de produção de memória contra-hegemônicas, muitas vezes ligadas à luta pelos direitos humanos, ao feminismo e à crítica decolonial. Como sugere Sarlo (2012), o testemunho artístico latino-americano carrega uma tensão entre o sensível e o político, entre a imagem que convoca o afeto e a que constrange o olhar histórico.

Assim, se o paradigma europeu do colapso da representação enfatiza a ruptura epistêmica provocada por traumas como o Holocausto, a proposta aqui é deslocar essa discussão para incluir as especificidades do Sul global, em que a memória opera não como ausência absoluta, mas como campo em disputa contínua. Essa ampliação teórica permite tensionar as categorias trabalhadas neste artigo e pensar em uma ética da “memória situada”, como sugerem Martín-Barbero (2009) e Mbembe (2011), em diálogo com epistemologias do Sul e críticas à colonialidade do ver.

O conceito de irrepresentável tem sido central nas discussões estéticas contemporâneas, particularmente após as catástrofes históricas do século XX e início do século XXI, como o genocídio do povo palestino perpetrado por Israel. A ideia de irrepresentabilidade, frequentemente evocada no

campo da estética da violência, não se refere a uma impossibilidade total, mas a uma crise na relação entre imagem, linguagem e experiência. Didi-Huberman (2012, p. 216) recusa a noção de que o trauma deva ser silenciado ou preservado em silêncio absoluto. Para o autor, trata-se de buscar formas para o informe, imagens para o apagamento, linguagem para o que se cala. Já em Agamben (2008, p. 48), a referência ao irrepresentável, especialmente no contexto dos campos de concentração do regime nazista, propõe que o testemunho radical é aquele que “testemunha por sua impossibilidade”. Dessa maneira, as obras e os artistas aqui examinados dialogam com esse horizonte, mas não o reproduzem acriticamente, transformando o silêncio em gesto ativo e tensionando os limites da linguagem e da visibilidade.

O problema não é a impossibilidade absoluta de representação, mas o reconhecimento dos limites e insuficiências dos modos convencionais de representação diante de experiências-limite. A imagem, nesse contexto, deixa de ser evidência e passa a operar como ruína, vestígio ou indício. Uma imagem que sabe de sua precariedade e que aposta justamente nessa fragilidade como forma crítica.

Nancy (2004) coloca que o sentido não é algo dado ou comunicável em plenitude, mas aquilo que se “expõe” na ausência de fechamento, na abertura ao fora de sentido. Nesse viés, a arte que se confronta com a violência opera por uma lógica de exposição, não de esclarecimento ou revelação total, mas de fratura. Ela mostra o que falta, o que escapa, o que excede a linguagem. A recusa à literalidade torna-se, assim, uma ética da representação.

Essa ideia encontra eco em Agamben (2008), ao discutir o testemunho dos sobreviventes dos campos de extermínio. Para ele, o verdadeiro testemunho é o do “*muselmann*”, aquele que não pôde falar, que foi reduzido à condição de inumano. Dessa forma, o sobrevivente fala não apenas do evento traumático, mas também da impossibilidade de dizê-lo. A arte que lida com a memória traumática se aproxima dessa tensão, porquanto ela representa o irrepresentável não ao tentar completá-lo, mas ao fazer aparecer seu vazio constitutivo.

Complementarmente, Rancière (2000) argumenta que o irrepresentável é aquilo que perturba e redistribui os regimes do sensível, em lugar do que está fora da arte, exigindo novas formas de escuta, visibilidade e presença. Nessa direção, as poéticas da ausência não renunciam à represen-

tação em sentido absoluto, mas forjam regimes alternativos de visibilidade, capazes de articular a violência e o trauma como campo de indeterminação, silêncio e interpelação, e não como imagens totalizantes.

Na arte contemporânea que lida com a violência e o trauma, a obra frequentemente não representa o evento de modo mimético, mas o “performa”, ou seja, reinscreve seus efeitos através de formas estéticas que operam sobre o corpo e a percepção do espectador (Bennett, 2005). Trata-se de deslocar o foco da figuração para a experiência estética como forma de conhecimento afetivo e político. Assim, a crise das representações, longe de significar o fim da arte, instaura um novo regime formal no qual a fragmentação, o silêncio e a incompletude tornam-se elementos estruturantes.

O colapso das representações manifesta-se quando artistas confrontam eventos de extrema violência que desafiam os modos tradicionais de significação. Não é o caso apenas de uma impossibilidade técnica ou formal de representar o horror, mas de uma crise epistemológica e ética que exige novas estratégias estéticas e políticas. Diferentemente da noção de irrepresentável como interdito absoluto, o colapso das representações é entendido aqui como uma condição produtiva que impulsiona a busca por outras formas de inscrição do real. É precisamente na tensão entre a necessidade de testemunhar e a impossibilidade de representar diretamente que se situa o trabalho dos artistas analisados.

Esse conceito é compreendido como a falência dos sistemas tradicionais de significação – sejam eles visuais, narrativos ou simbólicos – diante de experiências-limite que excedem a capacidade de serem plenamente representados. Uma condição em que a linguagem, a imagem e os discursos hegemônicos não conseguem dar conta da complexidade do real. O conceito é mobilizado como uma ferramenta analítica transversal que permite articular práticas artísticas distintas em torno de uma mesma tensão: como representar o que desafia a representação?

O colapso das representações permite problematizar uma zona crítica em que a imagem não mais representa o real, mas o encena como ausência, lacuna ou ruído. É nesse espaço de esgotamento que a arte contemporânea se reinscreve como prática política e poética, recusando o espetáculo da violência e do trauma em favor de uma ética do sensível, que convida o espectador à escuta e à

reconstrução ativa da memória. Ao examinar as obras de Jarpa, Salcedo, Jaar e Miceli, a pesquisa mostra como cada artista constrói dispositivos estéticos que não buscam explicar ou ilustrar o trauma, mas inserir o público em sua opacidade, ativando experiências de estranhamento, silêncio e desconforto. O colapso, assim, não é apenas teórico, mas formal, sensível e político.

O conceito experiência-limite, por sua vez, designa situações históricas caracterizadas pela ruptura radical das condições de humanidade, pela suspensão de direitos fundamentais e pela instauração de estados de exceção, como as ditaduras, os conflitos armados e as catástrofes ambientais que deixaram profundas marcas na memória coletiva e no tecido social. Dessa forma, as experiências-limite são eventos violentos que, por sua intensidade traumática, resistem à simbolização e à integração nas narrativas históricas oficiais. Marcadas frequentemente pelo silenciamento e pelo apagamento sistemático de seus rastros, exigem modalidades específicas de rememoração e de elaboração estética.

Esse conceito é uma chave teórica para esta pesquisa, haja vista que articula o inominável, o irretratável e o inassimilável, elementos centrais na análise das obras dos artistas investigados. A experiência-limite pode ser entendida como aquela que coloca em suspensão as categorias habituais da linguagem, da ética e da representação, expondo o sujeito a uma zona de indiscernibilidade entre vida e morte, sujeito e objeto, presente e ausência. Trata-se de uma vivência que rompe o contínuo da experiência histórica, um ponto de fratura na memória coletiva e individual, podendo abranger ditaduras e regimes totalitários que operam a partir do apagamento sistemático do outro; desaparecimentos forçados que instauram uma memória em suspensão; violência de Estado, tortura e repressão como formas de aniquilação simbólica; acidentes nucleares como formas de violência tecnopolítica, invisível e persistente. A experiência-limite aparece não necessariamente como tema explícito, mas como forma, ausência, ruína, silêncio, opacidade; é um ponto de ruptura da inteligibilidade histórica e estética, se manifestando em situações que desafiam a linguagem, o testemunho e a própria possibilidade da imagem. As obras analisadas não buscam representar diretamente esses eventos, mas instaurar uma “poética do abismo”, operando com o silêncio, o vazio, o excesso ou a fragmentação como estratégias críticas para reinscrever aquilo que o sistema de poder quis apagar.

Essas situações-limite produzem não apenas sofrimento físico e psíquico, mas também uma destruturação da narrativa histórica e dos mecanismos de transmissão simbólica da memória, pois o tempo histórico perde sua linearidade progressiva e se fragmenta em ruínas de sentido, exigindo novas formas de organização da memória. A arte, nesse campo, opera como um espaço em que essas ruínas são reativadas e recombinadas em formas críticas e sensíveis.

A esse cenário se soma o conceito de “pós-memória” de Hirsch (2012), que designa a experiência das gerações seguintes ao trauma, cujas vidas são moldadas por narrativas, imagens e afetos herdados, mesmo que não tenham vivido diretamente os eventos traumáticos. Essa memória de segunda geração é mediada, mas profundamente incorporada, tornando-se um campo fértil para práticas artísticas que tentam dar forma ao que foi silenciado, deslocado ou esquecido. É preciso enfatizar que a memória é um campo de disputa simbólica, e não uma reconstituição objetiva do passado. Nesse contexto, mais do que dar visibilidade ao que foi ocultado, trata-se de interrogar criticamente os próprios dispositivos de produção do visível e do legível. A memória não é só o que se recorda, mas também aquilo que se disputa, se silencia ou se impõe como verdade.

Na arte contemporânea, especialmente nas práticas analisadas nesta pesquisa, a experiência-limite não é tematizada apenas como conteúdo, mas constitui uma dimensão formal e ética dos próprios trabalhos. Dessa perspectiva, a experiência-limite é pensada como dispositivo de resistência simbólica frente aos apagamentos históricos promovidos pelos sistemas de poder de várias naturezas. Esses sistemas não atuam somente pela violência física, mas com controle dos arquivos, da memória coletiva e das formas de visibilidade pública. Nesse cenário, as obras tornam-se espaços críticos que interrompem os regimes narrativos hegemônicos, compreendidos como formas dominantes de contar e organizar narrativas – principalmente sobre fatos históricos, identidades coletivas, ou eventos traumáticos – que impõem um ponto de vista único, oficial ou institucionalizado, muitas vezes em detrimento de outras vozes, memórias ou versões dos acontecimentos. Assim, os artistas analisados reinscrevem no espaço público os rastros do que foi suprimido e produzem novas formas de memória que assumem a lacuna e o irrepresentável como constitutivos, pois representar a experiência-limite não é traduzir o horror, mas criar formas que façam ressoar a sua irredutibilidade. Portanto, no âmbito deste artigo, a arte contemporânea que lida com a experiência-limite é compreendida como uma forma de insurgência simbólica, uma prática que desafia

os dispositivos de esquecimento e constrói zonas alternativas de memória, sensibilidade e resistência. Trata-se, em última instância, de reativar o potencial crítico da arte como aquilo que, mesmo diante da “falência do real”, como pontua Baudrillard (1981, p. 56), ainda insiste em dar forma ao inominável e devolver existência àquilo que foi condenado ao desaparecimento. Para o autor, vivemos num mundo tão inundado por imagens, simulações e narrativas midiáticas que o “real” se dissolve e, dessa maneira, o que experimentamos já não é o mundo em si, mas uma cópia de uma cópia, uma “realidade fabricada”.

Entre a forma e a história

A pesquisa adota uma abordagem qualitativa, crítica e comparativa, estruturada em três eixos interdependentes: análise formal e conceitual, contextualização histórico-política crítica e diálogo teórico interdisciplinar. Essa estrutura visa sustentar uma leitura das obras de Jarpa, Salcedo, Jaar e Miceli a partir de seus dispositivos estéticos e de seus modos de inscrição simbólica da violência, do trauma e da memória, articulando forma, contexto e teoria.

O eixo “análise formal e conceitual” se concentra na investigação dos elementos materiais, visuais e sensoriais das obras selecionadas, buscando compreender como ausência, silêncio, fragmentação e opacidade operam no plano estético como formas críticas de articulação da memória, não apenas descrevendo os recursos formais, mas analisando como estes constituem modos de pensar e sentir o irrepresentável, desestabilizando regimes tradicionais de visibilidade e de linguagem.

O eixo “contextualização histórico-política crítica” situa as obras em seus contextos históricos, políticos e epistemológicos específicos, enfatizando as formas de violência, censura e silenciamento que marcaram a produção, circulação e recepção das imagens. O artigo adota uma perspectiva crítica da história, em diálogo com a historiografia, os estudos da memória e as epistemologias do Sul, recusando a ideia de um contexto como mero pano de fundo e tratando-o como elemento constitutivo da forma estética.

O eixo “diálogo teórico interdisciplinar” é embasado por um corpo teórico interdisciplinar que articula referências da crítica de arte, dos estudos da memória, da estética da violência e das teorias da representação, incorporando tanto autores europeus quanto pensadoras e pensadores latino-americanos, além de autores de contextos africanos e pós-coloniais.

Esse diálogo visa questionar a universalidade dos paradigmas eurocêtricos de representação do trauma, propondo uma reflexão situada sobre como os dispositivos artísticos respondem a formas diversas de violência, censura e apagamento histórico, especialmente no Sul global.

Estratégias estético-políticas

A produção da artista visual chilena Voluspa Jarpa (Rancagua, 1971-) se insere em um contexto marcado pela tensão entre memória oficial e memória insurgente após o fim da ditadura Pinochet, em 1990. Os pactos de silêncio firmados na transição democrática e a desclassificação parcial de documentos da CIA evidenciam uma política de apagamento institucionalizado. Como discute Richard (2007), a transição chilena não foi acompanhada por uma desconstrução crítica da narrativa autoritária, o que deslocou para o campo da arte a tarefa de tensionar os dispositivos de visibilidade e verdade.

Nesse espectro, a obra de Jarpa trabalha os arquivos como zonas de opacidade e ruído, denunciando não apenas o conteúdo censurado, mas o próprio gesto de censura como forma ativa de produção de esquecimento. Stern (2006) enfatiza que os arquivos das ditaduras latino-americanas operam como campos de batalha simbólica, em que se disputa não apenas o passado, mas os sentidos do presente. Jarpa se apropria desses documentos não tanto para restaurar sua inteireza, mas para amplificar o trauma do silenciamento e performar a ausência como crítica visual e política.

Grande parte da obra da artista se configura como uma investigação crítica dos arquivos históricos relacionados às ingerências dos Estados Unidos em diversos países na América Latina durante a Guerra Fria, particularmente os documentos desclassificados pela CIA sobre operações secretas no Chile. A artista trabalha com documentos oficiais parcialmente censurados, transformando as marcas da censura em elementos estruturantes de sua poética.

As “estratégias de visibilização” de Jarpa, segundo Barbosa (2024), consistem precisamente em tornar legível não o conteúdo dos documentos, mas os mecanismos de ocultamento que organizam a memória oficial. A artista opera, assim, no paradoxo de revelar o invisível enquanto invisível, materializando as lacunas da história através de dispositivos que evidenciam os processos de apagamento e de censura.

Em 2012, Jarpa apresentou *Minimal Secret*, na Galería Isabel Aninat, em Madrid, na Espanha. Esta é uma instalação composta por três partes, em que a primeira corresponde aos arquivos cortados a laser em feltro que dão forma a um volume suspenso no centro do espaço expositivo; a segunda parte é uma grande mancha que contém uma degradação dos elementos visuais, textuais e gráficos que fazem parte dos arquivos; a terceira é constituída pela exposição de 200 livros, empilhados sobre uma base retroiluminada, pertencentes a trabalhos anteriores.



Figura 1. Voluspa Jarpa, *Minimal Secret*, 2012. Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/minimal-secret/>.

En nuestra pequeña región de por acá, de 2016, exposta no Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), Argentina, Jarpa exibiu 12 peças que incluíam pinturas, objetos, instalações, vídeos, gravações de som e documentos históricos, que se referiam a dois eixos complementares

de sua pesquisa, quais sejam, o estudo dos documentos desclassificados em conjunto com o minimalismo norte-americano, e o trabalho comemorativo sobre um grupo de líderes latino-americanos vítimas de assassinatos ou crimes não resolvidos durante o período da Guerra Fria.

O que se vê, portanto, na obra da artista, não é o arquivo completo, mas sua natureza fragmentária, seus silêncios e interditos. A transparência dos volumes, em contraste com a opacidade dos documentos censurados, materializa visualmente o que podemos chamar de uma dialética entre revelação e ocultamento que caracteriza as políticas da memória. Jarpa desestabiliza a noção de arquivo como repositório neutro de verdades e o aproxima do “arquivo-acontecimento” (Rolnik, 2011), ou seja, um corpo pulsante de forças, afetos e disputas que exige ativação sensível. O arquivo-acontecimento rompe com a ideia do arquivo como algo fixo, passivo e neutro. Em vez disso, o arquivo é compreendido como algo vivo, sensível e performativo, que afeta o presente e pode reativar capacidades de transformação política e subjetiva. Ao ampliar os documentos e espacializá-los, a artista transforma a leitura em experiência corporal, implicando o espectador num percurso labiríntico que remete à opacidade dos próprios regimes de poder. Ao converter os documentos secretos e borrados em obras que denunciam o silenciamento institucionalizado, a artista encena uma crítica decolonial do arquivo, questionando quem tem o poder de narrar a história e o que é legitimado como memória, como pontua Quijano (2007). Nesse sentido, o apagamento torna-se evidência e a ausência, uma forma ativa de denúncia. Ao invés de restaurar a totalidade do conteúdo censurado, a artista mantém e amplifica o buraco, o silêncio e a lacuna, desestabilizando o desejo moderno de transparência e de completude. A obra performa o trauma da história latino-americana como fragmento, como espectro que recusa ser pacificado.

A obra exemplifica o colapso das representações no campo documental, pois, ao trabalhar com arquivos que deveriam funcionar como repositórios de verdades históricas, mas que se apresentam mutilados pela censura, a artista questiona a autoridade do documento como evidência. O que resta são apenas vestígios, marcas de uma história que se constitui tanto pelo que revela quanto pelo que oculta.

É importante considerar, contudo, se a visualidade sofisticada de suas instalações não corre o risco de estetizar o próprio gesto de censura que pretende denunciar. Como argumenta Rolnik (2011), há sempre o risco de reificação do arquivo como fetiche estético, especialmente quando os gestos

de deslocamento simbólico não se traduzem em tensões políticas reais. A legibilidade ambígua das instalações de Jarpa – entre o segredo e o espetáculo – convida à crítica, mas também pode ser absorvida pela lógica da arte globalizada.

A poética de Doris Salcedo (Bogotá, Colômbia, 1958-), por sua vez, emerge no interior de um contexto colombiano atravessado por mais de cinco décadas de conflito armado interno, marcado por desaparecimentos forçados, violência paramilitar e deslocamentos massivos. Como aponta Wills (1999), o Estado colombiano historicamente oscilou entre a omissão e a instrumentalização da memória das vítimas. A ausência de políticas públicas de reparação simbólica transformou o espaço da arte em um dos poucos lugares de luto público. A artista desenvolve sua poética centrada na materialização da ausência e do trauma coletivo através de objetos cotidianos transformados.

Salcedo responde a essa realidade com gestos de materialização do vazio e da ferida histórica. Os sapatos velados de *Atrabiliarios* (1992), por exemplo, não apenas evocam os corpos desaparecidos, mas confrontam a invisibilização da dor com uma estética da escuta e da demora. A obra não tematiza um episódio isolado, mas atua dentro de uma longa duração do trauma colombiano, uma história sem fim da violência naturalizada e banalizada.

Nessa obra, sapatos pertencentes a mulheres colombianas desaparecidas são exibidos em nichos escavados na parede e cobertos por uma membrana translúcida de fibra animal suturada à parede com fio cirúrgico. Os objetos, assim velados, tornam-se simultaneamente visíveis e inacessíveis, evocando a condição liminar dos desaparecidos. A membrana que recobre os nichos funciona como uma metáfora visual da memória traumática, porque permite ver, mas somente de maneira turva, embaçada, incompleta. É construída semelhantemente a uma constelação em que a memória individual se funde ao tempo histórico no “luto público” como espaço político, como pontua Butler (2010).

Shibboleth (2007) é uma instalação que Salcedo desenvolveu para o Turbine Hall da Tate Modern, em Londres. A obra consistiu em uma rachadura de aproximadamente 167 metros que se estendia ao longo do piso de concreto do museu, criando uma fenda que rasgava o espaço arquitetônico, forçando o espectador a confrontar a própria presença no local e a navegar pelo espaço de forma cuidadosa.

A palavra “*shibboleth*” tem origens bíblicas e foi usada para distinguir grupos sociais ou étnicos pela pronúncia de palavras específicas: quem não conseguia pronunciar corretamente era identificado como inimigo e executado. A artista se apropriou desse termo, uma senha, para refletir sobre exclusão, segregação e fronteiras invisíveis que definem quem pertence e quem é marginalizado. Profundamente marcada pela história política de seu país e pela violência estatal, Salcedo expande essa palavra para abordar questões globais de imigração, racismo e desigualdade social. A rachadura simboliza a separação entre aqueles que estão dentro dos sistemas de poder e aqueles que são sistematicamente excluídos, representando os “invisíveis” do mundo contemporâneo, imigrantes, refugiados e vítimas de violência estrutural.

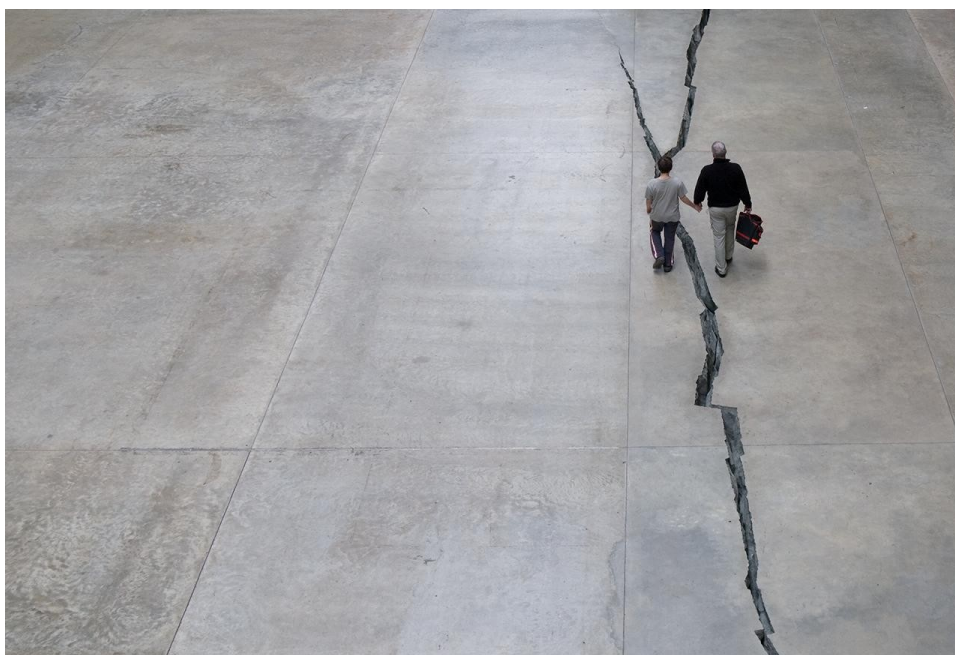


Figura 2. *Shibboleth*, Doris Salcedo (2007). Fonte: <https://smarthistory.org/doris-salcedo-shibboleth/>.

A intervenção de Salcedo foi ao mesmo tempo minimalista e monumental, pois a fenda parecia partir o espaço em dois, criando uma ruptura que se expandia e se estreitava ao longo do trajeto, com bordas irregulares que evocavam a sensação de algo abrupto e violento. Dentro da rachadura, a artista inseriu uma malha metálica semelhante à utilizada em cercas de fronteira, revelando camadas ocultas de repressão e de controle. A presença desse elemento quase invisível reforça a ideia de que as divisões sociais e culturais são muitas vezes imperceptíveis, mas estão profundamente enraizadas nas estruturas de poder. A materialidade do concreto quebrado remete à brutalidade do tempo e à fragilidade da arquitetura como símbolo de estabilidade.

A obra é uma crítica ao esgotamento das representações tradicionais frente a eventos traumáticos e da exclusão social, é um vazio que atravessa o espaço e força o espectador a se posicionar diante dele, sendo confrontado com a impossibilidade de apreender a totalidade da violência e levado a refletir sobre as fronteiras invisíveis que permeiam nossas sociedades. A obra é um vazio no espaço, uma ausência materializada, cuja rachadura não é apenas um corte no concreto, mas um corte no tecido social, um gesto radical de memória e de crítica.

A rachadura não é só uma metáfora abstrata, ela age no corpo do espectador, alterando sua percepção do espaço e exigindo um movimento atento e cuidadoso. Esse deslocamento físico reflete a necessidade de reconhecimento e empatia perante o outro, transformando a experiência estética em um ato político.

Quando a obra foi desmontada, a rachadura foi preenchida com concreto, mas suas marcas permaneceram visíveis como uma cicatriz que se recusa a ser esquecida, um lembrete duradouro de que as feridas do passado nunca desaparecem completamente. Salcedo criou, dessa maneira, um “anti-monumento”, que em vez de glorificar a memória, a inscreve no próprio solo. O termo antimonumento surge em reação à lógica tradicional da monumentalidade estatal, que cristaliza o passado em formas de celebração ou pacificação. O antimonumento desafia essa lógica por meio da fragmentação, da descontinuidade e da recusa da permanência, do heroísmo e da espetacularização. Mais do que substituir o monumento, o antimonumento performa a ferida e preserva a memória como campo aberto de disputa. Trata-se, portanto, de uma prática crítica do espaço e da memória.

O trabalho de Salcedo ilustra com particular intensidade a poética da ausência, haja vista que, confrontada com a violência extrema das experiências-limite, a artista recusa tanto o mutismo quanto a representação literal, optando por uma linguagem que transforma o vazio em presença tangível, o silêncio em testemunho.

Entretanto, é necessário refletir criticamente sobre as tensões que esse gesto carrega, pois até que ponto a estetização da ausência pode, paradoxalmente, gerar um efeito de pacificação do trauma? Como discute Bishop (2012), o envolvimento do espectador em ações simbólicas de luto nem sempre produz uma ativação crítica, já que pode também funcionar como um ritual de reconciliação simbólica que neutraliza o conflito. Em Salcedo, o risco da “monumentalização da ausência” permanece latente, mesmo quando sua estratégia se recusa ao espetáculo explícito.

Partindo para a obra de Alfredo Jaar (Santiago, Chile, 1956-), esta se articula em torno da problematização dos regimes de visibilidade que organizam a percepção de eventos traumáticos, questionando tanto a saturação quanto a ausência de imagens em contextos de violência extrema.

Entre 1994 e 2000, Jaar desenvolveu o *Rwanda Project*, uma série de trabalhos que refletem sobre o genocídio ocorrido em Rwanda, em 1994, e a resposta, ou falta dela, da comunidade internacional. Nessa data, Rwanda foi palco de um genocídio devastador. A comunidade internacional foi amplamente criticada por sua inação durante tal crise humanitária. O artista, ao tomar conhecimento dos acontecimentos, viajou ao país da África para testemunhar e documentar as consequências do massacre. O projeto consiste em diversas instalações e intervenções que buscam conscientizar o público sobre a tragédia e questionar a representação do sofrimento humano na mídia.

Rwanda Rwanda (1994) é uma intervenção pública realizada em Malmö, Suécia, onde Jaar preencheu cartazes em espaços públicos com a palavra Rwanda repetida oito vezes, sem imagens, sem contexto, sem explicações. Essa repetição serviu como um lembrete insistente da tragédia, buscando romper a indiferença e provocar a reflexão.



Figura 3. Alfredo Jaar, *Rwanda Rwanda*, 1994. Fonte: <https://alfredojaar.net/projects/1994/the-rwanda-project/rwanda-rwanda/>.

Essa economia de linguagem é a chave conceitual da obra do artista e propõe um gesto de interrupção no cotidiano urbano, rompendo com a lógica publicitária e com o ruído visual das cidades europeias. A simples presença insistente de “Rwanda” nos espaços públicos suecos transformou a palavra em um signo de estranhamento, porque chama atenção pela repetição e pelo silêncio que produz, não oferecendo informação, apenas convocação. O artista trabalha com o incômodo da não compreensão imediata. Ao invés de fornecer dados, Jaar oferece o afeto interrompido da linguagem, transformando o espaço público em palco de memória e de denúncia.

Do ponto de vista dos estudos da memória, *Rwanda Rwanda* opera como um marcador de ausência, uma vez que não há corpo, não há imagem, não há sangue, mas existe apenas uma palavra, um nome, e esse nome é o corpo ausente de um memorial efêmero e fragmentado. É um

antimonumento que não celebra, não explica, não monumentaliza, só inquieta. Em vez de se apropriar da dor do outro, Jaar cria um dispositivo de interrupção simbólica, pois não mostra o sofrimento, nomeia-o, e nomeá-lo em silêncio é um ato poderoso.

A obra *The Silence of Nduwayezu* (1997) aborda diretamente as consequências psicológicas e emocionais do massacre em Rwanda, explorando a violência, a impossibilidade da representação do horror e a responsabilidade ética do espectador diante da violência extrema. O artista visitou Rwanda logo após o genocídio e passou meses coletando relatos e imagens dos sobreviventes. Uma das histórias que mais o impactou foi a de Nduwayezu, um menino de cinco anos de idade que testemunhou o assassinato brutal de seus pais. Após o massacre, ele ficou em estado de choque profundo, incapaz de falar, um testemunho vivo da dor e do trauma causados pelo genocídio. Diante da incapacidade de Nduwayezu de narrar o que havia vivido, o artista criou uma obra que rejeita o espetáculo da violência e, no lugar de exibir imagens explícitas da tragédia, focou no olhar da criança como uma metáfora da impossibilidade da linguagem frente ao horror.

A obra consiste em uma sala escura, iluminada de forma sutil, onde o espectador se depara com milhares de fotografias do olhar de Nduwayezu, todas impressas em pequenos slides de 35 mm espalhados pelo chão. A quantidade de imagens faz referência direta ao número de vítimas do genocídio. Os visitantes são convidados a se aproximar, ajoelhar-se e segurar as imagens, forçando um envolvimento físico e emocional com a obra. A imagem repetida é um close-up dos olhos do menino, arregalados e fixos, carregados de uma angústia silenciosa. O artista utiliza essa repetição para enfatizar a presença do trauma, que se multiplica incessantemente, lembrando que a dor do genocídio não se restringe a um único indivíduo, mas a uma nação inteira. Essa abordagem rejeita a ideia da “pornografia da violência”, a exibição explícita da brutalidade, deslocando a experiência para o olhar da vítima. É um comentário sobre a fragilidade da memória, a falência da linguagem perante a violência e o papel da arte como testemunho do que não pode ser dito.

A resposta do artista ao genocídio de Ruanda não se restringe à crítica da hipervisualidade, mas articula uma denúncia da invisibilização seletiva promovida pelos regimes midiáticos e diplomáticos globais. Como analisa Mamdani (2001), o genocídio ruandês deve ser compreendido à luz do legado colonial belga, que racializou a população e institucionalizou hierarquias étnicas como forma de dominação. Esse histórico de violência estrutural é frequentemente eclipsado por narra-

tivas humanitárias despolitizadas. Ao optar por estratégias como a repetição silenciosa da palavra Rwanda ou o olhar congelado de Nduwayezu, Jaar questiona o direito à imagem e a hierarquia de empatia que estrutura o olhar ocidental sobre o sofrimento. A sua obra não representa o genocídio, mas reencena o fracasso ético e geopolítico de representá-lo, implicando o espectador nesse colapso da representação.

Em *Lamento de las imágenes* (2002), Jaar aborda a violência da repressão política, cuja instalação se baseia em uma sala quase vazia, na qual imagens são projetadas brevemente, apenas para serem apagadas imediatamente. Criada em um momento pós-11 de setembro nos Estados Unidos, a obra dialoga com um cenário global de crescente censura, manipulação midiática e repressão estatal, temas centrais no trabalho do artista. Também ressoa a trajetória do artista chileno, formado durante a ditadura Pinochet, instaurada em um outro 11 de setembro, e com sua preocupação constante com os mecanismos de poder e de representação.

Ao entrar no espaço criado pela instalação, o espectador se depara com uma sala escura, minimalista, imersiva, em que no centro há um painel de luz branca muito intensa que se acende brevemente. Antes disso, o público lê uma sequência de frases projetadas em branco sobre preto nas paredes, formando uma espécie de narrativa fragmentada, carregada de tensão e de crítica política. Algumas frases são: “Un presidente compra todos los negativos de unas fotografías comprometedoras”; “Un general retira todas las fotografías de un archivo”; “Un dictador elimina todas las imágenes de sus víctimas”; “Un lamento”.

Após essa sequência textual, uma luz branca ofuscante é acesa – único momento de imagem da instalação –, porém, ela cega em vez de mostrar. Não há imagem figurativa, apenas a luz crua, um excesso que, paradoxalmente, impede a visão. O que a obra propõe é uma reflexão sobre o apagamento das imagens, sobretudo aquelas que testemunham violências históricas, repressões e injustiças sociais e políticas. Jaar denuncia como o poder manipula o imaginário coletivo, “não mostrando”, pois o que deveria ser documentado e lembrado é deliberadamente ocultado, censurado, comprado, destruído. A aparição/desaparecimento das imagens ilustram o processo psíquico de se tentar lembrar, mas sendo constantemente bloqueado, como no caso de traumas relacionados à violência do Estado e ao controle da memória pública.

Ao rejeitar a imagem visível e apostar em um “não mostrar”, o lamento das imagens atua no limiar entre o político, o ético e o estético, convidando o espectador para uma experiência ativa de consciência, de ausência, de crítica, e de escuta. O lamento é, aqui, não uma desistência, mas uma forma de resistência contra o esquecimento, o silêncio imposto e a falsa neutralidade da imagem contemporânea.

Virilio (1988), ao discutir o “bombardeio de imagens”, demonstra que a aceleração da visualidade provoca uma forma de cegueira do olhar, um colapso da percepção diante da sobrecarga. Jaar inverte a lógica documental e traduz isso em um gesto performativo, o excesso de luz impossibilita a visão, criando uma estética da obliteração. A luz que cega denuncia a lógica espetacular que transforma o sofrimento em consumo visual. O artista opera com uma forma de “hipervisibilidade crítica”, exacerbando os mecanismos de visibilidade a ponto de implodirem, revelando seu esgotamento. O trabalho de Jaar exemplifica o que podemos denominar de uma “política da invisibilidade”, porquanto, frente à impossibilidade ética de representar diretamente o horror, o artista opta por estratégias de ocultamento e subtração que paradoxalmente tornam mais aguda nossa consciência sobre os regimes de visibilidade que organizam nossa relação com eventos traumáticos.

Ainda assim, é preciso ressaltar que existe uma tensão ética incontornável em torno da representação da dor do outro, especialmente quando esse outro é uma criança africana e o artista um observador estrangeiro. Foster (1996) alerta para os riscos de uma empatia esteticamente mediada, que pode obscurecer a assimetria entre quem sofre e quem interpreta. O silêncio de Nduwayezu é respeitado ou reencenado? A obra nos convoca à escuta, mas também pode ser lida como mais um ato de mediação do trauma alheio para o olhar global.

Por fim, Alice Miceli (Rio de Janeiro, Brasil, 1980-) explora em sua obra os limites da visibilidade e os rastros invisíveis de catástrofes históricas e ambientais. No *Projeto Chernobyl* (2006-2010), a artista desenvolveu uma técnica inovadora para tornar visível a contaminação por radiação gama, que é invisível ao olho nu e aos métodos fotográficos tradicionais. A série de 30 radiografias documentou os efeitos persistentes do desastre nuclear de Chernobyl, ocorrido em 26 de abril de 1986, na Ucrânia. Nesse dia, o reator 4 da Usina Nuclear de Chernobyl explodiu durante um teste de segurança, liberando uma quantidade massiva de material radioativo na atmosfera. Esse acidente é

considerado o pior desastre nuclear da história, resultando na evacuação de milhares de pessoas e na criação de uma zona de exclusão de aproximadamente 30 quilômetros ao redor do local. Décadas depois, a área permanece contaminada e praticamente desabitada.

Dessa forma, Miceli criou uma técnica que envolve a colocação de filmes radiográficos em contato direto com superfícies contaminadas na Zona de Exclusão de Chernobyl por meses, permitindo que a radiação impressionasse diretamente o filme. Esse método resultou em imagens que revelam a presença da radiação de forma direta, sem a intermediação de lentes ou sensores tradicionais. A artista capturou “paisagens impenetráveis”, imagens que não mostram a catástrofe em si, mas seu rastro invisível, sua presença espectral que continua a afetar o território décadas após o evento. As chapas radiográficas, marcadas pelos padrões irregulares da radiação, materializam o invisível, tornando perceptível o que escapa à visão.

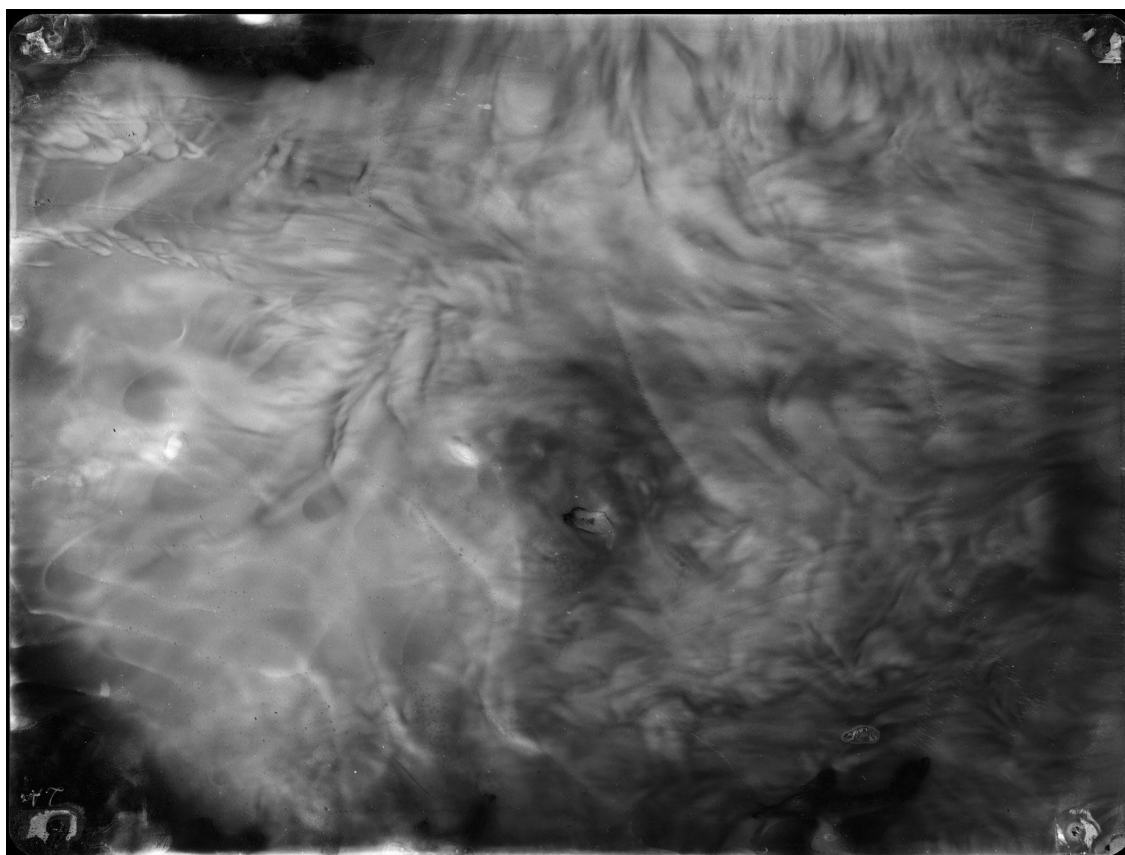


Figura 4. Alice Miceli, *Fragmento de um campo III*. 9.120 μ Sv, negativo radiográfico, 30cm x 40cm, 07.05.09 e 21.07.09. Fonte: <https://www.alicemiceli.com/negatives?itemId=j1iv53qp8anl8agqs4lbpjmunpui1>.

A numeração 9.120 μSv (microsieverts) na fotografia se refere à medida de radiação ionizante acumulada no local específico onde a imagem foi registrada. μSv é também a unidade usada para medir a dose de radiação absorvida por um corpo humano. Para comparação, uma tomografia computadorizada de tórax pode emitir cerca de 7 μSv , e a dose anual limite recomendada para o público em geral é de 1 μSv (excluindo exposição natural). Portanto, o valor 9.120 μSv é relativamente alto para exposição ambiental contínua, revelando a persistência do risco radiológico mesmo décadas após o acidente. Dessa maneira, cada fotografia é, na verdade, uma impressão da radiação acumulada no filme, evidenciada após a revelação. Ao inscrever essa numeração no título de seu trabalho, Miceli visibiliza o invisível, revelando como a radiação continua impregnando o território, transformando uma medida técnica em dado poético e político, denunciando o trauma ecológico e humano deixado pelo Estado e pela tecnologia nuclear, e dialogando com a ideia de “paisagem contaminada” como uma memória material de catástrofes negligenciadas.

As radiografias produzidas por Miceli mostram padrões abstratos e texturas que variam conforme a intensidade e a distribuição da radiação nas superfícies examinadas. A ausência de representações figurativas tradicionais desafia o espectador a confrontar a realidade invisível da contaminação. A instalação das obras em caixas de luz, em um ambiente escurecido, intensifica a experiência imersiva, destacando os contrastes e detalhes das imagens.

O trabalho da artista se sobressai por sua abordagem investigativa e experimental, explorando como a radiação continua a afetar a paisagem e a vida na região décadas após o acidente. Ao revelar o invisível, o projeto convida à reflexão sobre as consequências duradouras de desastres nucleares e a relação entre tecnologia, meio-ambiente e sociedade.

Ao romper com o paradigma fotográfico clássico, a prática artística de Miceli se aproxima das práticas científicas e forenses. Haraway (1988), ao discutir os regimes tecnocientíficos de visibilidade, afirma que toda visão é situada e encarnada. Assim, a artista insere seu próprio corpo no processo técnico, tornando-se coautora da imagem e sujeita à contaminação que ela torna visível. A experiência do risco torna-se parte constitutiva da obra. Além disso, a artista opera dentro da lógica da “violência lenta”, como pontua Nixon (2013), isto é, uma forma de destruição que se manifesta ao longo do tempo, de maneira quase imperceptível, mas devastadora. A radiação, invisível

aos sentidos e persistente no tempo, figura como metáfora da violência contemporânea que se infiltra silenciosamente nos corpos e territórios. São presenças que assombram o presente, que não pertencem mais ao agora, mas tampouco desapareceram, espectros que convocam o espectador a reconhecer o que não se mostra e a ouvir o que permanece em suspensão.

O *Projeto Chernobyl* se articula com o legado soviético de opacidade estatal e controle da informação. Após o desastre de 1986, o regime soviético promoveu uma política deliberada de encobrimento, desinformação e manipulação da percepção pública. Petryna (2002) argumenta que o corpo humano se tornou o principal indicador de contaminação em um contexto em que os dados oficiais eram constantemente manipulados, dando origem ao que chamou de “cidadania biológica”. A autora utiliza ferramentas antropológicas para nos levar a um mundo cujas realidades sociais são muito mais imediatas e cruas do que aquelas descritas por formuladores de políticas e cientistas, ilustrando como o evento e suas consequências não apenas moldaram o curso de uma nação independente, mas também tornaram a saúde um domínio negociado de direitos.

As imagens radiográficas de Miceli funcionam como contravisualidade, porque, ao tornarem visível o que o Estado tentou tornar inaudível, elas performam a sombra da radiação como memória material e política. Como observa Brown (2020), Chernobyl permanece como uma paisagem contaminada e esquecida, onde o trauma não é apenas histórico, mas bioquímico, territorial e intergeracional. A obra de Miceli se inscreve como gesto forense e poético, que resiste à lógica da obliteração.

In Depth (Minefields) (2014) é uma série fotográfica de Miceli que explora os perigos persistentes das minas terrestres em regiões pós-conflito, especificamente em Angola, na Colômbia, Bósnia e no Camboja. Iniciado em 2014, o projeto documenta meticulosamente paisagens ainda assombradas por essas ameaças invisíveis, muito tempo após o fim das hostilidades. A artista desenvolve o que podemos chamar de uma “estética da invisibilidade”, preocupada não com o que se manifesta imediatamente ao olhar, mas com o que persiste como presença ausente, como ameaça latente.

As fotografias não retratam as minas diretamente, mas sim as paisagens que elas habitam silenciosamente. Cada imagem representa um território contaminado, convidando o espectador a confrontar a contradição entre a beleza natural e a ameaça invisível que se esconde sob a super-

fície. As imagens são compostas com um rigor formal que conduz o olhar do espectador para a profundidade do cenário, muitas vezes utilizando linhas de horizonte baixas ou trilhas estreitas, criando a sensação de avanço cauteloso. A ausência de figuras humanas intensifica a sensação de abandono e de perigo. O espectador se torna, então, o explorador desses territórios, sentindo a tensão de cada passo em potencialmente pisar no perigo.

O trabalho de Miceli ilustra como o colapso das representações pode ser produtivo, impulsionando a criação de novas metodologias visuais capazes de registrar o que escapa aos regimes convencionais de visibilidade. Diante de catástrofes que deixam rastros invisíveis, a artista concebe dispositivos que expandem os limites do visível, tornando perceptível o que, de outro modo, permaneceria inacessível à experiência sensível.

No entanto, pode-se questionar em que medida essa técnica híbrida entre ciência e arte não corre o risco de neutralizar politicamente o evento que denuncia, ao transformá-lo em uma abstração visual altamente estetizada. A frieza formal dos negativos pode diluir os afetos mobilizados pelo trauma. Além disso, a própria atuação em zonas contaminadas levanta debates sobre o lugar do artista como observador-exposto, já que toda imagem carrega um ponto de vista situado e a suposta neutralidade técnica também é um posicionamento político.

Convergências e singularidades poéticas

As práticas artísticas de Jarpa, Salcedo, Jaar e Miceli, embora distintas em suas materialidades, contextos e estratégias, convergem em uma concepção compartilhada da arte como espaço de resistência simbólica e crítica política. Suas obras não se limitam a representar eventos traumáticos ou episódios históricos de violência, elas reconfiguram a própria possibilidade de inscrição simbólica do trauma, recusando a lógica da transparência, da espetacularização e da narrativa reconciliatória. Nesse processo, mobilizam uma poética da ausência que não busca ilustrar o sofrimento, mas torná-lo sensível pela via da lacuna, da opacidade, do silêncio e da fragmentação.

Essas singularidades não enfraquecem o campo comum de atuação desses artistas. Ao contrário, evidenciam a força da arte como espaço plural de elaboração crítica da memória. É nesse ponto que suas obras passam a operar como contra-arquivos e contra-memórias, pois não são meras anti-

teses dos arquivos oficiais, mas práticas estéticas que revelam os mecanismos de censura, omissão e seletividade histórica. Jarpa não busca restaurar os documentos censurados em sua totalidade, mas expor o gesto de censura como forma ativa de apagamento institucional. Salcedo transforma a ausência em matéria afetiva do luto coletivo, propondo dispositivos de memória que recusam o heroísmo e a monumentalidade estatal. Jaar desmonta o regime imagético contemporâneo, no qual a abundância de imagens convive com a invisibilidade política, e propõe uma ética do olhar baseada na escassez, no intervalo e no lamento. Miceli reinscreve o corpo na paisagem contaminada, transformando dados técnicos em imagens que revelam a violência lenta e persistente do trauma ecológico.

Do ponto de vista ético e político, essas obras não sugerem um retorno à transparência da representação, mas o desafio da escuta e da coparticipação do espectador. Ao recusarem o didatismo e a completude, essas práticas instauram modos de relação com o passado que são abertos, inquietos e situados. Elas operam em uma zona de fricção entre visibilidade e apagamento, entre memória e silêncio, entre presença e ausência. Em vez de oferecer soluções ou narrativas fechadas, colocam perguntas, tensões e zonas de indeterminação, ativando a memória como campo de disputa viva.

Contudo, é necessário reconhecer que essas poéticas não estão isentas de ambivalências, uma vez que há riscos éticos e políticos relevantes que devem ser enfrentados como a estetização da dor, a neutralização institucional da crítica e a ausência de uma abordagem interseccional que considere como raça, classe e gênero moldam as experiências de violência e silenciamento. Esses fatores impõem a necessidade de uma crítica que vá além da celebração das estratégias formais e que investigue os modos como essas obras circulam, são recebidas e interpretadas no sistema global da arte.

Portanto, este estudo não busca uma valorização incondicional da estética da ausência, mas defende que ela só realiza sua eficácia política e ética quando acompanhada de uma autocrítica rigorosa quanto a seus efeitos simbólicos, seus contextos de recepção e suas implicações epistemológicas. Representar o irrepresentável não significa apenas reconhecer os limites da linguagem ou da imagem, mas também criar condições para que outras formas de memória e de subjetividade possam emergir.

As práticas analisadas oferecem caminhos sensíveis para reimaginar a relação entre arte, trauma e história. Ao convocar o espectador à escuta ativa e à responsabilidade afetiva, essas obras insistem na memória não como reiteração do passado, mas como prática presente de resistência, convocação e reconfiguração do real. Nesse gesto, a arte deixa de ser apenas uma representação da dor e se torna, ela mesma, um campo de disputa simbólica, um território onde lembrar é sempre também um modo de lutar.

Considerações finais

O artigo partiu da investigação sobre como as poéticas da ausência, mobilizadas por artistas latino-americanos contemporâneos como Voluspa Jarpa, Doris Salcedo, Alfredo Jaar e Alice Miceli, se transformam em formas de resistência simbólica e histórica frente ao colapso das representações e das experiências-limite. Procurou-se compreender de que maneira tais práticas estéticas subvertem os regimes tradicionais de visibilidade, recusando a representação direta da violência e do trauma, instaurando outras formas de inscrição sensível da memória.

Através da análise formal e conceitual das obras, em diálogo com referenciais teóricos de campos como estética, crítica da representação e estudos da memória, constatou-se que essas práticas compartilham uma linguagem comum baseada no silêncio, na opacidade, no vazio e na fragmentação. Tais estratégias, longe de indicarem um esvaziamento político, configuram-se como dispositivos críticos que tensionam a narrativa oficial, instaurando espaços de escuta, interrupção e fricção simbólica. Nesse sentido, essas poéticas não apenas resistem à estetização da violência, mas atuam como contra-arquivos alternativos de memória que questionam os limites da representação e desestabilizam os discursos hegemônicos sobre o passado.

Ao mesmo tempo, a análise crítica realizada evidenciou que essas práticas não estão isentas de tensões e limites. Questões como o risco de estetização da dor, a recepção institucional das obras e a ausência de abordagens interseccionais mais consistentes revelam desafios importantes para a leitura dessas produções como plenamente disruptivas. Reconhecer essas limitações é fundamental para que a arte crítica não seja absorvida por circuitos legitimadores que esvaziem sua força política.

As implicações desta pesquisa para o campo das artes visuais e dos estudos da memória são relevantes, porque, ao trazer uma perspectiva crítica e situada sobre as formas estéticas de lidar com o irrepresentável, o trabalho contribui para o debate sobre os limites e possibilidades da arte contemporânea como meio de enfrentamento simbólico de traumas sociais. Ademais, reforça a importância de incorporar perspectivas latino-americanas e decolonizantes na análise de práticas artísticas, deslocando o olhar dos paradigmas europeus universalizantes.

Conclui-se, portanto, que a arte contemporânea latino-americana, ao trabalhar com a ausência, o silêncio e o colapso das representações, revela-se não como uma renúncia à memória, mas como uma forma radical de reinscrevê-la. Ao tensionar os limites da linguagem e da imagem, essas poéticas nos desafiam a repensar os modos de lembrar, ver e sentir, abrindo espaço para uma escuta ativa e crítica do passado, condição para qualquer projeto ético de futuro.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Prismen**: Kulturkritik und Gesellschaft. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1955.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. São Paulo: Boitempo, 2008.
- BARBOSA, Ramsés Albertoni. **Estrategias de visibilización o los sentidos de las borraduras**: os dispositivos da Histeria e da História na po(ética) de Voluspa Jarpa. 2024. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2024.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacres et simulation**. Paris: Galilée, 1981.
- BENNETT, Jill. **Empathic Vision**: Affect, Trauma, and Contemporary Art. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- BISHOP, Claire. **Artificial Hells**: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. New York: Verso, 2012.
- BROWN, Kate. **Manual for Survival**: A Chernobyl Guide to the Future. New York: W. W. Norton, 2020.
- BUTLER, Judith. **Frames of War**: When is Life Grievable? London: New Left Books, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tout**. Paris: Éditions de Minuit, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFG**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.
- ESCOBAR, Ticio. **Aura latente**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2021.
- FOSTER, Hal. **The Return of the Real**: The Avant-Garde at the End of the Century. Cambridge: MIT Press, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **L'archéologie du savoir**. Paris: Gallimard, 1969.
- GIUNTA, Andrea. **Contra el canon**. El arte contemporáneo en un mundo sin centro. Buenos Aires: Siglo XXI, 2020.
- HARAWAY, Donna. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. **Feminist Studies**, v. 14, n. 3, p. 575-599, 1988.
- HIRSCH, Marianne. **The Generation of Postmemory**: Writing and Visual Culture After the Holocaust. New York: Columbia University Press, 2012.
- LONGONI, Ana. **Del Di Tella a Tucumán Arde**: vanguardias artísticas y política en el '68 argentino. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2010.
- MAMDANI, Mahmood. **When Victims Become Killers**: Colonialism, Nativism, and the Genocide in Rwanda. Princeton: Princeton University Press, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2014.

McINTYRE, Lee. **Post-Truth**. Cambridge: MIT Press, 2018.

NANCY, Jean-Luc. **La communauté désœuvrée**. Paris: Christian Bourgois, 2004.

NIXON, Rob. **Slow Violence and the Environmentalism of the Poor**. Cambridge: Harvard University Press, 2013.

PETRYNA, Adriana. **Life Exposed**: Biological Citizens After Chernobyl. Princeton: Princeton University Press, 2002.

QUIJANO, Anibal. Coloniality and Modernity/Rationality. **Cultural Studies**, v. 21, n. 2-3, p. 22-32, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **Le partage du sensible** : esthétique et politique. Paris: La Fabrique, 2000.

RICHARD, Nelly. **Fracturas de la memoria**: arte y pensamiento crítico. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

ROLNIK, Suely. **Arquivo para uma obra-acontecimento**. 2011. Disponível em: https://desarquivo.org/sites/default/files/rolnik_suely_arquivo_para_uma_obra.pdf. Acesso em: 23 abr. 2025.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado**: cultura de la memoria y giro subjetivo. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.

STERN, Steve. **Battling for Hearts and Minds**: Memory Struggles in Pinochet's Chile, 1973-1988. Durham: Duke University Press, 2006.

VIRILIO, Paul. **La machine de vision**. Paris: Galilee, 1988.

WILLS, María Emma. Feminismo y democracia: más allá de las viejas fronteras. **Análisis político**, n. 37, p. 18-36, maio 1999.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Minha fantasma, ou a performance de um corpo ao rés do chão

Minha fantasma, or the Performance of a Body at the Threshold of the Ground

Minha fantasma, o la performance de un cuerpo en el umbral del suelo

Gustavo Clevelares

Centro Federal de Educação Tecnológica do Rio de Janeiro

E-mail: gustavo.clevelares@cefet-rj.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0212-9479>

RESUMO

Este ensaio examina a escrita do texto verbal e visual “Minha Fantasma”, do artista plástico e escritor Nuno Ramos. Feito como um método de operacionalização de uma espécie de luto, tanto a escrita quanto as imagens produzidas no material revelam uma performance que, na tentativa de (an)arquivar o íntimo na materialidade da escrita e salvaguardar a memória, constrói-se em fragmentos que registram não apenas as imagens de um sujeito depressivo, mas também as forças que atravessam o corpo que vive o luto por outro corpo que ainda respira. Dialogando com as teorias de Freud e Barthes, a leitura do texto de Nuno Ramos revela um processo performático de sujeitos que sucumbem à doença, ao tempo e à morte.

Palavras-chave: *Nuno Ramos; Minha Fantasma; performance.*

ABSTRACT

This essay examines the writing of the verbal and visual text *Minha Fantasma*, by the visual artist and writer Nuno Ramos. Created as a method of operationalizing a form of mourning, both the writing and the images produced in the material reveal a performance that, in attempting to (an)archive the intimate within the materiality of writing and safeguard

memory, is constructed in fragments that register not only the images of a depressive subject but also the forces that traverse the body experiencing grief for another body that still breathes. Engaging with the theories of Freud and Barthes, the reading of Nuno Ramos's text reveals a performative process of subjects who succumb to illness, time and death.

Keywords: *Nuno Ramos; Minha Fantasma; performance.*

RESUMEN

Este ensayo examina la escritura del texto verbal y visual "Minha Fantasma", del artista plástico y escritor Nuno Ramos. Concebido como un método de operacionalización de una especie de duelo, tanto la escritura como las imágenes producidas en el material revelan una performance que, en el intento de (an)archivar lo íntimo en la materialidad de la escritura y salvaguardar la memoria, se construye en fragmentos que registran no solo las imágenes de un sujeto depresivo, sino también las fuerzas que atraviesan el cuerpo que vive el duelo por otro cuerpo que aún respira. En diálogo con las teorías de Freud y Barthes, la lectura del texto de Nuno Ramos revela un proceso performativo de sujetos que sucumben a la enfermedad, al tiempo y a la muerte.

Palabras clave: *Nuno Ramos; Minha Fantasma; performance.*

Data de submissão: 04/05/2024

Data de aprovação: 05/02/2025

Introdução

Conceito inacessível em totalidade, nada é capaz de contornar a ação da morte. Todos os homens, animais, seres orgânicos, na ordem material das coisas, coexistem com a morte numa relação latente e paralela e, até mesmo, numa postura reativa para tentar subvertê-la de algum modo. À medida que o tempo avança, o escoamento da vida rumo ao apagamento dos corpos é o que constitui o próprio percurso natural dos seres em sua relação com a finitude que vem. Morre-se todos os dias, afinal. É somente o humano, no entanto, em sua racionalidade, que possui consciência do evento derradeiro do tempo sobre si. Nossas vidas estão em constante, potencial e irre- freável atravessamento pela morte, sem que quase nada dela possamos apreender com profundidade. Enquanto a morte não se manifesta em totalidade sobre o corpo, porém, o esvaecimento

progressivo da vida permite que o humano apenas se aproxime tangencialmente dessa situação final, mediante seus efeitos e estilhaços no corpo, ou, inclusive, pela observação da experiência do outro com o fim. Não somente os seres, aliás, mas as coisas ao nosso redor morrem diariamente; a sombra da morte nunca deixa de pairar sobre nós, na fluidez do tempo que não desacelera frente aos cenários sociais e políticos que se montam em constância.

Para o sujeito, contudo, o acontecimento sensível, o radical ato de apagamento da vida, não se torna plenamente acessível – estará de maneira inelutável fadado à negação da experiência desconhecida, podendo aproximar-se dela apenas pela imagem do outro. Elucubrar sobre a morte é, podemos assumir, conhecer o evento sempre de longe; e, ainda que se possa conjecturar sobre a própria experiência, o sujeito sempre estará radicalmente lançado para fora dela, impotente frente a ação do fim sobre os corpos. Habitar a morte, assim, é uma mácula melancólica do ser, isto é, um evento inescapável que só se atravessa no instante em que não mais o percebe. Nem por isso a melancolia se finda; ao contrário, pela pulsão da vida, ela pode encaminhar o sujeito à produção de subjetividades. No fim das contas, então, a imagem silenciosa da finitude só pode vir a ser representada, mas não testemunhada pelo homem porque, em vida, a morte é aquilo que só pode ser uma imagem em ausência. Nela nada é acessível ou efetivamente experienciável – a “experiência”, com certas ressalvas ao uso do termo, só pode ser comunicada pela imagem negativa resultante do lidar com o signo em suas concepções culturais, religiosas, rituais e monumentais (Benjamin, 1994).

Epicuro (2002, p. 27) nos fala que “não existe nada de terrível na vida para quem está perfeitamente convencido de que não há nada de terrível em deixar de viver”. Enquanto campo filosófico-moral concernente aos problemas práticos humanos, a ética de Epicuro parece estar voltada ao ensinamento com o propósito de suportar a dor e os sofrimentos que costumam estar à espreita da existência do homem ao largo da vida. Em *Carta sobre a felicidade, a Meneceu*, contrapondo-se a Sócrates – para quem a felicidade consistiria na competência do homem em suportar todas as formas de padecimento –, Epicuro abre um percurso mais saudável, que atrela à saúde orgânica o equilíbrio espiritual. Segundo essa noção, o esclarecimento vem do fato de que a morte representa a privação dos sentidos, haja vista ser uma experiência que, uma vez ocorrida, como sobredito, paradoxalmente não será experienciada. De fato, o percurso teórico historicamente estabelecido pela filosofia e pela psicanálise continua se desenvolvendo até hoje rumo ao maior entendimento da psicopatologia fenomenológica da melancolia e do luto, ou de outras e tantas formas de lidar

com o fim de si e do outro. Colocando-nos diante da noção de que, em geral, todas essas afecções são reações diante de um estado de perda de algo, ainda que esse objeto perdido possa se mostrar fatalmente desconhecido, percebo que a composição fotográfica e escritural de “Minha fantasma”, do artista plástico e verbal Nuno Ramos, abarca a destruição do corpo, o contato tangente com a morte, a perda de vitalidade, a dor de existir em face de um narrador que, consciente de sua passividade, acompanha melancólico em estado de vigília a depressão que consome pouco a pouco o corpo de sua esposa.

Feito uma espécie de *diário de luto*, como o escrito por Roland Barthes entre 1977 e 1979, o artista Nuno Ramos publica “Minha Fantasma” em 2000, numa pequena tiragem de 105 exemplares, numerados e assinados, relançando essa criação no mercado editorial posteriormente, em 2007, no interior do livro *Ensaio geral: projetos, roteiro, ensaios, memória*. Levando esse percurso em conta, talvez o último signo da lista de formatos presentes no subtítulo do livro apareça, sem meias-medidas, para dar conta da subjetividade do texto e, também, para vir a ser uma justificativa para sua própria escolha de subversão do gênero diário (íntimo), que emoldura a dinâmica representativa dessa particular experiência de ser expectador direto da dor. Para em um só tempo fundir passado e presente, reminiscência e tempo-agora, o narrador partilha radicalmente seus dias em uma performance narrativa e visual, em um modelo muito específico de escrita da angústia e do fracasso. Como se, para que a memória desses dias não fosse dissipada, a materialidade dos signos tivesse que burlar o tempo e a forma, produzindo um material desafiador entre o diário, a autobiografia, o conto e o ensaio, em uma dupla composição – a fotográfica e escritural – cuja intensidade inespecífica não escapa.

Essa voz narrativa tudo falará de sua esposa com o desejo de que, a uma só vez, conforme uma performance de si, também possa falar sobre suas dores. E é inevitavelmente a nota autobiográfica que prefigura o texto que vai encaminhar um pacto de leitura específico das imagens e das palavras do material. Tal nota explicativa consta na página inicial de “Minha fantasma (um diário)” e é um pequeno espaço intra e extraliterário, uma zona de vazamentos entre o dentro e o fora do texto, um caminho por onde Nuno Ramos esclarece a motivação da produção desse constructo plástico-discursivo, atestando-o ao público como *verdadeiro*, tendo em vista o acompanhamento da experiência de depressão vivida por sua esposa intensamente em período de seis meses, entre o final de 1998 e meados de 1999. Nessa proposta, arquivar o escoamento da vida da sua esposa é,

em alguma medida, também anarquizar, abrir as portas da sua casa e conduzir o leitor ao encontro com um corpo em deterioração arrastado para o centro da página. Significa dizer que essa escrita, para Nuno Ramos, teria o poder de conjurar a sobrevivência dos tempos de antes e materializá-la na palavra presente, a fim de que a memória seja antídoto para o fim. Para, portanto, afastar a angústia de uma vez, precisa realizar um gesto de desafio à dimensão espaço-temporal da morte, suspendendo o fluxo contínuo de temporalidades sobre o corpo; é, por assim dizer, a redenção da vida contra possibilidades não consumadas de apagamento total.

Diário de luto por um corpo que ainda respira



Figura 1. Digitalização das fotografias da primeira edição do texto de Nuno Ramos. Fonte: Ramos, 2007.

Dividido em três seções, o material montado por Nuno Ramos apresenta uma tríade de movimentos de percepção do real e, por conseguinte, o reconhecimento de uma voz autobiográfica. A saber, “Minha fantasma”, “Meu cansaço” e “Meu mar”, respectivamente, emolduram um itinerário de leitura que vai da queda dos corpos ao rés do chão à ultrapassagem da dor, com um interstício no abatimento orgânico de quem escreve, exausto de sentir e observar a depressão invadir o corpo-morada de sua esposa: “Tiraram algumas nergas do alto da perna dela”, assim começa o narrador a relatar, “um lanho ou um tufo de pelos” (Ramos, 2007, p. 368). A mulher não recebe nome em nenhuma linha da forma-diário, à exceção da configuração da nota biográfica inicial – Sandra Antunes Ramos. Aliás, nunca se descentra o problema da nomeação para o narrador. Como

não há denominação, ela tão somente passa a ser um corpo, uma massa orgânica e disforme que não responde mais por si, conclamando apenas, de maneira inerte e silenciosa, o amparo do outro para que, como um desdobramento da manutenção vital, possa lhe garantir um pouco mais de permanência. Metamorfosar o real no que, a princípio, seria um arquivo é, assim, para o narrador, uma impossibilidade de enfrentar a devastação por uma morte iminente ou as suas reações na busca por um desfecho, seja ele qual for. Como nos revela, “Magra, ela ainda está quente, como um corpo vivo” (Ramos, 2007, p. 368), e apenas a respiração a diferencia de uma matéria morta.

Tal qual um corpo findado, a natureza transformara a mulher do narrador em matéria semimorta, porque já não é em plenitude um sujeito – envolve-se não numa vida, mas sim numa *proto-vida* da qual se mostra incapaz de se descolar e de “encontrar uma planície branca, mesmo que fosse a morte” (Ramos, 2007, p. 368). Quando a única possibilidade de findar a melancolia talvez seja a morte, e nem mesmo ela parece ceder e poupar o corpo de sua esposa do abatimento, o narrador insiste, na forma de uma performance narrativa e visual, na salvaguarda dessa memória, ou seja, conduz sua produção artística às últimas consequências do íntimo, canalizando suas energias para o registro, pois, impossível de agir, reconhece na criação um modo de arrancar à fórceps toda potência da experiência do fracasso. Para não sucumbir à espessa realidade, inscreve à memória a *sua fantasma*, quebra o relógio estagnado, rasga o calendário que não avança. Se a memória esmaecesse, talvez restasse apenas a sensação de um sonho ruim que, aos poucos, também se torna opaco; por isso o sujeito se lança, nas linguagens plástica e verbal, à experiência com sua própria fantasma. Nessa leitura, portanto, encontro nas palavras do semiologista francês Roland Barthes, a chance de obter um enxerto de pele:

O fantasma, não o sonho – Sonhar (bem ou mal) é insípido (que tédio, as narrativas de sonho!). Em compensação, o fantasma ajuda a passar qualquer tempo de vigília ou de insônia; é um romancinho de bolso que a gente leva sempre consigo e que se pode abrir em qualquer lugar que ninguém dê por isso, no trem, no café, esperando um encontro. O sonho me desagrada porque ele nos absorve inteiramente; o sonho é monológico; e o fantasma me agrada porque ele permanece concomitante à consciência da realidade (a do lugar onde estou); cria-se assim um espaço duplo, desencaixado, escalonado, no seio do qual uma voz (nunca saberia dizer qual, a do café ou a da fábula interior), como no andamento de uma fuga, se coloca em posição de indireto: algo se trança, e é, sem caneta nem papel, um começo de escritura (Barthes, 2003, p. 202).

A estratégia de arquivamento de si (e sobretudo do outro) na forma-diário performática de Nuno Ramos parece também vincular-se à possibilidade de manutenção de um fio de vida. Porque entre a morte do corpo e a recriação da experiência, inscrever-se e inscrevê-la, a sua esposa, na materialidade da forma-diário, vem a ser o caminho a fim de que, no espaço íntimo, as ruínas e os vestígios do vivido se atrelem à lamúria sutil dos gestos artísticos de um homem que, impotente e sem escapatória, não pode deixar de produzir – única reação possível frente ao que se vive. O narrador fala em voz baixa, jamais grita; não se trata de uma escrita desesperada. Considero, inclusive, importante destacar esse significado outro para o termo “sutil” – não é uma escrita despotencializada, mas, em contrapartida aguda, uma escrita cuja potência se encontra na fragilidade, na passagem entre os enunciados e as imagens, na estética astuta daquele que tem consciência do projeto artístico que instaura.

Se cabe, em algumas leituras teórico-críticas acerca de substancial parte das obras assinadas por Nuno Ramos, a noção de existência de um tom avolumado, agudo e monumental tanto pela escalada de inúmeros materiais quanto pelo excesso de energia dispostos na criação e na execução *in loco* das suas famosas instalações, não há dúvidas de que a modulação extensiva de Ramos definitivamente se inverte quando o artista apela à linguagem verbal dessa obra, seja fundindo-a ao trabalho plástico sensível das fotografias, seja se dedicando propriamente à prosa poética memorialística. De modo performático, a belíssima tessitura plástico-visual de “Minha fantasma” se organiza e se exhibe no constructo – o princípio (an)arquivístico e o suporte sobre o qual escolhe para escrever, o bloco de papel que será posteriormente nomeado de *diário* (como um gesto performativo da linguagem e de si), demandam, acima de tudo, um modelo de código criativo muito singular, no qual a dicção mais baixa não seria uma *forma de cura*, mas, sobremaneira, um modo de *cuidado de si*, uma forma de se relacionar com o mundo (Foucault, 2009).

Com efeito, as nuances performática e autobiográfica assumidas no material e o intervalo temporal de escrita – ambas as informações apresentadas ao leitor na nota introdutória de “Minha fantasma” – fazem com que Nuno Ramos, em princípio, assumo o seu texto enquanto um diário. Dessa forma tensionada, o que ocorre em “Minha fantasma” não deixa de ser uma dobradura da fabulação de si no tempo, porque se ergue, nessa narrativa em fragmentos, uma escrita plástico-discursiva repleta de metáforas, arroubos linguísticos e imagens pungentes. Com o modelo provocativo e complexo comum à poética do artista, a forma-diário, como aqui prefiro nomear tal constructo, permite

desconfiar da suposta estabilidade do gênero e aponta para uma outra forma de expressão: sem dúvidas, uma performance de escrita, um gesto escritural efetivado em um experimento verbo-visual, profanando o caráter íntimo, familiar e secreto do gênero para colocá-lo em vias radicais de publicação, como um anarquivamento.

Do formato híbrido e suas subversões

Se, por um lado, o espaço alternativo de produção performática problematiza a noção do diário enquanto gênero discursivo que deveria se restringir à esfera do íntimo, por outro, a materialidade do texto dilui suas fronteiras e cria um espaço ampliado de significação somente possível através de um exercício textual-performativo que se coloca do lado avesso, concreto ao campo expansivo do literário proposto por Florencia Garramuño (2014), para quem, mediante conexões de linguagens multimodais, a produção escrita ultrapassa suas formas prototípicas e vem a ser um “fruto estranho”, isto é, um formato inespecífico de constructo artístico. Assim, embora não datados, a ordem na qual os fragmentos aparecem no material de Nuno Ramos e se mesclam às imagens fotográficas é demarcada pela coexistência organizada de linguagens e temporalidades díspares, ou seja, camadas heterogêneas de matérias e de episódios que foram produzidas no bojo de uma escrita relativamente serial e continuada, tal qual a operação efetiva de um diário íntimo – gesto que, de alguma forma, é subvertido no convite feito ao público para entrar na esfera privada desses instantes de vida enlutado-melancólicos.

Reverter as camadas de subjetividade do diálogo plástico-discursivo entre linguagens que se constrói nessa criação revela os escombros da experiência de abatimento de corpos, em padecimento orgânico e emocional. Nessa proposta de produção desmontada, não cronológica ou linear, Nuno Ramos radicaliza o gênero diário frente às especificidades linguísticas e estruturais reconhecidas desse gênero do discurso, estando muito mais próximo de uma pública performance verbo-visual marcada por um relato de experiências, na medida em que ergue seu objeto artístico consciente de que faz um constructo plástico-poético e, sobretudo, disposto a publicá-lo em um instante porvir, anarquivizando-o. Subversivo pois o artista mescla os espaços escriturais do ficcional, do fotográfico e do documental, com os quais faz irromper uma dinâmica de verossímil simulação, uma

espécie de diário-mentiroso, de uma performance imagético-poética, cujo endereçamento para um leitor futuro muito bem-projetado pode ser vislumbrado, como afirma o próprio artista sobre esse material:

O conto Minha fantasma é super real, é o mais real que eu pude. É uma coisa sobre uma crise super difícil que eu vivi, que foi a depressão da minha mulher e que escrevi um pouco para passar por aquilo. Foi um texto bem terapêutico, sei lá. E que foi muito difícil de publicar, bem mais do que escrever, porque publiquei durante o lance todo. Achei que devia. E como essas coisas em geral são tratadas meio à boca miúda, com um extinto meio de abafar essas crises, foi difícil. Não sabia que consequência podia ter nela, em mim ou nos nossos filhos. Foi uma coisa meio dura, nesse sentido (Nuno Ramos, 2011).

Com efeito, mesmo possivelmente inespecífico, o ambivalente gesto do artista em nomear a forma-diário também como conto, devido aos aspectos residuais dos gêneros ainda presentes, descentraliza uma subjetividade da ordem do documental, comum ao primeiro enquadramento de escrita diarística. Emulando determinada verossimilhança, o artista radicaliza as noções estanques de gêneros discursivos específicos, o que sustenta um diálogo disruptivo com a própria aposta na factualidade dos episódios ali narrados. Nesse movimento de pouca especificidade, a contiguidade entre realidade e ficção se constrói na retenção de um momento de intimidade, que não se esconde ao olhar do outro pelo dispositivo da leitura. E, talvez, a atualização desse suposto momento vivido à luz da ficção só é possível pela via da expansão dos limites como força performativa da escrita e da produção imagética exercitados pelo artista.

De fato, esse trânsito entre discursos e suportes originários de uma espécie de performance plástico-discursivo abre o diário-conto-relato autobiográfico com uma primeira parte, homônima ao título, na qual é descrita por Nuno Ramos a experiência de observação do percurso de desfazimento do corpo da esposa-fantasma. As iniciais sequências descritivas e narrativas estimulam uma leitura que deixa à mostra o vivido. Dá-se a ver, nesse ponto, uma das fundamentais questões na organização de uma narrativa *protoenlutada*: enquanto a morte é um signo em suspenso, que não recua como deveria tampouco avança de uma vez sobre o corpo da esposa, para a voz que enuncia grafar esse momento é um método operativo de não deixar o fantasma escapar da casa. Quando a incerteza sobre a permanência de vida paira sobre ambos, o fantasma melancólico mostra ainda permanecer ali, “lança seus sinais duas vezes – para que ela própria escute, uma vez, e outra para que acreditem” (Ramos, 2007, p. 368).

Essa espécie de antecipação da morte, ou a produção de sobrevivência, faz com que o processo de luto do narrador aconteça com o corpo da esposa ainda respirando, com o organismo em frágil funcionamento. É para apreender esse objeto corpóreo que se desfaz aos poucos, dentro e fora da palavra e da imagem, que o narrador permanece escrevendo como se emulasse um luto em vida; aquele que escreve, verdadeiramente, reconhece o que se perde e tenta reverter sua perda. Nesse intento, a angústia de ser expectador de mãos atadas de outra performance muda faz com que o luto cumpra o percurso desfiado por Freud de introjetar o objeto perdido (ou em vias de se perder, como nesse caso) no próprio ego, consciente de que “ela está morrendo” (Ramos, 2007, p. 368). Desse modo, enquanto experiência parcial de fratura da vida, o narrador de “Minha fantasma” arre-mata o processo de enlutamento ao se afastar de sua dinâmica de vida comum para agarrar-se ao objeto ausente: “tenho os olhos sobre ela para afastá-los de mim — eu, o pobre gordo dos meus deveres, da minha ambição e saudade” (Ramos, 2007, p. 368). Qual, afinal, é o tempo em que o luto se encerra? Consciente de que esse processo também se acaba um dia, o narrador escreve para não esquecer de nada, para dela não esquecer. É na performance, portanto, que Nuno desliza o corpo-cadavérico da esposa para um interstício entre vida e morte. Perda de humanidade, assunção de uma animalidade – a corporeidade doente que tomou conta a mulher transborda de animalidade insólita, figurativizada pela voz desse homem:

[...] olhando o corvo bicar as suas pálpebras, olhando a coruja lhe contar o seu segredo (“eu não durmo porque não posso”) e o camelo lambendo suas faces enquanto ela descansa entre as duas corcovas, olhando a gralha lhe dizer: eu avisei, olhando a gralha repetir: agora sai dessa sozinha, olhando a lesma passear por suas vértebras que vão afundando no acolchoado da cama (Ramos, 2007, p. 372).

Que possamos nos voltar, neste instante da reflexão, ao traço que, para mim, é o mais agudo dessa experiência imagético-verbal produzida por Nuno. Gostaria, assim, de avançar um pouco mais para a questão da representação pela performance do padecimento sofrida tanto pelo sujeito em *vias de luto* quanto pela mulher em esvaecimento abissal. Nesse contexto, a experiência parcial de operacionalização do luto é inseparável do exercício de elaboração do diário porque o homem escreve em nome do outro, já silencioso, escreve por si e por ela, antes da morte e durante o avanço de seu espectro. Em verdade, trata-se de uma experiência apenas parcial uma vez que o luto, na perspectiva freudiana, vem a ser a reação psíquica a uma perda consumada. Esse ainda não é o caso no material de Nuno. Pela performance plástico-discursiva da arte, no entanto, pode-se permanecer performando, já que a morte aparece como figura iminente, bastante esperada aliás,

face ao corpo da mulher que se esfacela pela força da depressão. Nesse cenário, acompanhar a destruição da mulher vem a ser uma tarefa desditosa que, para o narrador, ele não pode enfrentar solitário, sem intercurso; por isso faz vigílias pela sua existência, busca mantê-la acordada, segurando-a pelo fio de companhia vital que resta, mesmo que pela performance da forma-diário.

De certo, a experiência de iminência da morte sobre o corpo é o percurso incontornável do humano, mas trazer isso à consciência tão explicitamente enquanto a esposa está lentamente a desaparecer é uma marca que, na poética de Nuno Ramos, parece uma aposta para que o ato esteja entre a performance e o arquivo. Contudo, a astuta estratégia plástico-discursiva proposta pelo artista de borrar a ética de um gênero diário íntimo – que pode ser considerado um arquivo da intimidade – e fazer circular a imagem de corpo desnudado para o público também aplica à obra do artista o conceito de *anarquivo*, pensado por Márcio Seligmann-Silva. Ao tornar radicalmente público o que estaria na esfera do privado – sem aqui diferenciar tal esfera da esfera íntima –, a voz performática de Nuno Ramos burla o ser-secreto de um diário, o que permite vir à tona a tensão entre “a imagem do arquivo e do anarquivamento: o trabalho de recordação agindo como esse anarquivamento, que arranca determinados momentos de seu falso contexto (a falsa totalidade), para ressignificá-los nesse ato de criação” (Seligmann-Silva, 2014, p. 46).

Oscilando entre uma voz que quer preservar a intimidade do corpo no diário e ao mesmo tempo arrebenhá-la em performance, o narrador proposto Ramos – que cumpre todos os horários dos medicamentos e que se dedica à amada – vê também seu corpo definhando nessa dinâmica, assiste à pele ruir, sucumbir aos poucos, por exaustão, à desmesura da rotina repetitiva. Com efeito, a tensão poética entre o arquivar, para salvaguardar a memória, e o anarquivar, ressignificar de forma criativa e criticamente o passado, torna-se um contínuo nesse processo de criação do artefato visual-narrativo feito pelo artista de “recoleccionar as ruínas do arquivo e reconstituí-las de forma crítica” (Seligmann-Silva, 2014, p. 38). É, portanto, justamente na abertura desse arquivo íntimo, reinscrevendo a memória familiar enlutada em um gesto de anarquivamento, que, podemos declarar, coloca-se em questão a dinâmica desse narrador que assume se apropriar do corpo da esposa para ressignificá-lo numa espécie de curadoria do luto. Então, desabafa:

Se ela murmura em meio ao sono – e ela dorme o tempo todo por causa dos remédios – é como se ela dissesse uma verdade escondida, que não se pode negar. Mas é sempre verdade, e não apenas quando dorme: talvez ela esteja morrendo. Eu

ponho meu ouvido perto do seu hálito, com medo. Não quero ouvir uma queixa, não quero ouvir outro nome. Não quero que se lembre do que não viveu comigo. [...] Desço até a cozinha para separar seus remédios. É para isso que sirvo agora. Nem sempre é possível ter bem claro o sentido de um dia (Ramos, 2007, p. 369).

E, apesar de tudo que expõe ao público, apesar de sua esposa estar em plena magreza e ruir paulatinamente, apesar de não precisar enxergar a morte para provar o abatimento do luto, esse sujeito já enlutado antes mesmo do fim preciso da vida do outro se utiliza da performatividade. Mesmo que saiba que o corpo da esposa experimenta a iminência de ser, em breve, substituído pelo fantasma, existindo, dessa forma, para além da materialidade orgânica do humano, a experiência de ressignificação daquele momento em escrita e imagem refaz o próprio sentido de intimidade e, sobretudo, de amor para o narrador, consubstanciando o discurso amoroso à dicção de um luto antecipado, abrindo espaço para uma espécie de estética lutuosa-enamorada. Nesse sentido, a fantasma silenciosa quase não se movimenta pela trama, a não ser no seu mover-se a um apagamento lentamente vindouro. Entretanto, é na matéria tanto plástica quanto verbal que a mulher se des-faz e é re-feita, performando como escopo da produção artística.

Das imagens e da permanência da memória

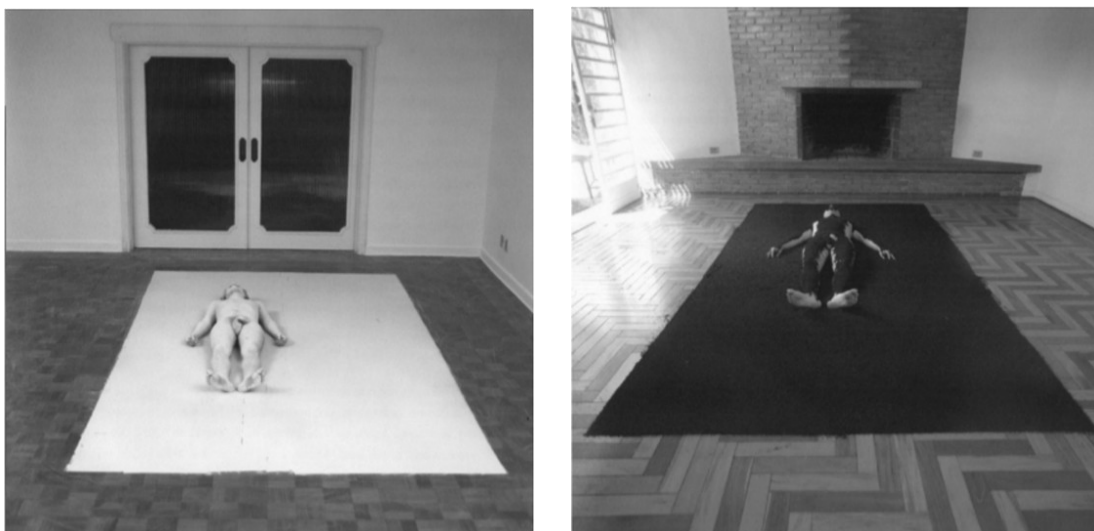


Figura 2. Digitalização das fotografias da primeira edição do texto de Nuno Ramos. Fonte: Ramos, 2007.

A intensidade do subjetivo processo enlutado-amoroso, proporcional à intensidade da doença da mulher, é a força-motriz que faz com que, no corpo do narrador, a memória, o desejo e o afeto não se esvaíam feito água pelos dedos: “é um amor imenso e cansativo, que deve dizer bem alto: *Eu quero você mesmo assim*” (Ramos, 2007, p. 370). Nuno Ramos, em sua inesgotável tentativa de dar conta do estado de vulnerabilidade da esposa em depressão e, também, do seu próprio modo de produção artística, interroga-se indiretamente sobre a beleza dos afetos: “Não sei precisar o que haverá de tão desejável no púrpura de suas olheiras”, e continua indo mais além, “na baba que escorre pelo seu queixo. Não sei dizer porque não posso tirar meus olhos dela” (Ramos, 2007, p. 375).

Sem esclarecimento preciso, alojado em um apartamento cujas respostas não aparecem como cartas que chegam pelo correio, o narrador sabe que, mesmo na ruína, mesmo frente a um corpo-doente, é na esposa (ou, ainda, no fantasma dela) que ele reitera a potência de uma produção artística de amor e luto. É desse “mesmo assim” ou o “apesar de tudo” – a concessão e/ou a renúncia feitas por doação inteira ao outro – que também nos fala Roland Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso*, ensaio no qual, entre várias reflexões fragmentárias, o crítico exercita ponderações a respeito da origem ou permanência do intensivo discurso de amor, incontornável e incompreensível, dedicado geralmente a um ser em específico:

Encontro pela vida milhões de corpos; desses milhões posso desejar centenas; mas dessas centenas, amo apenas um. O outro pelo qual estou apaixonado me designa a especialidade do meu desejo. Esta escolha, tão rigorosa que só retém o Único, estabelece, por assim dizer, a diferença entre a transferência analítica e a transferência amorosa; uma é universal, a outra é específica. Foram precisos muitos acasos, muitas coincidências surpreendentes (e talvez muitas procuras), para que eu encontre a Imagem que, entre mil, convém ao meu desejo. Eis o grande enigma do qual nunca terei a solução: por que desejo esse? Por que o desejo por tanto tempo, languidamente? É ele inteiro que desejo (uma silhueta, uma forma, uma aparência)? (Barthes, 1995, p. 14-15).

O crítico francês, portanto, parece descrever a subjetividade produzida naquele apartamento desenhado na criação de Nuno Ramos, sobretudo no definir de dois corpos doentes, em intensidades distintas. Com seu discurso enlutado-amoroso e com suas fotografias, o artista, por sua vez, narra um tempo que não avança pela presença repetitiva dos médicos que adentram sua casa, perfuram o corpo-doente, um corpo reduzido, uma boca que não se alimenta e define, seu resto orgânico,

como um pedaço de junco lançado na areia, um devir-tronco ao rés do chão. Imerso nesse tempo paralisado, ainda na primeira parte desse relato, o sujeito enunciativo começa a exhibir pequenos vestígios do cansaço iminente, do abatimento que começa a se alastrar por seu corpo.

Embora não haja quaisquer possibilidades de desistência daquela vida velada, a voz enunciativa de “Minha fantasma”, diante de um luto ainda não consumado totalmente (ou, para o bem, nunca consumado), está diante de um discurso repetitivo e circular sobre a dor de si e do outro, ainda que sempre por novos significantes: a rotina maçante, os remédios infindáveis, a iminência do fim, a transformação paulatina do humano em ruínas, a persistência (ou resistência) do corpo enfermo – tudo isso suspende o presente e faz desembocar na produção visual e verbal uma forma de vida, um movimento performático de passagem de afetos entre quem enfermo está e quem observa a vida do outro ir incontornavelmente rumo ao apagamento.

Arte e ruína se avizinham, neste trabalho, porque destroem a ordem ordinária do tempo, rejuvenescendo-o. É somente a compreensão do luto pela performance plástico-discursiva que fará com que o narrador possa também vislumbrar novamente o seu eu; transbordando a ideia de superação daquele que sofre, é apenas no retorno do objeto contemplado (Freud, 2010) que o desejo pode deixar de ser introjetado, e o fantasma venha a se carnalizar em instância concreta fora da forma-diário. O tédio da normalidade é aquilo que o narrador deseja de volta, a rotina da saúde ao lado daquela que, mesmo doente, quer interceptar a degradação física do corpo, mas sem sucesso algum. O que se busca como cura é o regresso para o antes, mesmo que, no que considero fundamental destacar, haja a consciência de que o *eu* que existia já se tornou *outro*:

A cura não é o raio de sol depois da tempestade, nem uma lufada de ar no quarto pestilento, mas haver o quarto, e o sol como o conhecemos, e o vento como desde que somos pequenos. É o mundo ser redondo e o oceano ser salgado. Isso é a cura, o tédio bem-vindo. Então é isso que ela ataca e protela, voltando a alto mar enquanto lhe acenamos da praia monótona. Mas é monótono também estar doente e ela sabe disso (Ramos, 2007, p. 374).

É assim que um complexo contexto se ergue na linguagem plástico-visual da narrativa de Nuno Ramos, justamente pelo que está fora dela, em seu exterior, pela corrosão dos limites das formas de expressão. É pela forma-diário (ou, quem sabe, pela forma inespecífica, como pensa Garramuño) que o artista expõe seu *proto-luto* diante da a-morte enfrentada por sua esposa. Nesse gesto artístico ambivalente entre buscar a permanência no tempo e suspendê-lo a todo custo, a voz

performativa expõe sua intimidade e o dispêndio quase inútil de cuidado a fim de recuperar o objeto em vias de perda. “Não há nada que eu possa fazer agora – eu que achava que a tinha criado inteira pra mim” (Ramos, 2007, p. 377), confessa o narrador, em sua queda livre pela violência brutal do contato com a morte de um corpo que, mesmo silenciosamente, implora melancolicamente por um “depois” não reconhecível. Só pode, entretanto, aceitar a presença da angústia enquanto exceção, enquanto provisória, convivendo apenas com uma parte de sua esposa, essa fabricação de um outro *eu* para si, que “tem de permanecer estranha a todos nós” (Ramos, 2007, p. 377), contundente afirmação de que a quebra da regularidade dos dias precisa necessariamente ser passageira (seja pela cura, seja pela morte), porque “ao lado das coisas habituais não há lugar para ela [a doença]” (Ramos, 2007, p. 377).

A imagem do corpo-narrador *ao rés do chão* fundamenta a leitura que a crítica literária Flávia Trocoli Silva (2017) empreende desse objeto artístico inespecífico de Nuno Ramos, atentando-se para as ações do narrador-acompanhante, que está em busca de também registrar seu próprio corpo maculado por um pó preto, como se vê nas imagens dispostas nos intervalos deste texto. Conquanto a ensaísta e professora assinala que a descrição do corpo em ruínas da esposa venha a ser um traço na construção de uma identidade própria para o narrador, esse processo estético de transformação entre materiais é comum à prática artística de Nuno Ramos em inúmeros de seus trabalhos, aparecendo sobredeterminantemente na linguagem performativa exercitada na tessitura visual e discursiva de “Minha fantasma”. Além das constantes metáforas e das analogias empregadas entre o corpo enfermo da esposa, convertido em espectro melancólico, e a bruta matéria orgânica em decomposição, Nuno Ramos incursiona uma produção estética pela alteração de formas orgânicas da própria linguagem artística que manipula.

Não raro na trama da forma-diário, entre imagens e palavras, o narrador se coloca como uma espécie de arqueólogo que, na escavação de um corpo inerte, quer resgatar no corpo algum vestígio de memória de uma vida de antes. Ou, afinal, que tudo vire ruína de uma vez. Não há nenhuma descrição, na materialidade dessa performance, de algum episódio concreto anterior à temporalidade dilatada da narrativa, somente as pequenas lembranças da rotina pregressa fazem com que o narrador busque voltar a esses dias antes da ruína do corpo de sua esposa. Ou, novamente, que tudo se finde sem mais demora. Nessa perspectiva complexa, o corpo-terreno, ou ainda

corpo-terroso – do narrador e da personagem –, implodido e manipulável como rota de escavação, dá a medida do texto e se forma como um desenho sutil, inclusive por meio da manipulação plástico-verbal nos campos semântico e sintático praticados por Nuno:

Ela está nua agora, embora eu não note isso. Seu cotovelo abre um ângulo agudo sobre o crânio. Tem as mãos apoiadas no início do ventre [...]. As saliências vêm súbitas, manifestações da linha contínua de seu contorno. Omoplatas íntimas e remotas, suas saboneteiras profundas onde o tronco voluteia antes de subir ao rosto cavo, emergem mais fortes do que a carne. Dentro do corpo magro está a alma, não na superfície rosada. Seus olhos são poços mortícios entre dois reinados – aquele da pedra, carne de pedra, mais fóssil do que pulso, ruína congelada sem batimento que modela sua essência desde dentro e a floração inconstante, rugosa e murcha que sobre pelo tronco esmaecido [...] (Ramos, 2007, p. 375).

Essa queda livre na angústia, esse tombo abissal do narrador se desenha de maneira mais contundente na parte intitulada “Meu cansaço”, segundo módulo desse compósito artístico híbrido. Há uma rotura do tempo externo, visto não haver mais consultórios ou médicos; tudo, neste íterim, ocorre dentro do apartamento. É na constante busca pela normalidade que o narrador evita “o desejo invencível de deitar e afundar no solo, antecipando a grande boca da terra” (Ramos, 2007, p. 384). Em sua estratégia particular de performar o luto e (an)arquivar a intimidade, há uma voz em uníssono, um grande monólogo – assemelhando-se aí, neste aspecto residual, à tarefa do relato, ainda que, em maior ou menor hibridização com traços de outros gêneros, possa-se, sim, apostar na noção de inespecificidade (Garramuño, 2014) para essa criação. Na produção plástico-verbal, reconhecendo a porosidade entre os gêneros manipulados na performance de Nuno, principalmente em sua singularidade tanto corporal quanto cênica, o silêncio e o vazio da mulher a respeito da qual o narrador escreve assume o seu próprio lugar, numa grafia profundamente subjetiva de um corpo que se enluta paulatinamente.

Pensando, neste ponto, a partir das teorias psicanalíticas de Freud, a perspectiva lamentável e os gestos de autoimputação de um sujeito melancólico capturam, nessa produção artística de Nuno Ramos, uma realidade que não é plenamente acessível ao espaço narrativo. Nas palavras do referente da psicanálise, o luto seria uma reação responsiva à perda, porém considerada saudável, diante do fato de que a perda e a interdição acometem a todos os seres humanos de modo incontornável: “O luto profundo, a reação à perda de um ente amado, comporta o mesmo doloroso

abatimento, a perda de interesse pelo mundo externo – na medida em que não lembra o falecido –, a perda da capacidade de eleger um novo objeto de amor – o que significaria substituir o pranteado (Freud, 2010, p. 173)

Será pela escuta atenta da voz do narrador e pela observação das imagens do corpo ao chão, ou do apartamento amplamente vazio, que não cederemos à ilusão de considerar o corpo-espectro da esposa como eixo central da narrativa, mas um eixo catalisador, que para o centro da performance é a experiência de não substituição e/ou superação. É no gesto escritural e fotográfico complexo criado por Nuno Ramos que a operacionalização do luto e a vivência à luz fosca da melancolia se dilatam, concretizando, na materialidade da produção (an)arquivística-performática, um intervalo do corpo-fantasma entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, abrindo, nesse compósito criativo, um intervalo afirmativo. Converte-se, para o centro de toda performance, o próprio processo de subjetivação de um sujeito narrador em autocomiseração pré-figural da morte do outro por ele mesmo desejada.

Nesse gesto de produção artística potencialmente íntima, Ramos inscreve à engrenagem da tessitura verbal a experiência caótica do *proto-luto* do narrador e da melancolia de sua esposa, para que, paradoxalmente, no registro material, essa experiência não se apague jamais e, assim, propicie a irrupção de uma forma de existência no mundo, novamente afirmativa e saudável, na fusão de um *eu* que escreve e se inscreve, como tatuagem, como grafia, no outro que sofre. Podemos pensar que Nuno Ramos é, nas páginas de “Minha Fantasma”, a própria Sandra Antunes, se assumirmos o caráter autobiográfico (e, em larga medida, também autoficcional) inscrito no texto. A voz afirma: “Não há palavras, nem imagens, nem cansaço, mas uma realidade aflita onde tudo sou eu, metamorfose monótona de um único animal espalhado em tudo, por tudo, em todos, por todos” (Ramos, 2007, p. 387).

Retomemos, pois, brevemente, a tensa relação de Nuno com a inespecificidade das formas, aspecto tão característico dos trabalhos mais conhecidos do artista ao longo de sua trajetória. Se o diário íntimo é um gênero confessional em que, em tese, não solicita exibicionismos linguísticos, haja vista se materializar apenas pelo que está fora da escrita endereçada ao outro, nos escritos relativos a esse gênero, a voz enunciativa fala tão somente para si, não para alguém; de certo, o endereçamento é autorreferencial. Endereçado para o seu duplo, o próprio *eu* na posição de leitor, o diário

peçoal e íntimo nunca se dirige ao outro pela ética de sua própria construção enquanto gênero da esfera arquivística privada. A partir dessa constatação, na corrosão dos limites e da inespecificidade do constructo literário de Nuno Ramos, vale apostar, portanto, na noção de escrita de si como contígua à arte cênica da performance.

Frente a isso, a crítica literária Diana Klinger (2008) defende que a reconfiguração da noção de autoficção pode ser encarada de uma perspectiva em que o conceito está intimamente imbricado à própria constituição da narrativa contemporânea como uma guinada. Para ela, o gesto autoficcional se fundamenta no narcisismo prototípico da cultura de massa, na revisão estruturalista da categoria de sujeito e na crítica filosófica acerca da representação. Com base nessas instigantes multipercepções, Klinger defende o enfoque da *escrita de si* como gesto performático, sobretudo devido ao aspecto teatralizado que fundamenta a ação narrativa de construção da imagem do autor. Nesse sentido, podemos dizer que Nuno Ramos, na tessitura de “Minha fantasma”, vale-se parcialmente, ainda mais intensivamente na segunda parte do texto, da estratégia escritural da forma-diário, na medida em que, ao colocar o seu cansaço em plano principal, o sujeito narrativo se constrói também como um objeto ausente de si mesmo e afundado no espaço da melancolia, realizando uma performance verbo-visual. Com efeito, a cada parágrafo do texto, o narrador funde-se à esposa, em um só corpo que performa nas páginas da instigante criação enlutada.

De volta ao luto, Freud serve como bússola para a leitura crítica aqui empreendida, tendo em vista que, considerando que o sujeito do texto também se vê como objeto em perda, esse mesmo objeto passa a tomar como próprio o espaço que antes deveria ser apenas do sujeito-outro, performando um uno. Lemos, então, nas malhas de “Minha fantasma”, o testemunho de um objeto desejado que não se dissociou do sujeito, como consta nas concepções freudianas. Toda essa constatação enlutado-melancólica de uma falta de energia vital vem saltando paulatinamente à consciência do narrador, que textualiza – e captura em instigantes fotografias – os efeitos do corpo sob a égide intensiva e irrefreável de um cansaço agudo:

Provo então o gosto agudo da laranja, ativando regiões próximas ao que restou dos dentes do siso, penetrando o tímpano mais que o palato, arrepiando mesmo a raiz do cabelo mas principalmente lavando a imensidão esponjosa da noite, o mau hálito que guarda intacta a tumba do sono, afastando intrusos. Em seguida o café com leite e pela janela aquele comércio entre pombos, penas e arrulhos, as crianças já foram para a escola e quem é que está aí dentro, suas primeiras pontadas, como um desânimo diante da imensidão do que se tem pela frente, da sucessão numérica

de banalidades que vão construir aquele dia – posso sentir as patinhas da minha centopeia. Meu cansaço. É quase com conforto que volto a ele, como quem veste um sapato velho. É estranho estar cansado já na primeira hora, mas é isto que me põe no dia, a capa protetora de me saber cansado. Vou tentar falar disso com minúcia: quando acordo parece um enorme pesadelo, uma voz murmurando eu não mereço isto, ou preciso fugir daqui (Ramos, 2007, p. 386).

Os ruídos da cidade, a passagem vertiginosa do dia, a cidade de São Paulo abafada por uma intensa nebulosidade: tudo se torna artifício para a escrita desse enunciativador que, junto às sombras do luto, ancora-se cada vez mais ao chão do apartamento fechado e úmido. Desempenha suas tarefas *como um pião*, diz a voz enunciativa, em círculos, e ninguém sabe o quão cansado ele está durante todo o tempo. Seu estado de luto frente à melancolia do outro, ainda que ele não se aprofunde sobre seu cansaço, faz com que o próprio narrador não se reconheça mais como um sujeito separado, o que nos permite reafirmar a noção de que o luto é “uma ferida aberta que empobrece a libidinização do ego identificado ao objeto abandonado... a sombra do objeto caiu sobre o ego” (Freud, 2010, p. 281). Desse modo, a condição física e psíquica do narrador em meio ao sentimento de mal-estar caracterizado pela diminuição da sensibilidade e do movimento possui definição: “O nome disso é torpor. [...] Preguiça. Vontade sem vontade dentro” (Ramos, 2007, p. 389).

Com efeito, esse esvaziamento de si conduz a um apontamento a respeito da concepção de luto proposta por Freud, levando o conceito a um patamar radical no qual, em “Minha fantasma”, a sombra do objeto perdido – a esposa que o arrasta para a melancolia – não pode, ao fim e ao cabo, cair sobre o “eu” simplesmente porque não existe mais uma individuação desse “eu” no corpo cansado do narrador; tudo agora se tornou irremediavelmente um “nós”, um plural irremediável. Performar nessa espécie de forma-diário, feito em escrita e imagem, é, para ele, um processo de arquivamento do outro (na primeira e na última seção) e de si (na seção intermediária), o qual delinea o percurso de introjeção da libido no eu, conforme pensou Freud, para anarquizar sua intimidade ao público. É na redação solitária que a voz da sua esposa, seu objeto perdido, *sua* fantasma, funde-se à própria voz enunciativa num único processo de subjetivação tanto íntimo quanto compartilhável.

Performar, nesse objeto de Nuno Ramos, é se entregar ao corpo-escrito para manipular a morte. Em seu diário, ou na forma inespecífica do seu discurso plástico-verbal, há um corpo devastado, mas, ainda assim, apesar de tudo, há também nas páginas o arquivamento de um corpo-outro que ainda

respira, que acorda pela manhã, que às vezes solicita o parceiro, que se presentifica na ausência de ação, que tem sua paralisia fixada no silêncio. Nesse viés, a fragilidade que se concentra em ambos os personagens da narrativa os faz conviver com o gosto do fracasso da boca, um malogro incontornável diante da vida, mas a escrita surge como uma forma de alcançar alguma potência nesse fracasso. Paradoxalmente, é no esvaziamento narrado em “Minha fantasma” que uma forma particular de vida se afirma, um signo de uma perda que passa a materializar-se na performance escritural. Esse corpo inscrito no mundo dos mortos, pois silencioso e imóvel, desdobra-se na estratégia de produção inespecífica no espaço dos vivos, já que respira e quase imperceptivelmente se movimenta. E é após um lânguido percurso espectral que a *sua fantasma* aos poucos ganha concretude no espaço exterior à escrita – do alto-mar onde estava, a esposa vem se aproximando da praia, tocando os pés na areia, e a água irrompe como o signo do recomeço.

Conclusão

Se iniciei este ensaio abordando a morte, finalizo-o abordando os recomeços. Não há dúvidas de que o mar é o signo absoluto das modulações e transmutações da vida em diferentes culturas. No movimento de entrada e saída, a água dos oceanos é o espaço dos recomeços vislumbráveis, marca de um ciclo. Nesse sentido, a continuidade ininterrupta do movimento das águas faz com que qualquer instância se desloque, não permaneça inerte – é na tensão ambivalente entre vida e morte que a água salgada aparece como analogia da vida na parte final de “Minha fantasma”. Enquanto está à deriva em alto-mar, a esposa de Nuno Ramos afunda-se em depressão, afoga-se em um estado melancólico sem um cais para aportar. É no caminho de chegada à praia, porém, que esse corpo parece renascer, retomar o rumo da vida em terra firme. É pelo mar que o narrador, na última seção da forma-diário, quer voltar à normalidade, um “mar abstrato onde possa dormir”, ele diz, “onde possa ser algo diverso do meu cansaço sem sono” (Ramos, 2007, p. 392).

A imagem do mar adquire, nessa perspectiva, uma dupla instância, na medida em que não apenas reconduz a natureza transbordante e respirável aos dias ensolarados do casal, mas também se constrói como símbolo antagônico, visto que foi a metáfora do corpo da esposa em alto-mar que aludiu ao afundamento de ambos na melancolia do apartamento registrado em palavras e imagens. Seria, assim, a repetição das ondas o ciclo ininterrupto de embates com a doença. Afigurar a cura à imagem do mar, porém, é uma estratégia muito sensível proposta por Nuno, por

construir o sintagma nominal “meu mar” e atribuir a esse espaço oceânico o aspecto de posse inescapável. Cura ou morte, recomeço ou fim, a água do mar submerge o corpo da esposa e do narrador e, após a ressaca das ondas, esse mesmo oceano os faz emergir juntos, de uma só vez, ao recomeço. O corpo da esposa, antes flutuando aberto na água, à deriva, está repousado firme na areia. Dirigindo-se à própria mulher, agora concreta fora das malhas da grafia da forma-diário, a voz enunciativa de “Minha fantasma” encerra a performance no ir e vir, no trânsito das águas, reencontrando-se com sua esposa, daquela anterior à doença, seu remanso:

É assim, como se retornasse de uma longe viagem da qual já não lembro nada que me aproximo de você, mar remoto mas íntimo, alheio mas meu. Tenho um sentimento agora de que mereço você – depois de tudo o que passei, mereço pelo menos você. Afundo meus pés em tua areia gelada, vejo as marcas que deixei. Me deixo engolir pela onda num mergulho assustado, ponho a cabeça para fora para respirar, já tomado. Já fui tomado. Você não poupa ninguém. E quando volto para casa, para a solidez estranha da parede, da telha, da madeira e do chão, penso numa carta que gostaria de enviar a você. Não através de você, tentando alcançar outra praia dentro de uma garrafa, mas a você mesmo, lançada em tuas ondas, no meio delas, em papel comum que a tua espuma logo vai dissolver (Ramos, 2007, p. 395).

Estimo muito a possibilidade de pensar que o percurso de sobrevida (ou a-vivência) do narrador e de sua esposa relatados em “Minha fantasma” não produz a destruição absoluta da vida, mas, sem apaziguar o intervalo de espera por uma possível cura, sugere o desnudamento de um modo de existência e arquivamento na escritura como cuidado de si. Melancolia afirmativa, aposto eu, pode ser uma chave de leitura desse constructo artístico. Essa escritura, mesmo enlutada, não deixa de ser também um gesto melancólico ativo de resposta ao tempo. Conquanto o corpo do objeto perdido tenha sido (an)arquivado na vertiginosa escrita da forma-diário, a literatura cava um espaço de entrelaçamento de um eu e seu duplo, entre linguagem e o outro, que, num giro contrário à grafia comum ao gênero íntimo, é capaz de alcançar uma potência de exterioridade em episódios literários erguidos pela doença.

Na retórica exercitada por Nuno Ramos em seu constructo possivelmente inespecífico, encontra-se não somente uma figura fantasmática entre a vida e a morte, como a presença-ausência de um objeto perdido. O que, a princípio, parecia a construção de um estado apenas lutuoso, aos poucos aponta para o que não figura diretamente à tona na superfície do texto, mas que se encontra nas nuances do discurso do narrador: a angústia se afunda nas cavas profundas do corpo da esposa e

no corpo do texto, visto ser impossível dobrar esse objeto perdido no eu, porque esse “eu” já se encontra esfacelado e fundido ao próprio outro. Se ele se olhasse no espelho, penso, talvez visse refletida a imagem do alto-mar que simboliza sua esposa. Quando efetua o disparo da palavra, lançando seus corpos à performance, refunda esse mesmo mar, atinge a memória, para a partir desse signo poder renascer. “Eu vou me lembrar” (Ramos, 2007, p. 369), ele promete. A memória, enfim, na performance de si e do/pelo outro, está salvaguardada, mesmo que expostas ao outro em sulcos na pele, em feridas abertas.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1). p. 114-119.
- EPICURO. **Carta sobre a felicidade**: (a Meneceu). Tradução e apresentação de Álvaro Lorencini e Enzo Del Carratore. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: o cuidado de si, v. 3. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2009.
- FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 12**: Luto e melancolia. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, São Paulo, n. 12, p. 11-30, 2008.
- RAMOS, Nuno. Minha fantasma (um diário). In: RAMOS, Nuno. **Ensaio geral**: projetos, roteiros, ensaios, memórias. São Paulo: Globo, 2007. p. 366-396.
- RAMOS, Nuno. [Entrevista concedida a] Rogério Pereira. Teatro Paio, Curitiba. **Rascunho**, Curitiba, n. 139, nov. 2011. Disponível em: <http://rascunho.com.br/nuno-ramos/>. Acesso em: 4 maio 2024.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Sobre o anarquivamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. **Poiésis**, n. 24, p. 35-58, dez. 2014. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/p24/pdf/p24-dossie-3-marcio-seligmann-silva.pdf>. Acesso em: 5 fev. 2025.
- SILVA, Flávia Trocoli Xavier. A autobiografia e o diário como feridas na lógica da representação literária. **Criação & Crítica**, São Paulo, n. 19, p. 72-83, dez. 2017.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Gonçalo Mabunda e a estética dos destroços: arte, metamorfose e mercado

Gonçalo Mabunda and the Aesthetics of Wreckage: Art, Metamorphosis and Market

Gonçalo Mabunda y la estética de los destrozos: arte, metamorfosis y mercado

Valdir Pierote Silva

Universidade de São Paulo

E-mail: v.pierote@yahoo.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8763-3879>

Denise Dias Barros

Universidade de São Paulo

E-mail: ddbarros@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4145-3415>

RESUMO

Este artigo analisa parte da obra do artista moçambicano Gonçalo Mabunda, destacando suas indagações sobre arte, guerra e poder. Com base em estudos documentais, bibliográficos e observações de campo realizadas em duas viagens a Maputo (em 2022 e 2024), o texto problematiza a inserção de Mabunda no circuito global de arte, discutindo a demanda por exotismo e autenticidade impostas à produção de artistas africanos, bem como as estratégias mobilizadas, nesse contexto, para assegurar sustentabilidade financeira e reconhecimento. Apoiando-se nas críticas de Mbembe (2009) e de Hassan e Oguibe (2001) à essencialização de uma suposta autenticidade africana, o artigo recorre a Meigos (2018) e Agamben (2009) para discutir a circulação da obra de Mabunda no mercado de arte em Moçambique.

Palavras-chave: *Gonçalo Mabunda; arte contemporânea; Moçambique; arte e guerra.*

ABSTRACT

This paper examines part of the work of Mozambican artist Gonçalo Mabunda, highlighting his reflections on the connections between art, war, and power. Based on documentary research, bibliographic studies, and field observations conducted during two trips to Maputo (in 2022 and 2024), the text explores Mabunda's integration into the global art circuit. It questions the demand for exoticism and authenticity in the production of African artists, as well as the strategies employed to achieve financial sustainability and recognition. Drawing on critiques by Mbembe (2009), and Hassan and Oguibe (2001) regarding the essentialization of a supposed African authenticity, the paper references Meigos (2018) and Agamben (2009) to analyze the circulation of Mabunda's work in the Mozambican art market.

Keywords: *Gonçalo Mabunda; contemporary art; Mozambique; art and war.*

RESUMEN

Este artículo analiza parte de la obra del artista mozambiqueño Gonçalo Mabunda, destacando sus indagaciones sobre el arte, la guerra y el poder. A partir de estudios documentales, bibliográficos y observaciones de campo realizadas en dos viajes a Maputo (en 2022 y 2024), el texto problematiza la inserción de Mabunda en el circuito global del arte, discutiendo las demandas de exotismo y autenticidad impuestas a la producción de artistas africanos, así como las estrategias movilizadas, en este contexto, para asegurar sostenibilidad financiera y reconocimiento. Apoyándose en las críticas de Mbembe (2009) y de Hassan y Oguibe (2001) a la esencialización de una supuesta autenticidad africana, el artículo recurre a Meigos (2018) y Agamben (2009) para analizar la circulación de la obra de Mabunda en el mercado del arte en Mozambique.

Palabras clave: *Gonçalo Mabunda; arte contemporáneo; Mozambique; arte y guerra.*

Introdução

No sólo nos disimulamos a nosotros mismos y nos hacemos transparentes y fantasmales; también disimulamos la existencia de nuestros semejantes. No quiero decir que los ignoremos o los hagamos menos, actos deliberados y soberbios. Los disimulamos de manera más definitiva y radical: los ninguneamos. El ninguneo es una operación que consiste en hacer de Alguien, Ninguno. La nada de pronto se individualiza, se hace cuerpo y ojos, se hace Ninguno.¹

Octavio Paz

A associação entre violência e poder, na reflexão artística sobre repressão, incorpora tanto experiências marcadas pela consciência e expectativa da finitude quanto interrogações políticas e éticas. Metamorfosear a morte impressa em destroços de guerra é um convite singular do artista moçambicano Gonçalo Mabunda, que problematiza em suas obras o desejo de aniquilação de alteridades e a concentração de poder bélico como elemento central de controle e governo.

Nascido em 1975, ano da independência de Moçambique, e pouco antes do início da guerra civil, Gonçalo Mabunda embaralha em sua trajetória as enormes transformações vivenciadas pelo país ao longo das últimas cinco décadas. Desde os anos 1990, ele cria máscaras, móveis, animais e figuras antropomórficas que expressam sofisticada ação interpretativa, além da capacidade de articular questões moçambicanas, africanas e globais. Uma arte mixada, segundo Amselle (2005), fruto das realidades intrincadas e efervescentes das cidades africanas do período pós-colonial: uma estética da metamorfose como resposta à decadência da arte ocidental, museificada e patrimonializada em vitrines assépticas e opulentas.

De caráter ensaístico, o texto integra investigações documentais, bibliográficas e reflexões elaboradas em conjunto pelos autores, além de observações conduzidas pela primeira autoria durante duas viagens de campo a Maputo, capital de Moçambique, realizadas em dezembro de 2022 e fevereiro de 2024.² O artigo analisa as obras de Gonçalo Mabunda, destacando o contexto que influenciou sua formação, com ênfase no projeto social Transformação de Armas em Enxadas (TAE), do qual é originário. Em seguida, aborda a inserção de sua produção no circuito global de arte, em um período marcado pela ascensão da chamada arte contemporânea africana. Ao explorar as tensões presentes no campo artístico, o texto discute a demanda persistente por exotismo e autenticidade na produção de artistas africanos, problematizando o mercado de arte e as estratégias adotadas por criadores locais, como Mabunda, para alcançar sustentabilidade financeira e reconhecimento internacional.

Metamorfoses: um artista em armas

Ao observar as obras de Gonçalo Mabunda, como “O trono enraizado” (2019), não se consegue definir com exatidão, num primeiro momento, o material nelas utilizado, embora seja evidente que se trata de metal. Seria ouro? Bronze? Ferro? Cobre? À distância, não se consegue compreender a nobreza do metal manuseado para a construção daquelas peças, que parecem transitar entre o universo estético de ancestralidades africanas e a expressão cenográfica da indústria cultural euro-americana de filmes e seriados. Após um olhar mais atento, as esculturas desvelam destroços, restos, objetos de descarte, em um trabalho de ressignificação e de metamorfose. O senso comum poderia ainda associar esse tipo de escolha a precariedades do campo das artes em Moçambique, contexto no qual não existiriam componentes escultóricos clássicos disponíveis para as experimentações de Mabunda, que necessitou, por isso, recorrer ao “lixo” para criar suas obras.

No entanto, na proximidade, as produções chamam atenção pelas cápsulas metálicas que não parecem ser objetos típicos de um ferro velho, como seriam partes de carros ou de eletrodomésticos. Observa-se, em “O trono enraizado” (Fig. 1), cartuchos de balas para metralhadoras, além de fragmentos de armas e até ogivas de bombas desativadas. O reuso efetuado não é, portanto, um novo emprego do “lixo” metálico, mas a (re)criação de destroços de guerra, obrigando à confron-

tação da presença de eventos ainda vivos e atuais que remetem diretamente às relações de poder, à repressão e a estilhaços deixados por violência desnuda (Han, 2021), seja ela vivida ou transmitida.



Figura 1. O trono enraizado, 2019. Gonçalo Mabunda. Fonte: Larkin Durey Gallery.

Esta criação faz parte da série *Tronos*, que ampliou a notoriedade do artista, e imprime crítica e historicidade à guerra civil. Neste artigo, percorremos alguns elementos dessas problemáticas evidenciadas pela trajetória e criações de Gonçalo Mabunda. Obras como essa encontram ressonância na reflexão de um grupo de artistas de diferentes contextos africanos, que se voltam para composições com materiais que operam como dispositivos para a transformação – como os mantos do ganês El Anatsui e as instalações do beninense Aston (Serge Mikpon).

Moçambique teve um longo período de guerras no século passado e as peças transformadas por Mabunda são recolhidas de armamentos oriundas especialmente desse contexto.³ Contudo, resta saber como ele reuniu um material tão abundante para dar forma às suas inúmeras criações. Gonçalo Mabunda recebia esses componentes do projeto Transformação de Armas em Enxadas (TAE), ação da qual é egresso como beneficiário. Trata-se de um projeto fundado em 1995, três anos

após o Acordo Geral de Paz que encerrou a guerra civil no país, desenvolvido pelo Conselho Cristão de Moçambique, de denominação protestante e sob a coordenação do Bispo Dinis Sengulane⁴. O TAE tinha o objetivo de

fortalecer a democracia e a sociedade civil encorajando a população a participar de forma ativa em atividades de manutenção da paz, promovendo a reconciliação e facilitando o início de atividades [agrícolas, comerciais, artísticas etc.] (Faltas; Paes, 2004, p. 19).

Em outros termos, o projeto funcionava como um espaço de troca de armas privadas por materiais de construção e itens para uso doméstico e na agricultura. As pessoas recebiam objetos como chapas de zinco, portas, bicicletas, máquinas de costura, tratores e enxadas, com o propósito de auxiliá-las em suas vidas cotidianas e difundir a ideia de uma cultura de paz. Contudo, posteriormente, “o projecto TAE decidiu, para além da colecta, troca e destruição de armas, transformar em peças de arte as armas destruídas, apresentando-as ao público” (Raposo, 2016, p. 64). Tal iniciativa ocorreu em colaboração com o Núcleo de Arte⁵, uma importante associação de artistas pela qual Gonçalo Mabunda foi inicialmente contratado, no início dos anos 1990, como mensageiro e faxineiro (Barbier, 2015). Em entrevista recente, o artista relembrou esse início:

Eu comecei por trabalhar no Núcleo de Arte, não como artista, mas como faxineiro do espaço. Enquanto trabalhava, comecei a observar os artistas a trabalharem, o que me começou a deixar curioso e com vontade de experimentar. Artistas como Miro e o falecido Victor de Sousa chegaram ao Núcleo com as suas telas, umas tintinhas, depois fizeram as suas obras e punham-nas à venda na Galeria. Então eu pensei se não poderia fazer o mesmo e comecei a tentar criar algo com o meu próprio material. E foi assim que cheguei até aqui... (Entrevista..., 2020).

Em tal espaço, foram realizadas várias formações com técnicas que possibilitavam aos artistas transformarem as armas recolhidas em esculturas de variados arranjos e, posteriormente, projetá-las como símbolos da pacificação que se buscava consolidar no país (Raposo, 2016). Mabunda recorda-se que “em 1997 propuseram aos artistas moçambicanos, 10 artistas, utilizarem as armas para criar obras de arte. Os artistas aceitaram o desafio e então foi realizado um *workshop* [...]” (apud Raposo, 2017, p. 67).

Além do Conselho Cristão de Moçambique, formado por um conjunto de igrejas protestantes minoritárias no país, o TAE era apoiado pela Fundação para o Desenvolvimento Comunitário, criada por Graça Machel, ex-ministra da educação e ex-primeira-dama de Moçambique. A iniciativa

recebia diversificadas doações externas de entidades do Japão, da Alemanha, do Canadá, da Holanda, da África do Sul, da Suécia e dos Estados Unidos. O projeto também teve apoio logístico do governo e importante ajuda da Operação das Nações Unidas em Moçambique (ONUMOZ) quando da sua criação (Faltas; Paes, 2004).

Com efeito, a ação buscava desconstruir “um dos legados mais perigosos da luta de libertação e da guerra civil, isto é, as milhões de armas e o enorme montante de munição e explosivos nas mãos da população” (Faltas; Paes, 2004, p. 7). Porém, inicialmente, não pretendia ser incentivo para inovações no mundo das artes em Moçambique ou mesmo uma forma de comércio de esculturas. O interesse era, no máximo, vender as peças de arte para apoiar as atividades do TAE, mas não foi isso que ocorreu. Muitos artistas ganharam visibilidade com suas produções e, depois, optaram por se desvincular do projeto e seguir de modo autônomo.

O próprio Núcleo de Arte construiu certa independência do TAE e criou, em 1998, com financiamento holandês, uma exposição virtual⁶ com diversos artistas que trabalhavam a partir do material bélico descartado. Para Meigos (2018), os criadores egressos do TAE estabeleceram um estilo escultórico que recebeu significativo reconhecimento internacional e obras criadas no contexto do projeto ganharam circulação em exposições como *Africa Remix* (2004 a 2007) e a *Bienal de Veneza* (2015) ou em museus e galerias como o *Aomori Museum of Art* (Japão) e a *High Wade Gallery* (Londres). Contudo, essa expressiva visibilidade gerou incômodo na coordenação do projeto, uma vez que os criadores passaram a produzir e a vender obras sem intermediação e sem direcionar os valores recebidos à iniciativa. Diante desses movimentos de autonomia, o projeto cessou o fornecimento dos componentes das armas recolhidas aos artistas e passou a procurar outros integrantes que aceitassem criar objetos para beneficiar exclusivamente o TAE (Faltas; Paes, 2004; Raposo, 2016).

O artista Sitoi, em entrevista a Meigos (2018), lembrou que a utilização de partes de armas na construção de objetos artísticos não era uma novidade em Moçambique. Algumas experiências já haviam ocorrido “logo após a independência nacional na obra colectiva patente na Praça dos Heróis Moçambicanos, onde existem instalações feitas a partir de bocados de aviões abatidos do exército colonial português” (Meigos, 2018, p. 114-115).

Faltas e Paes (2004), em relatório de avaliação do TAE realizado por um centro de pesquisa alemão⁷, afirmam que a iniciativa de arte teve muita importância para divulgar e arrecadar doações externas, mas não teve êxito em influenciar a população geral, que, segundo as entrevistas que constituem o relatório, não compreendia a proposta estética dos artistas. Maloa (2017), por sua vez, considera que o TAE não atingiu seus objetivos de desarmamento, já que a troca das armas passou a desinteressar os moçambicanos, pois os itens oferecidos tinham preço menor em comparação às metralhadoras ou rifles negociados.⁸ Além disso, a quantidade de itens trocados, no total, foi baixa em relação às estimativas sobre o arsenal geral espalhado pelo país.⁹

É interessante notar que as obras criadas a partir de armas ganharam mais destaque internacionalmente do que o próprio projeto TAE, que, de certa forma, passou a ser visto como um elemento contextual na trajetória dos artistas. No entanto, a utilização de armamentos na produção de arte é extremamente relevante para a compreensão da formação de Moçambique. O fuzil russo Kalashnikov, AK-47, que adorna a bandeira do país, ainda é o equipamento exibido pelos policiais nas ruas durante as patrulhas (Barbier, 2015), e essas armas continuam a ressoar e reacender a questão do silêncio moçambicano sobre suas divisões internas e sobre a atual guerra no norte do país.

Participante crítico desse contexto, Gonçalo Mabunda é um dos artistas moçambicanos mais reconhecidos hoje em dia. Sua obra e trajetória permitem entender algumas linhas que se desenvolveram no mundo das artes do país, principalmente a partir dos anos 1990. A circulação global de suas obras e sua comercialização em espaços privados estão, em certa medida, relacionadas à abertura experimentada em Moçambique durante esse período, quando o país passou de um sistema político de caráter coletivista (1975-1986) para um novo modo de vida ancorado no liberalismo individualista (Meigos, 2018).

Antes dessa abertura, a abordagem de questões individuais, aquelas ligadas às subjetividades e às reflexões próprias, recebia menos atenção, pois a prática artística formal estava mais voltada para a construção da identidade coletiva moçambicana. O foco recaía em criações que se engajavam no projeto nacionalista de unificação cultural, em detrimento de carreiras particulares (Costa, 2013).

Circulação global e o negócio da arte

De facto, entendi que tinha que fazer dois tipos de arte: uma, de aeroporto, e outra para, por exemplo, seguir a rota do Africa Remix, para cuja exposição as nossas obras foram escolhidas, pois entendi que, afinal, somos contemporâneos. Parece-me que, até então, não o éramos (risos).

Gonçalo Mabunda

Na passagem anterior, pequeno fragmento de uma entrevista concedida por Mabunda a Filimone Meigos (2018, p. 114, grifo nosso), o artista destaca dois tipos de mercado que mobilizam sua criação: o das grandes exposições, como a *Africa Remix*, e o do mundo das decorações e turismo. Ele revela profunda consciência da dinâmica desses dois tipos de negociação, que, em conjunto, manifestam dimensões do intrincado universo de intersecção entre arte e capitalismo, constituído por um amplo circuito de instituições, práticas e transações financeiras.

Como já apontado, nas últimas décadas, Gonçalo Mabunda ganhou expressiva visibilidade, o que lhe tem garantido representações em importantes galerias, reportagens em jornais de várias partes do mundo, trânsitos por grandes exposições, além de ser inspiração para pesquisas acadêmicas. A visibilidade global do artista parece ter derivado tanto de seu estilo escultórico inovador quanto de certo interesse por sua prática de ressignificação de destroços de guerra. Contudo, de modo adjacente, existia também, no momento de emergência desse reconhecimento, uma expressiva demanda ocidental pelas artes contemporâneas africanas.

A repercussão de grandes exposições, como *Magiciens de la terre* (Paris, 1989) e *Africa Remix* (2004-2007)¹⁰, e a crescente crítica da história e das narrativas centradas em perspectivas euro-americanas, contribuiu para uma forte interrogação do sistema de arte. Juntamente com outras mostras e movimentos culturais, tais vetores constituíram, desde 1980, rupturas e interpelações das visibilidades e apagamentos forjados nas relações de poder, questionando a utilização de gramáticas coloniais nas abordagens das artes africanas (Enwezor; Okeke-Agulu, 2015; Salum, 2014). Okwui Enwezor e Chika Okeke-Agulu (2015) apontam, no entanto, que, ao se adotar o termo arte contemporânea africana, é preciso pensar de modo abrangente, uma vez que ele

acomoda derrapagens, incompletudes, excentricidades, idiossincrasias e ambivalências. [...] e não deve ser entendido em termos etnocêntricos, nacionais, regionais ou mesmo continentais em si, mas sim como uma rede de posições, estratégias e filosofias que representam a multiplicidade das tradições culturais e arquivos disponíveis (Enwezor; Okeke-Agulu, 2015, p. 26).

Foi nesse panorama que Mabunda ampliou sua circulação global, iniciada especialmente com sua participação na *Africa Remix*. Sobre essa exposição, ele comentou:

[estive na] *Africa Remix*, na Alemanha, porque fui convidado, pela primeira vez, para expor a minha arte numa exposição, coisa que nunca me passaria pela cabeça. Naquele tempo, eu não sabia nada sobre o que era arte, ou sobre o que era Arte Contemporânea. E, simplesmente, um dos maiores curadores de África, Simon Njami, escolheu-me para participar nessa exposição! (Mabunda, 2020).

A *Africa Remix: contemporary art of a continent* foi um evento itinerante que durou de 2004 a 2007, sob a curadoria de Simon Njami, que definia como elemento central da exposição um campo de interrogações sobre a arte contemporânea africana. Em texto curatorial do evento, Njami se perguntava:

O que é a arte contemporânea africana e o que podemos dizer e mostrar hoje, depois de todas as experiências que aconteceram na Europa? Existe alguma definição viável? Está perto ou longe da abordagem ocidental? Em que sentido? Nós não pretendemos trazer respostas, mas levantar questões que nunca foram levantadas antes, e focar na magia de uma obra de arte, apresentada dentro de um conceito curatorial que dá uma visão geral do que a África pode ser hoje (Njami, 2004, tradução nossa).¹¹

De acordo com Dossin (2013), a *Africa Remix* iniciou a consolidação de importantes questões para a arte contemporânea, forçando, em conjunto com *Magiciens de la terre*, um rearranjo da história da arte por meio de críticas ao universalismo ocidental e ao etnocentrismo euro-americano. Ela foi a primeira grande exposição de arte contemporânea africana a reunir artistas de todo o continente, tanto do Sul como do Norte. Assim, “em vez de oferecer respostas para o que seria a identidade cultural africana, [*Africa Remix*] optou por formular questões que testemunhavam a reinvenção simbólica de um continente” (Anjos, 2005, p. 41).

Retornando à trajetória de Mabunda, é importante perceber que sua presença na *Africa Remix* parece ter funcionado como um certo *début* no circuito e no mercado internacional de arte. Tal reconhecimento se consolidou, posteriormente, também com sua participação na 56ª Bienal de Veneza em 2015, que teve curadoria do nigeriano Okwui Enwezor. Atualmente, o artista circula por

galerias na Europa, Dubai e África do Sul, além de fazer parte da coleção permanente do Museu Nacional de Arte Moderna do Centro Georges Pompidou na França (Barbier, 2015). Contudo, mesmo com considerável consagração, o artista revela forte intrusão dos compradores na criação de seus trabalhos. Ele relata que,

Quando o projecto de transformação de armas em objectos de arte começou (1997), nós fazíamos as nossas coisas, o que queríamos. Vimos que não conseguíamos vender. Reparámos que os brancos que compravam as nossas obras queriam outras coisas, então, começámos a fazer guitarras, batuques, passarinhos, aquilo que eles queriam, e assim começámos a vender. Começámos a fazer coisas para turistas, comecei a fazer coisas para enfrentar novos mercados, como, por exemplo, eles gostam muito de máscaras: comecei a fazê-las (*apud* Meigos, 2018, p. 93).

A partir deste trecho, é possível entender que um dos critérios estabelecidos pelo polo de compradores é a reprodução do “exotismo africano”, que desvincula o artista do tecido social mais amplo, posicionando-o, juntamente com sua criação, em um plano atemporal, talvez “primitivo” e desconhecido. Esse é um conjunto de valores que menospreza as trajetórias individuais e as histórias da prática artística, as nuances das obras e suas ressonâncias com seus contextos. Tudo isso contribui para a criação de uma aura de suposta autenticidade que rapidamente se transforma em uma mercadoria negociável. Por outro lado, Mabunda demonstra uma profunda consciência do valor comercial e do capital de sua geolocalização diante das demandas ocidentais por exotismo.

De certa maneira, essa situação parece se relacionar com a trajetória das criações africanas no Ocidente. Inicialmente, elas foram expostas como exóticas curiosidades em gabinetes de colecionadores, posteriormente elevadas à condição de artefatos em museus etnográficos e, apenas recentemente, reconhecidas como expressões artísticas contemporâneas com potencial para serem exibidas em museus de arte (Steiner, 1999). Circunstância na qual a imputação do primitivismo é tão forte que muitos “pintores, escultores e mesmo alguns cineastas e músicos africanos e da diáspora africana têm de aceitar o estereótipo que os define como ‘primitivos’, para poderem ser considerados artistas” (Diawara, 2000, p. 195, tradução nossa)¹². Frequentemente se exige deles o atestado de uma filiação genuína ao continente ou, em outras palavras, a expressão de uma “autenticidade africana”. Tal percurso revela um estereótipo amplamente difundido, uma ideia restrita que pressupõe as artes africanas como estritamente ligadas a objetos etnológicos instrumentais, que podem ser vendidos como artesanato decorativo ou “arte de aeroporto”.

Bevilacqua (2010) considera que, ao se abordar a arte africana com ênfase conferida a elementos étnicos e à funcionalidade da peça, encobre-se o estilo e a singularidade de seus criadores. Isso provoca um efeito de apagamento de suas marcas e nuances de sentido, além de sua ancoragem social e histórica. Por outro lado, tal perspectiva alimenta uma intensa demanda de turistas interessados em itens “curiosos”, “exóticos”, de tempos recuados, contribuindo para a manutenção de estereótipos negativos sobre sociedades africanas, que permanecem sendo vistas como primitivas e estáticas. Munanga (2004), de sua parte, avalia que a “arte de aeroporto” é resultado de uma tentativa de imitação de objetos tradicionais, estimulada pela possibilidade de obtenção de renda. Para o autor, trata-se de um dilema complexo que não pode ser reduzido à oposição entre “arte tradicional” *versus* “arte de aeroporto” ou pelas noções de “falso” e de “verdadeiro”, uma vez que sempre haverá traços singulares e contemporâneos em qualquer cópia. De todo modo, olhar a África como espaço e tempo de exotismo é atestar uma significativa incapacidade de quem a vê com tais lentes, de quem ignora as diversas dinâmicas de hibridação e transculturação presentes no mundo.

Gonçalo Mabunda parece embaralhar as ideias que orbitam os debates sobre “autenticidade”. Destaca-se, por exemplo, que o suporte para suas criações são armas, objetos exógenos ao continente, importados de outras partes do mundo. O próprio artista comenta esse aspecto, afirmando: “meu país não fabrica nenhuma arma; não temos uma fábrica de armas, mas temos tantas lá... e não temos dinheiro, somos pobres. Como é que temos tantas armas?” (*apud* Tonnetti, 2020, p. 155)¹³.

Ao analisar a produção de Mabunda na Bienal de Veneza de 2015, Baskett (2016) observa que agentes políticos poderosos, em busca de hegemonia, frequentemente interferem na política de outras nações, fomentando conflitos para consolidar seu domínio. Nesse contexto, a obra do artista questiona o comércio de armas e a dinâmica do capitalismo global, que se beneficia dos conflitos que ele mesmo gera. No entanto, o criador também se insere nesse mesmo sistema ao integrar-se ao mercado artístico internacional. Essa estratégia, contudo, não é nova: no período das lutas pela independência do país, ao perceberem o interesse estrangeiro por suas obras, escultores da sociedade Makonde, do norte de Moçambique, utilizaram a venda de suas peças para financiar a guerra pela libertação (Laranjeira, 2018). Como destaca Tonetti,

historicamente, o que se mostra é como a arte moçambicana esteve, desde o período colonial, conectada a um mercado internacional de arte, operado por meio da circulação dessas esculturas, num comércio tecido por meio de relações ambíguas matizadas entre polos de dominação e resistência (Tonetti, 2020, p. 158).

Assim, ao questionar a origem do arsenal de guerra que inundou Moçambique durante os conflitos do país, Mabunda cria uma espécie de curto-circuito: ele utiliza itens estrangeiros para construir suas criações, afastando-as da ideia de autenticidade baseada em componentes “puros”, nativos, “originais”. Essa é uma abordagem que desafia noções essencialistas ao mesmo tempo que manifesta a complexidade e a diversidade das experiências do continente, que não podem ser reduzidas a uma única narrativa ou identidade.

Para Mbembe (2009), tal problemática vincula-se igualmente às tentativas de conexão imediata entre a arte, a cultura e a estética africanas com a etnicidade, a comunidade ou o comunalismo. Segundo o autor, existe uma noção predominante, porém equivocada, de que a criatividade africana apenas se expressa de modo coletivo. Segundo essa visão, as formas artísticas do continente não são objetos estéticos por si só, “mas códigos secretos que dão acesso a um nível mais abstrato de ‘realidade’, fundamentalmente etnográfico e representativo da diferença cultural ontológica de África” (Mbembe, 2009, tradução nossa)¹⁴. Esta seria, portanto, a “autenticidade africana” que deve ser procurada, preservada e, se preciso, fabricada para satisfazer as demandas euro-americanas. Trata-se de um jogo de caráter determinista, como assinalam Hassan e Oguibe (2001, p. 65, tradução nossa), “que continua a enquadrar o reconhecimento e a recepção da contemporaneidade africana fora do continente”¹⁵. Nesse sentido, as artes do contemporâneo africano são insistentemente remetidas a dimensões étnicas e a discussões sobre pureza originária.

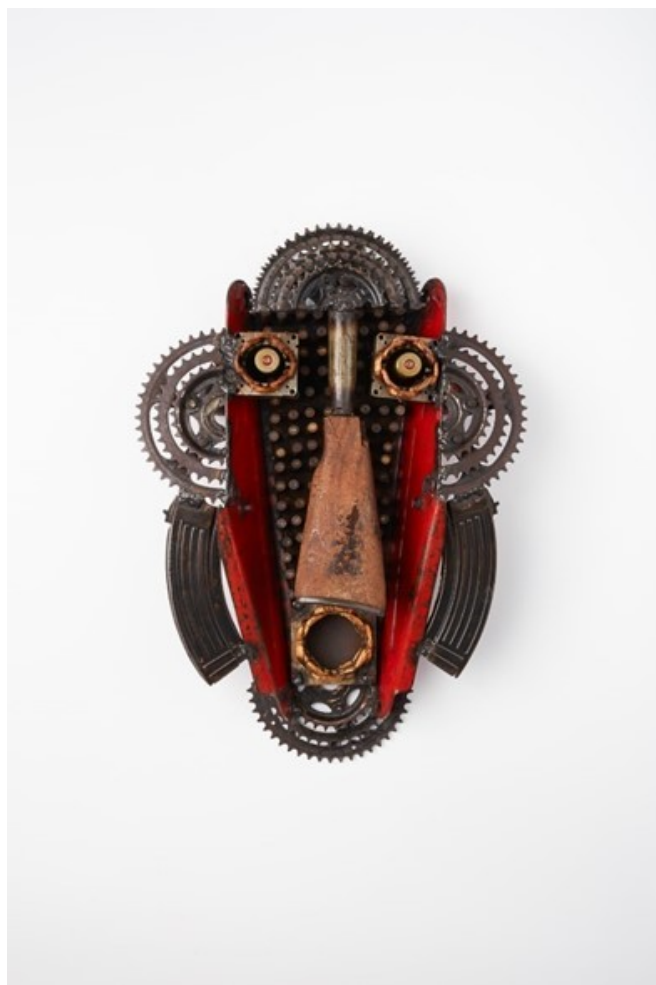


Figura 2. *Untitled (Mask)*, 2017, Gonçalo Mabunda. Fonte: Larkin Durey Gallery.

Na verdade, é preciso tomar a questão da autenticidade de outra perspectiva, não como o que deve explicar as criações, os povos, as pessoas, mas como o que deve ser explicado na sua dimensão ficcional. Para isso, como afirma o antropólogo Viveiros de Castro, é necessário ter em mente que

Não há culturas inautênticas, pois não há culturas autênticas. Não há, aliás, índios autênticos. Índios, brancos, afrodescendentes, ou quem quer que seja – pois autêntico não é uma coisa que os humanos sejam. Ou talvez seja uma coisa que só os brancos podem ser (pior para eles). A autenticidade é uma autêntica invenção da metafísica ocidental, ou mesmo mais que isso – ela é seu fundamento, entenda-se, é o conceito mesmo de fundamento, conceito arquitetônico. Só o fundamento é completamente autêntico; só o autêntico pode ser completamente fundamento.

Pois o Autêntico é o avatar do Ser, uma das máscaras utilizada pelo Ser no exercício de suas funções monárquicas dentro da onto-teo-anthropologia dos brancos (Viveiros de Castro, 2008, p. 148).

Qualquer autenticidade opera, dessa forma, distante da imanência e da intensividade da vida, porque parece atuar no nível de uma metafísica narcísica que reitera similaridades em processo de enclausuramento no mesmo. A ideia de autenticidade forja esterilidade e bloqueia multiplicidades, num regime de enraizamento e de reificação de um princípio ou origem únicos de onde tudo derivaria (Deleuze; Guattari, 1992). Ao que parece, determinar autenticidades tem o propósito de diferenciar assimetricamente, fixando o que é o Outro em posições hierarquicamente inferiores, seja em supostas escalas de evolução ou de civilização. Mabunda, por sua vez, rompe com as noções de identidade una e de representação pura, pois tende a fragmentar, converter, reverter e transgredir reducionismos. Ele se distancia de fundamentos, origens ou princípios reguladores dos quais tudo derivaria. Com suas máscaras, por exemplo, ele revela a pluralidade de formas que podem ser combinadas no uso de restos materiais e conceituais advindos de variadas filiações. Assim, produz uma arte impura, inautêntica e real.

Mercado e profanação

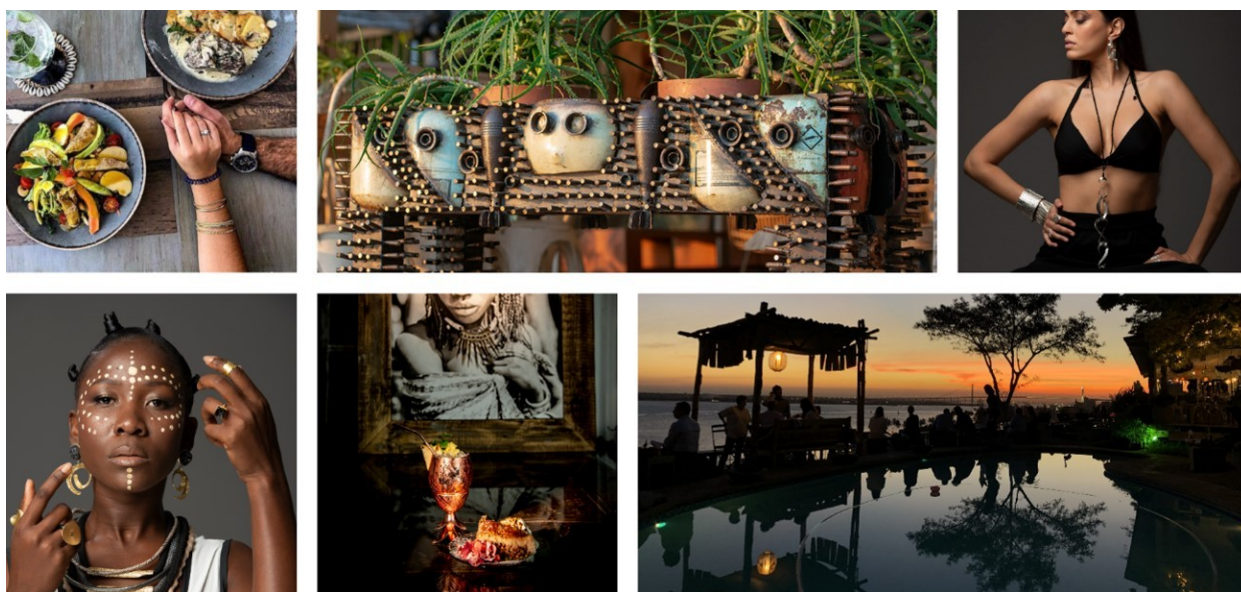


Figura 3. Imagem do site do espaço Dhow. Em detalhe, obras de Mabunda como vasos. Fonte: Dhow Moçambique, 2024.

Durante as viagens de campo a Maputo, o primeiro autor deste artigo visitou o restaurante e galeria Dhow, um espaço sofisticado, com preços elevados e frequentado majoritariamente por estrangeiros brancos. No local, entre roupas, bijuterias e objetos decorativos, destacavam-se esculturas de Gonçalo Mabunda. Ao acessar o site do estabelecimento (Dhow, 2024), identifica-se uma estratégia de marketing, presente tanto no ambiente físico quanto no virtual, que valoriza o exotismo e uma suposta originalidade, alinhada a imaginários ocidentais sobre culturas distantes. No site, as imagens apresentadas reforçam essa narrativa, enfatizando uma pretensa autenticidade dos produtos e obras à venda. Na Figura 3, observa-se um *layout* desse sítio online, que integra fotografias de objetos de arte, decoração e indumentária, criando uma atmosfera que evoca a ideia de um “outro” culturalmente distante e enigmático.

A presença das esculturas de Mabunda, artista moçambicano de reconhecimento internacional, ao lado de itens como roupas e objetos decorativos, gera ambiguidades. Por um lado, confere prestígio a esses artigos ao associá-los a um criador renomado; por outro, “dessacraliza” sua obra ao inseri-la em um contexto não exclusivamente artístico, mas também efusivamente comercial e decorativo. Essa prática contrasta com a lógica predominante no circuito artístico ocidental, no qual obras de artistas consagrados são expostas em galerias que ressaltam a suposta excepcionalidade das peças, negociadas por meio de estratégias de venda, marketing e representação empresarial muito específicas.

As imagens do site exploram uma estética que remete ao veleiro dhow, embarcação histórica associada ao comércio de mercadorias consideradas exóticas entre a Ásia e a África. A referência se manifesta na disposição dos produtos, nas cores e nos materiais utilizados, estabelecendo uma conexão visual com a ideia de viagem, descoberta e intercâmbio com culturas distantes. No entanto, essa conduta reforça estereótipos sobre as culturas africanas, retratando-as como “curiosas” e “misteriosas”, o que tende a simplificar e absolutizar suas complexidades.

As imagens do site da Dhow são curadas para atrair um público majoritariamente estrangeiro, que busca experiências e produtos associados a uma visão romantizada de culturas desconhecidas por eles. Embora crie um ambiente visualmente atraente, esse procedimento suscita questionamentos, divergindo, inclusive, do formato comum ao circuito artístico ocidental, onde a produção de

artistas renomados é tratada com maior distinção e contextualização. Na loja, por exemplo, algumas peças de Mabunda são vendidas como vasos para plantas, como pode ser observado na Figura 3.

A expografia que marca o Ocidente confere ao trabalho de artistas consagrados cenários supostamente isentos, limpos e sem excessos: cubos brancos de inspiração modernista em que nada, além de uma falsa assepsia etérea, pode aparecer (O'Doherty, 2002). Tal arranjo opera com a ideia de pureza, de uma arte excepcional e sacralizada cuja fruição não pode sofrer interferências do caos do mundo. Aspecto bem distante de muitas experiências estéticas em contextos africanos, nas quais os objetos mobilizados em suas dinâmicas apresentam dimensões relacionais, que buscam criar elos interativos entre quem os produz e quem os aprecia. Tais expressões distanciam-se da ideia de reverência estática em salas de galerias ou museus, separadas das tessituras das vidas, uma vez que esse tipo de “objeto de arte” é um elemento “integrador, que cria conexões com a sociedade, com a natureza e com o mundo” (Barros, 2011, p. 94).

A presença da produção de Mabunda na loja Dhow pode revelar certo interesse do artista em habitar as negociações cotidianas, permitindo que seu trabalho esteja em circulação em vários tipos de cenários, sem vinculação com uma liturgia estrita. Embora transite por galerias e grandes exposições, a obra de Mabunda não cabe na gramática do cubo branco. Quando suas esculturas são vendidas como vasos para plantas na loja de “decoração exótica”, aparece uma possibilidade de se deixar atravessar, sem culpa ou lamento, pelas contradições da vida comum e pelas variadas formas que ela pode assumir. Nesse sentido, Mabunda profana formatos hegemônicos do mundo da arte ocidental, tanto por utilizar, em suas produções, material de pouco valor, armas velhas despedaçadas, quanto por permitir que suas esculturas sejam vendidas como vasos para plantas, mesmo sendo consagrado no país e internacionalmente, com participações em eventos paradigmáticos como a exposição Africa Remix e a Bienal de Veneza.

Agamben lembra que, na Antiguidade romana, as coisas tidas como sagradas eram de domínio dos deuses e, portanto, “como tais, elas eram subtraídas ao livre uso e comércio dos homens” (Agamben, 2007, p. 58). Ao ser consagrado, o objeto era isolado, retirado do uso ordinário e cotidiano. Sob essa condição, profanar é retomar algo anteriormente expropriado do universo dos usos vulgares, devolvendo-o para a circulação geral.

Nesse aspecto, a profanação é um exercício de desmonte da separação, do isolamento e de uma suposta singularidade inacessível que empresta a aura de sagrado às coisas, [...]. As coisas não são isoladas por serem divinas, mas divinas por serem isoladas, apartadas. É o gesto de isolamento que as institui como algo diferente, raro e de difícil acesso (Alavina, 2017).

Assim, Mabunda amplia os contatos com suas produções e estende seus próprios acessos, ao receber maior fluxo de recursos financeiros, quando oferece suas obras com pouca liturgia e com maior fluidez em uma loja decorativa. Ele se revela um profanador, não por tornar a sua arte ordinária, mas por recolocar criações artísticas no mundo comum e em fricção com todas as contradições que isso implica.

Por outro lado, é interessante perceber que a profanação das peças de Mabunda se dá de modo bastante evidente, sem muitas preocupações do estabelecimento com a ruptura da “aura sagrada” da obra. Parece que há não só um impulso, um interesse do artista em habitar a vida comum, mas também um olhar fortemente mercadológico para as criações de origem africana. Como se esses objetos fossem menos “sagrados”, em comparação aos itens de arte do universo ocidental hegemônico, e pudessem, por isso, participar das transações financeiras sem protocolos significativos. Nesse sentido, Meigos (2018) destaca uma diferença entre o mercado de arte ocidental e o tipo de negociação que ocorre em Moçambique. Para ele,

por se tratar de “artistas de barriga vazia”, salvo raras exceções, é [...] o comprador quem tipicamente outorga o valor de compra, legitima e estrutura os contornos estéticos da obra, uma vez que resta pouco campo de manobra ao produtor/vendedor no acto de regatear o preço de venda. Portanto, trata-se de um mercado atípico (Meigos, 2018, p. 89).

O autor argumenta que o traço estruturante de tal lógica em Moçambique “é a entrada da arte no circuito do mercado tal como qualquer outra mercadoria” (Meigos, 2018, p. 89), tomando uma direção puramente de ganhos econômicos, sem levar em consideração a autonomia criativa e o capital simbólico acumulado pelo artista ao longo de sua trajetória. Esse cenário revela forte desigualdade, conferindo ao comprador uma posição de maior poder em relação ao artista/produtor/vendedor. Nesse sentido, um conjunto restrito de “clientes” estabelece, por meio de seus interesses, os termos para a valorização da arte, produzindo uma realidade de codificação prévia, limitando a liberdade de criação.

De certo modo, a análise da trajetória de Gonçalo Mabunda aciona alguns elementos do contexto de constituição do mercado de arte em Moçambique, mas se refere também à transformação do próprio ambiente econômico do país. Signe Arnfred (2015, p. 197) aponta que a “modernização econômica tem frequentemente significado a transformação de economias de subsistência em (mais facilmente exploráveis) economias monetárias”. Esta é a realidade de Moçambique, que, especialmente após a adesão do país ao capitalismo global, tem se caracterizado pela substituição progressiva de atividades sem mediação do dinheiro para esquemas de agricultura comercial e trabalho assalariado. Esse tipo de mudança é fruto da coerção econômica exercida pela dupla mercado e Estado, que exige a venda da força de trabalho para obtenção de renda ou a produção de excedentes para acúmulo, operações que servem tanto para a manutenção das trocas cotidianas quanto para o pagamento de impostos.

Arnfred (2015) lembra que a introdução dessa forma de vida em Moçambique ocorreu por meio da colonização portuguesa e seus braços constituídos pelas companhias de concessão, que governaram largos territórios do país até 1940, impondo uma série de medidas à população local, como impostos, transações comerciais monetárias e trabalho assalariado. Tal contexto foi aprofundado, em outra roupagem, com a adesão do país ao neoliberalismo, cujos impactos são chamados por Severino Ngoenha (2004) de dólar-cracia – a constituição de uma sociedade moçambicana centrada no dinheiro e, mais do que isso, em uma moeda estrangeira.

Meigos (2018) pontua que o encontro do mundo das artes com a dólar-cracia gerou uma significativa mercadologização do campo, com forte influência de atores individuais e institucionais estrangeiros. Com efeito, “o lugar de enunciação do discurso sobre arte, sua produção e legitimação passa a depender dos que têm mais poder” (Meigos, 2018, p. 35). Não é possível, portanto, pensar nas artes de modo desvinculado do universo financeiro, da cultura geral e da política, uma vez que são três grandes eixos que se interseccionam de modo dinâmico, produzindo realidades e relações de hierarquização e poder (Andriamirado, 2003).

Nesse contexto, é interessante perceber como Mabunda, egresso de um projeto social de financiamento externo, tornou-se um dos mais reconhecidos artistas moçambicanos, com projeção internacional e circulação em exposições globais e galerias em diversas partes do mundo. Um artista que se inseriu no mundo hegemônico do mercado da arte ocidental, mas que não parece se preo-

cupar com a manutenção de certa aura sacralizada das artes de raízes romântico-burguesas. Ele mobiliza, assim, uma mixagem de formatos e de elementos, produzindo variações e contaminações, distanciando-se de um mundo artístico supostamente isento, asséptico, descolado de questões financeiras e práticas.

Considerações finais

A partir dos elementos abordados ao longo do artigo, é possível perceber a complexidade das interseções entre o universo das artes moçambicanas, a história social do país e a obra e trajetória de Gonçalo Mabunda. Trata-se de um vasto entrelaçamento que conecta fluxos do campo da estética, da política, da economia, da cultura e dos processos de subjetivação. Isso permite acompanhar as transformações que ocorreram em Moçambique após o Acordo Geral de Paz de 1992, incluindo a transição do ideário socialista para um projeto de economia liberal. Evidencia-se a desconstrução de um modo de vida baseado na ideia do “homem novo” – disciplinado pelo trabalho, sem manifestação de particularidades e desvinculado do “tribalismo” – e as tentativas de fomentar individualidades liberais, agora reguladas por dinâmicas de mercado como concorrência, propriedade privada, monetarização e empreendedorismo. Destaca-se, ainda, a necessidade contínua de lutar pela liberdade, não mais com a primazia das armas – cujos destroços são o material criativo de Mabunda –, e sim por meio de novas ferramentas: embates políticos e simbólicos contra as diversas tentativas de expropriação de formas de vida singulares e contra a imposição de dependência e controle externo. Nesse sentido, o campo das artes se configura como uma frente relevante, constituindo-se como um dos espaços de batalha para assegurar a autodeterminação moçambicana e a multiplicação de alteridades.

Esta pesquisa está vinculada ao projeto temático FAPESP “Do coração das guerras a poéticas da plasticidade: criação e engajamento no pensamento artístico em contextos africanos dos anos 1980 a nossos dias”, processo nº 22/05923-9.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALAVINA, Fran. Agamben: profanar a Democracia Representativa. **Outras Palavras**, São Paulo, 22 maio 2017. Disponível em: <https://outraspalavras.net/sem-categoria/dialogo-com-agamben-profanar-a-democracia-representativa/>. Acesso em: 25 set. 2024.
- AMSELLE, Jean-Loup. **L'art de la friche** : essai sur l'art africain contemporain. Paris: Flammarion, 2005.
- ANDRIAMIRADO, Virginie. Africa's artists redraw the map of the world. **Africultures**, Paris, 30 abr. 2003. Disponível em: https://africultures.com/africas-artists-redraw-the-map-of-the-world-5689/?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=544. Acesso em: 14 out. 2023.
- ANJOS, Moacir. **Local/global**: arte em trânsito. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- ARNFRED, Signe. Notas sobre gênero e modernização em Moçambique. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 45, p. 181-224, dez. 2015.
- BARBIER, Adrien. Gonçalo Mabunda et la guerre civile mozambicaine recyclée. **Le Monde Afrique**, Maputo, 18 jun. 2015. Disponível em: https://www.lemonde.fr/afrique/article/2015/06/18/goncalo-mabunda-et-la-guerre-civile-mozambicaine-recyclee_4656813_3212.html. Acesso em: 25 set. 2023.
- BARROS, José D'Assunção. As influências da arte africana na arte moderna. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 44, p. 37-95, 2011.
- BASKETT, Mallory Sharp. All the World's Futures: Globalization of Contemporary African Art at the 2015 Venice Biennale. **Critical Interventions**, v. 1, n. 10, p. 28-42, 2016.
- BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. **Na presença dos espíritos**: arte africana em perspectiva. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2010.
- COSTA, Alda. **Arte em Moçambique**: entre a construção da nação e o mundo sem fronteiras. Lisboa: Verbo, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** São Paulo: Ed. 34, 1992.
- DHOW Moçambique. Disponível em: <https://dhow.co.mz/?v=6ee58d337915>. Acesso em: 2 dez. 2024.
- DIAWARA, Manthia. **In Search of Africa**. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- DOSSIN, Francielly Rocha. Magiciens de la terre (1989) e Africa remix (2005): dois momentos da arte africana no Ocidente, ou como as exposições escrevem a História. **ArtCultura**, v. 15, n. 26, p. 47-57, jun. 2013.
- ENTREVISTA a Gonçalo Mabunda. **Dhow Moçambique**, Maputo, 17 jun. 2020. Disponível em: <https://dhow.co.mz/2020/06/17/entrevista-a-goncalo-mabunda/?v=6ee58d337915>. Acesso em: 2 jul. 2023.
- ENWEZOR, Okwui; OKEKE-AGULU, Chika. Situando a arte contemporânea africana. In: ARAUJO, Emanuel. **Africa Africans**: arte contemporânea. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015.

FALTAS, Sami; PAES, Wolf-Christian. **Transformação de Armas em Enxadas**: a abordagem TAE para um desarmamento prático – uma avaliação sobre o projeto TAE em Moçambique. Bonn: Bonn International Center for Conversion, 2004.

HAN, Byung-Chul. **O que é poder?** Petrópolis: Vozes, 2019.

HASSAN, Salah; OGUIBE, Olu. Authentic/Ex-Centric at the Venice Biennale: African Conceptualism in Global Contexts. **African Arts**, v. 34, n. 4, p. 64-96, 2001.

LARKIN DUREY. Gonçalo Mabunda. [202-]. Disponível em: <https://www.larkindurey.com/artists/29-goncalo-mabunda/>. Acesso em: 25 set. 2024.

LARANJEIRA, Lia Dias. **Mashinamu na Uhuru**: arte makonde e história política de Moçambique (1950–1974). São Paulo: Intermeios, 2018.

LARKIN DUREY. Gonçalo Mabunda. [202-]. Disponível em: <https://www.larkindurey.com/artists/29-goncalo-mabunda/>. Acesso em: 25 set. 2024.

MALOA, Joaquim Miranda. O assalto à mão armada em Moçambique: desafio a segurança pública. **Revista LEVS**, Marília, n. 20, p. 14-28, nov. 2017.

MBEMBE, Achille. Art contemporain d'Afrique : négocier les conditions de la reconnaissance. Entrevista concedida a Vivian Paulissen. **Africultures**, Paris, 1 dez. 2009. Disponível em: https://africultures.com/art-contemporain-dafrique-negocier-les-conditions-de-la-reconnaissance-9028/?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=556. Acesso em: 12 maio 2024.

MEIGOS, Filimone Manuel. **Dinâmicas das Artes Plásticas em Moçambique**. 2018. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2018.

MUNANGA, Kabengele. A dimensão estética na arte negro-africana tradicional. In: AJZENBERG, Elza (org.). **Arteconhecimento**. São Paulo: MAC, 2004. p. 29-44.

NGOENHA, Severino Elias. **Os tempos da filosofia**: filosofia e democracia moçambicana. Maputo: Imprensa Universitária, 2004.

NJAMI, Simon. Africa Remix: contemporary art of a continent. From a press information by the organizers in Düsseldorf, July 2004. Disponível em: <http://universes-in-universe.de/specials/africa-remix/e-press.htm>. Acesso em: 2 jul. 2023.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PAZ, Octavio. **El laberinto de la soledad**. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1998.

PELEMBE, Titos. **Do passado ao presente, rumo ao futuro**: de Maputo a Veneza – colecção de arte moçambicana Piero Reis. Maputo: Pensar as Artes Edições, 2023.

RAPOSO, Sílvia. As balas no dorso do crocodilo: escultura, memória e resistência em Moçambique. **Forum Sociológico**, Lisboa, n. 31, p. 65-76, 2017. Disponível em: <http://journals.openedition.org/sociologico/1793>. Acesso em: 25 set. 2023.

RAPOSO, Sílvia. Desabrochando uma rosa de um rocket: memória, performance e resistência na arte moçambicana. **Revista periféria**, Barcelona, v. 21, n. 1, p. 56-87, jun. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.5565/rev/periferia.505>. Acesso em: 25 set. 2023.

SALUM, Marta Heloísa Leuba. Que dizer agora sobre arte africana? A África nas exposições da virada do século XX para o XXI, no Brasil e no exterior. **Revista Arte 21**, São Paulo, v. 2, p. 10-26, 2014.

STEINER, Christopher. **African Art in Transit**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

TONNETTI, Flávio Américo. Necropolítica como condição estética: a escultura de Gonçalo Mabunda. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 15, v. 28, p. 151-170, 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

- 1 Em português: “Não somente dissimulamos a nós mesmos e nos tornamos transparentes e fantasmagóricos; também dissimulamos a existência dos nossos semelhantes. Não quero dizer que os ignoremos ou os menosprezemos em atos deliberados e soberbos. Nós os dissimulamos de maneira mais definitiva e radical: os ‘ninguneamos’. O ‘ninguneio’ é uma operação que consiste em transformar Alguém em Ninguém. O nada de repente se individualiza, se torna corpo e olhos, se torna Ninguém” (Paz, 1998, p. 16, tradução nossa).
- 2 Cada viagem teve duração de um mês e incluiu visitas a diversos espaços do circuito artístico-cultural de Maputo, como museus, galerias, centros culturais e murais de arte urbana, além da realização de entrevistas e participação em eventos artísticos.
- 3 Apesar do acordo de paz que encerrou a guerra civil em 1992, Moçambique vivencia no presente uma nova confrontação bélica em parte da região norte do país.
- 4 Religioso vinculado à Diocese Anglicana de Libombos e que, anteriormente, também havia se envolvido nas negociações de paz que encerraram a guerra civil em Moçambique. Na avaliação do artista Sitoi, em entrevista a Meigos (2018, p. 115), “[...] o projecto TAE foi uma maneira de a Igreja Anglicana procurar marcar a sua presença no processo de pacificação de Moçambique, já que a Igreja Apostólica Romana ‘monopolizou’ o processo a partir de onde foi levado a cabo o diálogo entre os ex-beligerantes e a própria assinatura do AGP [Acordo Geral de Paz], na Comunidade de Santo Egídio, em Roma”.
- 5 Fundado em 1936, em Lourenço Marques (atual Maputo), durante o período colonial, o Núcleo de Arte é uma associação de artistas que passou por diversas transformações ao longo de sua existência, especialmente após a independência. Apesar dessas mudanças significativas, a associação tem se mantido como um importante centro de apoio para o campo das artes visuais em Moçambique. Atualmente, o Núcleo de Arte opera como uma associação sem fins lucrativos, realizando uma variedade de atividades artísticas e culturais. Além disso, serve como ateliê e ponto de referência para artistas e interessados na área (Pelembe, 2023; Costa, 2013).
- 6 “ARMAS para ARTE: uma exposição virtual em colaboração com o Núcleo de Arte em Maputo, Moçambique”, que se encontra disponível em: www.africaserver.nl/nucleo. Acesso em: 24 jul. 2025.
- 7 Bonn International Centre for Conflict Studies.
- 8 Maloa (2017) avalia ainda que seria importante Moçambique criar um estatuto do desarmamento, como lei e política pública institucionalizada, ao invés de deixar a cargo de entidades civis a recolha de material sensível, como o arsenal difuso do período pós-guerra.
- 9 Estima-se que, em 1995, circulavam por Moçambique seis milhões de fuzis apenas do modelo AK-47. O projeto TAE, por sua vez, recolheu, entre 1995-2003, somente 7.850 armas (Faltas; Paes, 2004).
- 10 Primeira exposição na Europa dedicada exclusivamente à arte contemporânea africana.
- 11 No original: “The show is an interrogation. What is contemporary African art and what can we say and show about it today, after all the experiences that took place in Europe. Is there any viable definition? Is it near or far from the western approach? In what sense? We don't pretend to bring answers but to raise questions that were never raised before, and to focus on the magic of a work of art, presented within a curatorial concept that gives an overview of what Africa might be today”.
- 12 No original: “Painters, sculptors and even some filmmakers and musicians from Africa and its diaspora most completely accept the stereotype of themselves as “primitive” to chance a stand to being considered artists”.
- 13 Trata-se da transcrição, realizada por Tonnetti (2020), de uma entrevista do artista disponível no YouTube: *Gonçalo Mabunda, futuros criativos em Moçambique*. Postado em 7 de fev. de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LajAPat53OU&t=89s>. Acesso em: 28 jan. 2024.
- 14 No original: “[...] codes secrets donnant accès à un niveau du ‘réel’ plus abstrait, fondamentalement ethnographique et représentatif de la différence culturelle ontologique de l’Afrique”.
- 15 No original: “[...] that continues to frame the acknowledgement and reception of African contemporaneity outside the continent”.

Entre emancipação e mercantilização: a luta pela autenticidade na arte

*Between Emancipation and Commodification:
The Struggle for Authenticity in Art*

*Entre emancipación y mercancización: la lucha
por la autenticidad en el arte*

Elis Karen Rodrigues Onofre Pereira

Universidade Estadual de Londrina

E-mail: elis.pereira19@uel.br

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-1975-4238>

Eduardo Augusto Farias

Universidade Estadual de Londrina

E-mail: professoreduardofarias@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7241-0530>

Marta Regina Furlan

Universidade Estadual de Londrina

E-mail: mfurlan.uel@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2146-2557>

RESUMO

Este texto é parte da dissertação intitulada *Teoria estética, infância e experiência formativa: por uma educação humanizadora de ensino de arte na educação infantil*, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Educação e ao Grupo de Estudos e Pesquisa em Educação, Infância e Teoria Crítica CNPq/UEL. O foco principal é analisar os danos causados pela mercantilização da arte na indústria cultural e explorar como a arte genuína pode ajudar na emancipação dos sentidos. Baseando-se nas obras de Theodor Adorno, o texto defende que a arte é um espaço essencial para a liberdade, resistência e crítica social, permitindo um diálogo profundo sobre a condição humana e as complexidades sociais, longe da alienação promovida pela indústria cultural. O artigo em questão traz os resultados de uma

Pereira, Elis Karen Rodrigues Onofre; Farias, Eduardo Augusto; Furlan, Marta Regina. **Entre emancipação e mercantilização: a luta pela autenticidade na arte.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.57087> >

pesquisa qualitativa e bibliográfica sobre o papel e a natureza da arte diante dos ideais iluministas de esclarecimento. Traz para discussão a questão em torno da apropriação capitalista da arte e da função de entretenimento que ela assumiu. O tratamento dessa questão se deu por uma abordagem que caracterizou a sociedade administrada sob a égide da razão instrumental em busca de controle e lucro e, em um segundo momento, pela defesa do papel da arte como lugar de resistência e de criatividade perante a standardização promovida pela indústria cultural. Esta articulação textual e argumentativa se destaca como essencial para sustentar a tese da arte como emancipação diante da mercantilização a que está submetida. A pesquisa utiliza uma metodologia qualitativa fundamentada em um estudo bibliográfico sobre teoria estética e formação humana, destacando que a arte é central para a liberdade humana, capacitando o indivíduo a desenvolver uma visão crítica da realidade.

Palavras-chave: *educação; emancipação; mercantilização; arte.*

ABSTRACT

This text is part of the dissertation entitled *Aesthetic theory, childhood and formative experience: for a humanizing education in art teaching in early childhood education*, linked to the Postgraduate Program in Education and the Study and Research Group on Education, Childhood and Critical Theory CNPq/UEL. The main focus is to analyze the damage caused by the commodification of art in the cultural industry and to explore how genuine art can help in the emancipation of the senses. Based on the works of Theodor Adorno, the text argues that art is an essential space for freedom, resistance and social criticism, allowing a deep dialogue about the human condition and social complexities, far from the alienation promoted by the cultural industry. The paper in question presents the results of a qualitative and bibliographical research on the role and nature of art in the face of Enlightenment ideals of enlightenment. Bringing to discussion the issue around the capitalist appropriation of art and the entertainment function it has assumed. This issue was addressed through an approach that characterized society as administered under the aegis of instrumental reason in search of control and profit and, in a second moment, by defending the role of art as a place of resistance and creativity in the face of the standardization promoted by the cultural industry. This textual and argumentative articulation stands out as essential to support the thesis of art as emancipation in the face of the commodification to which it is subjected. The research uses a qualitative methodology based on a bibliographic study on aesthetic theory and human formation, highlighting that art is central to human freedom, enabling the individual to develop a critical view of reality.

Keywords: *education; emancipation; commodification; art.*

RESUMEN

Este texto forma parte de la tesis titulada *Teoría estética, infancia y experiencia formativa: por una educación humanizadora en la enseñanza del arte en la educación infantil*, vinculada al Programa de Posgrado en Educación y al Grupo de Estudio e Investigación en Educación, Infancia y Teoría Crítica del CNPq/UEL. El objetivo principal es analizar los daños causados por la mercantilización del arte en la industria cultural y explorar cómo el arte genuino puede contribuir a la emancipación de los sentidos. Basado en la obra de Theodor Adorno, el texto argumenta que el arte es un espacio esencial para la libertad, la resistencia y la crítica social, permitiendo un diálogo profundo sobre la condición humana y las complejidades sociales, lejos de la alienación promovida por la industria cultural. El artículo presenta los resultados de una investigación cualitativa y bibliográfica sobre el papel y la naturaleza del arte frente a los ideales de la Ilustración. El objetivo es debatir la cuestión de la apropiación capitalista del arte y la función de entretenimiento que este ha asumido. El tema se abordó mediante un enfoque que caracterizaba la sociedad como administrada bajo la égida de la razón instrumental en busca de control y lucro, y, en segundo lugar, defendiendo el papel del arte como espacio de resistencia y creatividad frente a la estandarización promovida por la industria cultural. Esta articulación textual y argumentativa resulta esencial para sustentar la tesis del arte como emancipación frente a la mercantilización a la que se ve sometido. La investigación utiliza una metodología cualitativa basada en un estudio bibliográfico sobre teoría estética y formación humana, destacando que el arte es fundamental para la libertad humana, permitiendo al individuo desarrollar una visión crítica de la realidad.

Palabras clave: *educación; emancipación; mercantilización; arte.*

Data de submissão: 23/01/2025

Data de aprovação: 06/07/2025

Introdução

A pretensão deste texto é apontar de modo reflexivo os prejuízos causados pela indústria cultural, sob a ótica da Teoria Crítica de Adorno e Horkheimer, baseados na *Dialética do esclarecimento* (1985). A razão iluminista reduziu o conhecimento a uma perspectiva técnica e prática, negligenciando sua capacidade autorreflexiva. O saber tornou-se um símbolo de poder e dominação, sendo representado pela indústria cultural, que molda o pensamento, coisificando as ações humanas em

função do lucro. Adorno (1995) sugere que a educação pode ser uma forma de superar essa reificação do saber e do poder. Assim, em vez de promover a emancipação, o processo de esclarecimento tem contribuído para a dominação, no qual o conhecimento é utilizado para subjugar os outros, resultando em um totalitarismo, utilitarismo e reificando o saber em detrimento do poder.

A mistificação das massas se torna o poder esclarecedor da ciência e a indústria cultural emerge como um personagem central, prevalecendo a reificação do pensamento humano, ludibriando as pessoas com suas pseudoverdades e transformando-as em peças do sistema capitalista. Dessa forma, ela passa a ditar como o indivíduo deve se comportar, agir e pensar. Nesse contexto de aparente racionalidade, o ser humano acaba mergulhado em uma irracionalidade, não lhe cabendo mais a própria decisão da sua subjetividade.

Nesse sentido, a arte passa a ser impulsionada pelos interesses mercantis lucrativos, colocando em risco a subjetividade e a criatividade, que são essenciais ao ato artístico. Por isso, Adorno e outros pensadores da Escola de Frankfurt, fundamentados nos escritos teóricos das obras marxistas, analisaram as formas estéticas e a história da arte em sua totalidade, circunstância da qual emergiu o conceito de fetichismo da mercadoria e a crítica à indústria cultural como categorias essenciais de discussão, especialmente no contexto da configuração da arte e da cultura dentro da sociedade administrada, que se orienta pela adaptação humana aos limites da lógica mercantil.

No enquadramento da indústria cultural, a arte perde seu valor de experiência estética, como sugere Adorno (1970), e a produção em larga escala, transforma o valor do uso em questionável, pois a oferta excessiva de produtos torna escassa e massiva sua utilidade, fazendo da arte uma tendência da moda e um fetiche da sociedade administrada.

Ao considerarmos isso, o que resta é o caráter fetichista das mercadorias, levando a uma regressão ao fetichismo primitivo que está na origem da arte. Isso significa que, em vez de apreciarmos a arte em sua essência e nos conectarmos com experiências profundas, caímos em um padrão em que a arte é tratada como uma mercadoria comum.

O conceito de “paródia da aparência estética” é responsável por atrair consumidores, sem que haja um valor intrínseco no que está sendo oferecido, apenas um produto a ser consumido superficialmente. Assim, a autorreflexão se vê abalada à medida que a sociedade capitalista se desumaniza por conta da razão instrumental e da forte influência da indústria cultural na formação humana.

Diante disso, pensar sobre a arte como produto mercadológico é compreender que sua autenticidade se encontra esvaziada, estando a serviço do capital. Portanto, buscaremos olhar como se constituiu o conceito de esclarecimento para entender a que ponto chegamos enquanto humanidade, neste período do pensamento contemporâneo, utilizando a Teoria Estética (1970), a partir dos escritos de Theodor Adorno, Horkheimer e demais pensadores da Escola de Frankfurt, a fim de compreender a arte como uma possibilidade de emancipação e resistência.

Entre razão e mito: a dinâmica da sociedade administrada

O conceito de razão e mito, fundamentada no texto *Dialética do esclarecimento* de Adorno e Horkheimer (1985), nos apresenta uma discussão na qual os autores consideram que a sociedade contemporânea é regida pela instrumentalização da razão e provoca nos indivíduos um pensamento conformista em relação à totalidade da ação humana. Neste molde, os indivíduos são incapazes de pensar e refletir, pois abandonam sua própria essência, tomada de consciência e autorreflexão, se adaptando a servir à sociedade administrada pelo formato da lógica instrumental, na qual a racionalidade é utilizada como um meio de controle social, levando à conformidade e à perda da autonomia crítica.

Entretanto, o esclarecimento é concebido como a libertação dos indivíduos do medo, priorizando o conhecimento em vez da imaginação, que passou a ser desvalorizada. Nesse cenário, a razão é considerada o único meio válido para estabelecer verdades, enquanto outros tipos de saber, que não se baseiam na técnica, são vistos como meros mitos. A suposta superioridade humana reside no controle sobre a natureza e suas leis; apesar disso, essa submissão e a constante tentativa de dominá-la têm se mostrado uma forma de degradação da condição humana. Desse modo, Adorno e Horkheimer (1985, p. 38) discorrem que “os homens sempre tiveram que escolher entre

submeter-se à natureza ou submeter-se à natureza ao eu". A partir do momento em que o ser humano descobre os mecanismos de dominação e aplica seu conhecimento sobre a natureza, a condição de subserviência se transforma em uma relação de poder e superioridade.

Neste sentido, Horkheimer (2015, p. 39) explicou que:

Toda ideia filosófica, ética e política – cortados os laços que a relacionavam com suas origens históricas – tem uma tendência a tornar-se o núcleo de uma nova mitologia, e essa é uma das razões pelas quais o avanço do esclarecimento tende, em certos pontos, a inverter-se em superstição e paranoia.

Freitas (2008, p. 17) complementa o pensamento apontando que: "Assim, podemos dizer que não só o mito já é esclarecimento, como este regride sempre à mitologia". Essa regressão apresenta-se de maneira que parece imune às investidas do capitalismo, principalmente em relação à esfera dos bens culturais, em especial no âmbito artístico.

Com a ascensão do conceito de esclarecimento, a ciência substitui o mito, visto que a crença em elementos míticos reflete uma incapacidade de abordar os fenômenos de maneira objetiva. Por meio de métodos científicos, é possível comprovar e explicar tanto as formas quanto os fenômenos naturais e abstratos. Enquanto isso, o pensamento mitológico buscava interpretar os mistérios da natureza, recorrendo à magia, aos deuses e à espiritualidade, caracterizando um conhecimento mimético que tentava dar sentido ao inexplicável. Freitas (2008, p. 12) afirma que:

A magia já pode ser considerada uma forma de técnica para estabelecer uma relação favorável com os deuses, mas com a importante diferença de que isso é feito através de imagens, símbolos, gestos, cantos, que mostram que a relação entre os homens e os deuses não é mediada pela abstração conceitual, mas pela proximidade imagética, simbólica; o que configura aquilo que podemos denominar de mimesis [...] A concepção mítica do mundo tem uma característica bastante marcante, que é a eterna remissão de todo ser e todo acontecer à origem mágica e ancestral.

Dessa forma, Adorno e Horkheimer (1985) ressaltam que nenhuma resposta deverá ser dada por ideias ilusórias de forças superiores ou místicas, ou ainda por supostas forças ocultas. Qualquer coisa que não possa ser avaliada com base em critérios de previsibilidade é vista com desconfiança dentro do contexto do esclarecimento, ou seja, o que não se encaixa em uma lógica racional e

prática é considerado duvidoso para o entendimento objetivo da realidade. Tudo precisa ser calculado, deduzido, respondido pela ciência para se tornar um saber, o que se designou como um novo mito.

Neste caso, os aparatos técnicos, legitimados pela modernidade, se transformam em um terreno de exploração sistemática. O conhecimento passa a ser imposto por indivíduos considerados esclarecidos e civilizados, que se apropriam do saber e do controle com o objetivo de exercer dominação. O que sustenta essa atrocidade perpetrada pela civilização moderna é o fato de que ela surgiu após o Iluminismo. Este movimento se desenvolve com a razão, representado como a luz que não deve deixar nada oculto, devendo libertar o sujeito. O homem deveria ser destemido em sua busca por conhecimento, conseguindo, assim, destruir todos os mitos com seu esclarecimento.

Portanto, a racionalidade técnica conduziu o ser humano a um novo ciclo de mito e alienação em relação a seu próprio conhecimento. Como aponta Adorno (2002, p. 9), “a racionalidade técnica atualmente representa a própria dominação, refletindo o caráter repressivo de uma sociedade que se auto-aliena”. No entanto, a primazia da razão sobre as técnicas transformou o homem em prisioneiro de si mesmo, aprisionado pela regressão do esclarecimento e impulsionado pela força do capital, que se tornou o novo mito contemporâneo. Segundo Campos (2021), a razão perdeu seu foco na reflexão e nas condições essenciais da vida, tornando-se uma razão instrumental, cujas técnicas visam apenas o lucro. O indivíduo, que antes buscava realizar os ideais iluministas de domínio sobre a natureza, acabou se tornando objeto de seu próprio desejo dominante.

A grande problemática levantada por Adorno e Horkheimer (1985) é como diante de tamanho conhecimento, avanços científicos e aparatos tecnológicos, os homens não se emanciparam, e, justamente ao contrário, enfrentamos o século com os maiores índices de barbáries e atrocidade humanas. Eles vão constatar que o esclarecimento ficou “[...] paralisado pelo temor da verdade [...] a verdade não significa meramente a consciência racional, mas, do mesmo modo, a figura que esta assume na realidade efetiva” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 13). Ou seja, o homem tornou-se petrificado diante dos fatos.

Assim, seu modo de pensar fica sob a influência de outrem, sem a disposição de questionar o que lhe é apresentado. O homem perdeu seu dinamismo e a capacidade de reflexão, tornando-se apenas um receptor passivo e inerte. A racionalidade técnica contemporânea, alicerçada no capitalismo e iluminada pela ciência positivista, deveria ter proporcionado uma vida digna aos seres humanos. Contudo, devido ao seu desenfreado crescimento, acabou por mercantilizar até mesmo as relações interpessoais, reduzindo tudo e todos a meros objetos em função do poder.

Todavia, o conceito de esclarecimento defendido por Adorno e Horkheimer (1985) fundamenta a análise sobre a chamada mistificação das massas. O processo de racionalização do mundo ocidental, nomeado de indústria cultural¹, compreende a produção da cultura em valor de mercadoria e prioriza o lucro, em detrimento da subjetividade e criatividade humana. Por esta razão, tudo está previamente determinado e organizado para permanecer igual. Adorno (2002, p. 29) explicita que “nada deve permanecer como era, tudo deve continuamente fluir, estar em movimento. Pois só o triunfo universal do ritmo de produção e de reprodução mecânica garante que nada mude”. Isso é, não há nada novo, tudo pode ser encaixado. Nesse sistema, a criatividade precisa é inutilizável, uma vez que a própria indústria já define quais são os critérios e padrões dos estéticos úteis.

Sobre essa questão, Freitas (2008, p. 20) evidencia que “[...] a Indústria Cultural recalca, reprime, a imaginação, fazendo as pessoas terem a satisfação de anular sua capacidade criativa, que sempre envolve prazer pelo esforço, pela atividade mental”. Ao suprimir as faculdades criativas e subjetivas dos indivíduos, a indústria cultural cresce e se fortalece à medida que desconfigura a essência humana, do sentir e pensar sobre si e sobre o mundo.

A experiência estética, da arte, se torna ameaçada pelas regras do mercado e da lógica do consumo, resultando em um processo de adaptação, identificação e negociação de significados por meio da padronização dos produtos, alinhada à superficialidade na vida gerida pelo capitalismo tardio. De certa maneira, o indivíduo é influenciado pela indústria cultural, que, de forma fetichizante, impõe um padrão de vida, comportamento, imagem e estética. Na maioria das vezes, isso deixa pouco ou quase nenhum espaço para a autonomia do pensamento crítico e expressivo (Oliveira; Pestana, 2021).

No entanto, se associarmos a indústria cultural e a arte, é possível observar uma perda significativa da função desta última enquanto resistência, estranhamento, crítica, liberdade de pensamento e expressão. A arte, sob os moldes da indústria cultural, se torna refém de um processo de padronização, mercantilização e standardização. Nessa conjuntura, se destaca a contundente crítica de Adorno (2002, p. 9) sobre “[...] a falsa identidade do universal e do particular”, já que se presume que o indivíduo e o todo se encontram reconciliados por meio da lógica do consumo e da mercadoria. Assim, a arte transforma-se em produto e mercadoria, levando os indivíduos a buscarem deliberadamente sua aquisição como forma de inserção na sociedade do consumo; ou seja, como um meio de se sentirem parte de uma totalidade da qual não desejam estar completamente isolados ou excluídos.

Consequentemente, a arte mercadorizada passa a ser uma representação de um contexto claramente marcado pelos padrões sociais e políticos vigentes. Nesse sentido, veicula-se pela lógica do consumo e descarta qualquer possibilidade de reflexão crítica, artística e filosófica que poderia emergir desse contexto.

Esse esvaziamento funcional dos produtos elaborados pela indústria cultural tem cumprido seu papel com eficácia, pois o consumidor, distraído pela estética da mercadoria, tem se apropriado cada vez mais desse vazio existencial. Haug (1997, p. 48) exemplifica essa dinâmica ao afirmar que “ele é e não é o que é, como a obra de arte surrealista”. Dessa forma, o aspecto emancipatório da racionalidade é relegado a um segundo plano, enquanto se acentua a razão instrumental, que busca o domínio técnico e científico da natureza. Para Adorno (2002, p. 9), a indústria cultural “se desenvolveu com a primazia dos efeitos, da performance tangível e do particular técnico sobre a obra”, que outrora trazia consigo uma ideia intrínseca que agora é diluída. O particular, ao se emancipar, se tornou rebelde e se erigiu, desde o Romantismo até o Expressionismo, como expressão autônoma em revolta contra a organização estabelecida.

A arte fundamentada na racionalidade técnica, também conhecida como sociedade administrada, transforma objetos, pessoas e culturas em meras coisas. Por conseguinte, a própria arte se encaixa como mercadoria produzida em larga escala para fins de dominação e lucro. No século XX, a produção em massa dos meios de comunicação, como rádio, cinema e programas de televisão, favoreceu monetariamente grandes investidores e moldou os desejos do público.

No que se refere ao processo de mercadorização da arte, é crucial atentar ao fato de que este desvia o caminho da autorreflexão defendido por Adorno. Ele percorre a lógica da mercadoria e do consumo, sujeitando-se à racionalidade instrumental e resultando em um processo de formação danificada ou semiformação². A arte presente na esfera capitalista forja um pensamento comprometido; em vez de permitir que os indivíduos desenvolvam uma experiência crítica, sensível e expressiva como forma autônoma e livre, eles tornam-se escravos das obras de arte consagradas e dos nomes comercializados pela mídia e da propaganda. Transformam-se em vítimas do atrofiamiento da consciência crítica principalmente porque suas escolhas não são livres; ao contrário, já estão previamente determinadas pela indústria da arte e do consumo.

Sendo assim, o esclarecimento se tornou uma forma de obscurantismo intelectual, pois deter o saber é o modo de demonstração de poder e de manipulação fetichizante da indústria cultural. O papel do indivíduo se limita à preservação do sistema capitalista, que ocorre por meio de seu próprio processo de coisificação, o que, de certa maneira, direciona para uma nova forma de barbárie.

Pucci (2001) argumenta que, em uma sociedade danificada, existem chances de que surjam manifestações de barbárie em todas as esferas de formação. No entanto, a Teoria Estética de Adorno oferece uma possibilidade de conceber um processo formativo que promova a autorreflexão crítica, devendo esse desenvolvimento iniciar desde a primeira infância como um esclarecimento geral.

A possibilidade de desbarbarização se abre através da educação e do desenvolvimento humano. O processo da experiência formativa estética deve começar especialmente na infância. Isso serve como uma promoção do novo, do belo e do diferente, por meio da consciência crítica e da sensibilidade apurada do conhecimento. Além disso, esse direcionamento pode se aproximar de uma educação que promove a autonomia, como Adorno (1995) sugere, fortalecendo o indivíduo em seu percurso formativo para resistir à pressão da coletividade em detrimento do particular.

Ao seguir o caminho da arte, que se afasta da indústria e da mercantilização das coisas, é possível abraçar uma educação que fomente a construção da história e o contato com o outro, que não é idêntico nem igual (Adorno, 2002). Portanto, a experiência formativa implica compreender o

presente como um momento histórico, rejeitando qualquer predestinação imposta pela história. Isso significa se libertar das limitações do que já foi determinado pela sociedade cultural e educacional, atribuindo ao processo emancipatório a capacidade de romper com as condições objetivas que perpetuam o passado.

Distante da indústria cultural, a consciência envolve um pensamento em que o indivíduo acolhe o mundo e se relaciona por uma crítica imanente. Esse processo de distanciamento é, na verdade, uma irreconciliação entre o sujeito e o mundo formado por essa base educacional, cuja referência reside na experiência estética e na arte como meios de superar a coisificação e a lógica instrumental promovida pela indústria cultural. Assim, Adorno afirma em sua Teoria Estética (1970, p. 19) que “a arte é a antítese social da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta”. Por esse motivo, ela é um contraponto às normas, valores e estruturas dominantes da sociedade. Enquanto a sociedade busca conformidade, ordem e previsibilidade, a arte é um espaço de liberdade, expressão individual e inovação, pois desafia as convenções, provoca reflexões, questiona o status quo, agindo como uma força vital para a emancipação humana.

A arte como território da educação, contestação e sensibilidade

As contribuições realizadas por Adorno em torno da educação são valiosas, principalmente porque sua preocupação se baseava no conceito da omnilateralidade³; em outras palavras, a formação integral do ser humano. Aqui, compreendemos que arte desempenha um papel crucial no autoconhecimento e na reflexão, facilitando a conexão entre nossa essência e a natureza. De acordo com Silva e Oliveira (2017), esse processo de integrar nossas experiências sensoriais e emocionais com uma compreensão racional do mundo natural nos ajuda a reconhecer a interdependência que compartilhamos com ele. Essa reconciliação não apenas aumenta nossa consciência sobre as repercussões de nossas ações no meio ambiente, mas também nos permite apreciar de maneira mais profunda a beleza e a complexidade da natureza ao nosso redor.

Nesse sentido, é através da promoção de uma relação equilibrada entre os elementos sensoriais, perceptivos e racionais, da arte e da autorreflexão que nos tornamos mais abertos à emancipação. Isso não implica rejeitar a razão; pelo contrário, trata-se de expandir o entendimento para incluir diversas formas de conhecimento, criando uma harmonia entre o raciocínio lógico e outras dimen-

sões da experiência humana. Silva e Oliveira (2017) destacam que, ao adotar essa abordagem, conseguimos desenvolver uma visão mais abrangente e integrada da realidade, que valoriza tanto as experiências subjetivas individuais quanto as universais. Essa perspectiva representa um retorno às interações entre o ser humano e a natureza, entre sujeito e objeto, promovendo uma libertação de qualquer forma de aprisionamento.

Diante disso, a emancipação é entendida como “[...] uma categoria dinâmica, como um vir-a-ser e não um ser” (Adorno, 1995, p. 181). Isso significa que é um esforço contínuo do indivíduo para alcançar esse estado, o qual deve ser incentivado desde a infância por meio da promoção da emancipação e da autonomia no pensamento, como sugere Adorno. Essa busca não é uma utopia, mas uma característica intrínseca do ser humano, que anseia por entender a verdade. No entanto, ela se torna desafiadora devido à maneira como a verdade é frequentemente mistificada. Tal mistificação pode, em contrapartida, ser considerada utópica, pois leva os indivíduos a se projetarem e se adaptarem a uma realidade distorcida, dominada pelos avanços tecnológicos e pela incessante busca por lucro. Esse cenário faz com que muitos se esqueçam da verdade, que sempre foi o fundamento e o motor do pensamento humano.

Sobre a adaptação, Adorno (1995) fala que não se pode perder a individualidade por um conformismo que padroniza. A complexidade dessa tarefa está em encontrar um equilíbrio. Por um lado, precisamos de um sistema educacional que promova a inclusão e a adaptação ao coletivo; por outro, é essencial que essa adaptação não venha à custa da singularidade de cada indivíduo. Um sistema educacional que funcione apenas para este último pode resultar em uma falta de coesão social, no qual as habilidades coletivas e a empatia são negligenciadas. A adaptação é uma consciência da realidade e deve estar vinculada: “[...] entre teoria e prática, não pode por assim dizer ser tratada em nível universitário, mas precisa ser realizado a partir da primeira educação infantil mediante uma educação permanente durante toda a vida” (Adorno, 1995, p. 146).

As verdadeiras experiências seriam aquelas em que o indivíduo dispusesse de verdadeira consciência, a faculdade de julgar sua própria realidade, pois a consciência para Adorno não está reduzida somente a capacidade de pensar, mas “[...] é o pensar em relação à realidade [...]” (Adorno, 1995, p. 151). Dessa forma, as experiências contribuiriam para o aumento da reflexão, sendo o próprio conteúdo para a realização desta. “Sem aptidão à experiência não existe propriamente um

nível qualificado de reflexão” (Adorno, 1995, p. 150). Por exemplo, a barbárie de uma guerra tem uma reflexão numa falsa experiência, ou melhor, estereotipada, já que alguém definiu que um determinado povo seja inferior e por isso deve ser aniquilado; os outros, sem comprovarem isso na experiência real, aderiram a tal reflexão, que na verdade é uma irreflexão. “Nesta medida e nos termos que procuramos expor, a educação para a experiência é idêntica à educação para a emancipação” (Adorno, 1995, p. 151).

Agindo com prudência e sensatez, Adorno (1995) destacou a complexidade da realidade em relação à emancipação, afirmando que a concretização desse conceito dentro da atual organização social é uma contradição. Ele argumenta que ninguém pode viver de acordo com suas próprias determinações, pois estamos imersos em um estado de heteronomia, o que pode fazer com que o discurso pareça vazio. Essa situação se torna mais clara quando percebemos que habitamos uma época esclarecida, e não um período de esclarecimento completo; essa construção ainda está em andamento, em um processo de “vir-a-ser”. Apesar de reconhecermos essa contradição, que às vezes parece utópica, preferimos nos apegar às palavras de Adorno (1995, p. 202): “Aquele que quer transformar, provavelmente só poderá fazê-lo na medida em que converter essa impotência, ela mesma, juntamente com a sua própria impotência, em um momento daquilo que pensa e faz”.

Agir diante da própria impotência, em vez de se deixar paralisar pela sensação de fraqueza, é reconhecer essa condição como um ponto de partida para a resistência e a ação. Ao aceitarmos nossa vulnerabilidade, encontramos no autoconhecimento a coragem necessária para agir. Propomos, portanto, esse espaço por meio da arte para explorar novas formas de expressão; mesmo ações pequenas podem ter impactos transformadores.

Nessa lógica que oscila entre a atrocidade e um conformismo, seja individual ou externo, há um potencial revolucionário na reeducação dos sentidos, visando a emancipação. Esse percurso deve ser iniciado na infância, por meio da formação. Ao nos nutrirmos de arte, a própria existência adquire significado; trata-se de um processo dialético de movimentos contínuos, em formato espiral, que nos impede de retornar ao mesmo ponto de partida. Com o progresso impulsionado pela autorreflexão, conseguimos sempre avançar em novas direções, despertando pensamentos, desejos, prazeres e conhecimentos que enriquecem nossa vida.

Mediante essas condições, Adorno (1995), em debate com Becker, concorda que uma educação emancipatória requer a superação do conceito de talento, especialmente quando este é visto como algo virtuoso ou natural. Ambos os autores reconhecem que há estudos que demonstram a possibilidade de aprender habilidades. Contudo, para que isso se transforme em uma educação voltada para a emancipação, é crucial superar as estruturas de desigualdade social e garantir a todos acesso a oportunidades formativas desde a pré-escola.

Uma educação que visa combater a alienação deve fortalecer o período de descoberta e compreensão do mundo, utilizando a arte como um elemento integrador da criatividade e da imaginação. Adorno (1995) discute a eficácia de uma educação emancipada ao abordar a espontaneidade como parte do processo de conscientização infantil. Baseando-se em princípios da psicologia do desenvolvimento, ele afirma que “a educação que tem por objetivo evitar a repetição precisa se concentrar na primeira infância” (Adorno, 1995, p. 121). Assim, Adorno defende a intervenção educacional desde os primeiros anos de vida para evitar o engessamento e a alienação promovidos pela cultura.

A desintegração desses mecanismos de alienação está ligada ao processo de conscientização e aceitação. À medida que os indivíduos reconhecem e lidam com essas repressões, eles se libertam de padrões de comportamento antes rígidos, o que lhes permite vivenciar emoções e situações de maneira mais autêntica e enriquecedora. Adorno (1995) ressalta que, para alcançar um nível qualificado de reflexão, é necessário um aumento nas habilidades e na experiência.

Nesse contexto, o desafio consiste em educar para o pensamento, uma vez que este está intimamente relacionado à crítica social e à formação do indivíduo. O pensamento vai além da formalidade imposta e objetiva; trata-se da capacidade de vivenciar experiências. A Teoria Estética surge como uma forma de refletir e vivenciar na prática para além do conceito dominante da razão, ou seja, é um convite para expandir a compreensão do mundo por meio da integração de diferentes formas de conhecimento e experiência.

Os elementos presentes na arte, resultantes das experiências vividas, oferecem uma nova percepção do mundo através das emoções, sensações e intuições que muitas vezes não podem ser completamente expressas pela lógica ou pela razão. Esses aspectos são, em algumas situações,

indescritíveis. O caráter perceptivo enriquece a experiência ao incluir a interpretação e o significado que atribuímos às nossas vivências. Essa relação dinâmica entre o sensível e o perceptivo nos possibilita construir uma visão mais complexa da realidade.

Consideramos prejudiciais os efeitos do controle ideológico que restringe a criatividade, a autonomia e a liberdade, especialmente das crianças. Reconhecer as ilusões que fragilizam e fragmentam a experiência tanto dos pequenos quanto dos profissionais da educação é uma maneira de responder de forma consciente à sociedade dominada pela razão instrumental. Em outras palavras, como aponta Marcuse (1975), isso representa uma busca pela libertação das condições existenciais desumanas.

Por meio da estética, temos a oportunidade de revelar a tendência regressiva da estrutura social, que instrumentaliza a arte para fomentar o mercado e justificar sua dominação persistente. Marcuse (1975) argumenta que a função estética deve ser compreendida como um princípio que regula toda a experiência humana, e somente conseguirá desempenhar esse papel se se tornar algo universal, visto que:

A experiência em que o objeto é assim “dado” é totalmente diferente tanto da experiência cotidiana como da científica; todos os vínculos entre o objeto e o mundo da razão prática e teórica são cortados ou, melhor, suspensos. Essa experiência, que propicia ao objeto o ser livre, é obra do livre jogo da imaginação. Sujeito e objeto tornam-se livres em um novo sentido [...] A sua “forma pura” sugere uma “unidade da multiplicidade”, uma harmonia de movimentos e relações que opera segundo suas próprias leis – a pura manifestação seu “estar-aí”, de sua existência. É esta a manifestação da beleza (Marcuse, 1975, p. 159).

No entanto, os estudos de Adorno indicam que, na sociedade administrada, a estética é vista como algo supérfluo, visto que seu conceito foi distorcido e reduzido a mero divertimento e entretenimento, transformando-se em um produto a ser consumido. Para o capital, a arte deve ser apenas intuitiva, sem espaço para reflexão. Assim, uma relação autêntica entre arte e experiência deveria promover uma formação da consciência que não considera a arte como um bem de consumo, mas sim como um meio de resistência. Adorno (1970, p. 254) reforça que “a arte só se mantém em vida através da sua força de resistência; se não se reifica torna-se mercadoria”.

Os estudos de Adorno (1970) também sugerem a superação do conceito hegeliano de estética, que previu o fim da arte com sua filosofia, pois não admitiu a possibilidade de uma nova arte adaptada aos tempos contemporâneos. Para ele, a arte era uma forma de expressão superior, na qual o Espírito se manifestaria por formas sensíveis, desenvolvendo-se como parte de um processo histórico totalizante. Isso é o que Adorno (2018, p. 108) explica:

A estética de Hegel se diferenciou daquela meramente formal pela sociedade [...] associou a arte à consciência das necessidades. Aquele que primeiramente anteviu um fim da arte [...] que o momento do espírito seja, porém, imanente às obras de arte, quer dizer não deve ser equiparado ao espírito que as produziu, nem mesmo ao espírito coletivo da época [...] por meio da resistência do material artístico, por meio de seu postulado próprio, por meio de modelos e modo de experiências historicamente contemporâneos, elementares já num espírito que, resumindo e desviando de Hegel, pode ser chamado de objetivo, de modo que sua redução ao espírito subjetivo se torna superada.

Adorno discute a superação do conceito hegeliano ao reconhecer a complexidade da arte na sociedade moderna, amplamente marcada pela alienação, mercantilização e por diversas contradições nas esferas sociais, políticas e individuais. Ele também reflete sobre o direito da arte de continuar existindo (Adorno, 2018). Enquanto Hegel via a arte como parte de um processo de totalização e realização do espírito absoluto, Adorno considera a arte uma forma de resistência à totalidade, oferecendo uma crítica profunda à sociedade. Portanto, o “direito da arte em continuar a existir” representa um ponto de superação do pensamento hegeliano, já que a arte é um grito de liberdade que aborda temas complexos e desafiadores. Ela é o espaço primordial para o exercício da expressão artística e deve ser preservada, uma vez que desempenha um papel crucial no avanço do pensamento crítico e na autorreflexão sobre as condições humanas.

Diante disso, a experiência estética se torna formativa quando oferece meios para o questionamento. É alarmante não observarmos a sociedade ou a escola sem nos incomodarmos com a falta de sensibilidade e afetividade, com padrões seguidos rigidamente sem qualquer contestação. Currículos que não incluem a arte como parte do conteúdo programático, a banalidade com que as obras culturais são apresentadas e a maneira como se trabalha com as crianças, sem explorar sua fruição, performance, criação, apreciação e percepção, são verdadeiramente desconcertantes. Seguir uma lógica fria que coisifica tudo e instrumentaliza até mesmo o pensamento em nome de um formalismo racional é preocupante.

Por isso, a arte é esse território que desordena os padrões da indústria cultural, ela é o sopro que ressoa diante do caos. Adorno (1970, p. 27) diz que “o comportamento contemplativo perante as obras de arte, extirpado dos objetos da ação, se experimenta como denúncia de uma práxis imediata e, por conseguinte, como algo também prático, como resistência a envolver-se”.

A educação, por essa razão, não deve ser uma forma de moldar indivíduos, porque “não temos o direito de modelar as pessoas a partir do seu exterior” (Adorno, 1995, p. 141). É fundamental considerar a individualidade de cada ser humano; não se trata apenas da mera transmissão de conhecimentos, mas sim da produção de uma consciência autêntica (Adorno, 1995, p. 141). Essa consciência está ligada à política. Ou seja, uma democracia deve não só funcionar, mas operar de acordo com seu conceito, exigindo pessoas emancipadas. Uma democracia efetiva só pode ser concebida como uma sociedade composta por indivíduos emancipados (Adorno, 1995, p. 142).

A consciência reificada pretende reconquistar como substituto do que ela recusa aos homens na imediatidade sensível, aquilo que não tem lugar na sua esfera. Enquanto a obra de arte excita aparentemente o consumidor pelo seu caráter sensual, ela torna-se-lhe estranha, alienada: transforma-se em mercadoria, que lhe pertence e que ele receia constantemente perder (Adorno, 1970, p. 25).

Assim, o objetivo da experiência estética é proporcionar a expansão dessa consciência dos indivíduos, por meio da educação dos sentidos, buscando aproximar as formas de reconectar essa experiência sensível, valorizando a arte como um objeto de consumo e como um veículo de expressão e conexão humana. Por fim, a arte se apresenta como uma ferramenta crucial para resgatar a subjetividade e fomentar um engajamento crítico com o mundo que nos cerca. Essa abordagem nos convida a reconsiderar o papel da autorreflexão em nossas vidas, ressaltando sua habilidade de questionar normas sociais e promover uma verdadeira libertação dos sentidos, além de uma valorização autêntica das experiências pessoais.

Considerações finais

A arte é uma forma de resistência diante das contradições que a sociedade impõe e perpetua, especialmente em relação às condições fetichizantes que a reduzem a mercadoria. Ela representa a esperança de um autoconhecimento e de uma humanidade mais consciente, funcionando como uma ponte que nos liga à liberdade e à emancipação.

A crítica de Adorno à indústria cultural e à mercantilização da arte reflete como a arte se transforma em mercadoria, tornando-se um fetiche dessa indústria cultural, na qual sua autonomia é afetada pelo estado de heteronomia, prejudicando sua função transformadora. Ao uniformizar as experiências artísticas e adaptá-las às exigências do mercado, a possibilidade de uma experiência estética autêntica é comprometida. Nesse contexto, a arte perde sua capacidade de promover a transformação individual em direção à emancipação, limitando-se a reforçar a lógica do consumo e a cultura de massa.

Neste artigo, a contribuição da Teoria Estética foi fundamental para entendermos a arte como uma forma de resistência às condições impostas na sociedade, especialmente no contexto da educação. A partir das perspectivas estéticas de Adorno, vislumbramos a possibilidade de emancipação intelectual e a capacidade de pensar e agir de forma autônoma através de uma arte que humaniza o ensino. Em vez de se conformar com formas de pensamento padronizadas que promovem o silenciamento e a passividade, o grande desafio é educar indivíduos capazes de questionar e transformar a realidade ao seu redor, contribuindo significativamente para a sociedade.

Em resumo, a arte deve resistir à lógica imposta pela indústria cultural, agindo como um instrumento de emancipação. Por meio da crítica e da reflexão, é viável fomentar a autonomia intelectual e emocional dos indivíduos, transformando-a em uma poderosa ferramenta para formar cidadãos reflexivos, sensíveis e críticos.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética** [Ästhetische Theorie]. Tradução de Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

ADORNO, Theodor W. **Educação e emancipação**. Tradução de Wolfgang Leo Maar. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

ADORNO, Theodor W. **A arte e as artes**: primeira introdução à teoria estética. Tradução de Rodrigo Duarte. 2. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

CAMPOS, Ítalo M. Uma análise do capítulo “O conceito de esclarecimento” da Dialética do esclarecimento de Adorno e Horkheimer. **Sapere Aude**, v. 12, n. 23, p. 293-301, 2021. DOI: <https://doi.org/10.5752/P.2177-6342.2021v12n23p293-301>.

FREITAS, Verlaïne. **Adorno e a arte contemporânea**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

HAUG, Fritz Wolfgang. **Crítica da estética da mercadoria**. Tradução de Erlon José Paschoal. Colaboração de Jael Glaucê da Fonseca. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

HORKHEIMER, Max. **Eclipse da razão**. Tradução de Carlos Henrique Pissardo. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

LOURENÇO, Edvaldo Sant’ana. Omnilateralidade e a formação social do sujeito: desafios e perspectivas laborais para a sociologia da educação. **REP’s**, v. 9, n. 3, p. 1199-1217, dez. 2018. DOI: <https://doi.org/10.30681/rep.v9i3.10100>.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Tradução de Álvaro Cabral. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

OLIVEIRA, Marta Regina Furlan de; PESTANA, Guiomar Gomes Pimentel dos Santos. A experiência que revela: indústria cultural e semiformação na educação da infância. **Imagens da Educação**, v. 11, n. 1, p. 156-178, mar. 2021. DOI: <https://doi.org/10.4025/imagenseduc.v11i1.47504>.

SILVA, Anilde Tombolato Tavares da; OLIVEIRA, Marta Regina Furlan de. Educação para a formação emancipatória do indivíduo: contribuição da teoria estética. In: CONGRESO LATINOAMERICANO DE FILOSOFÍA DE LA EDUCACIÓN, 4., 2017, Buenos Aires. **Actas** [...]. Buenos Aires: Asociación Latinoamericana de Filosofía de la Educación, 2017. Disponível em: <http://filosofiaeducacion.org/actas/index.php/act/article/view/213>. Acesso em: 19 jan. 2024.

SILVA, Alex Sander da. Fetichismo, alienação e educação como mercadoria. **Reflexão e Ação**, v. 19, n. 1, p. 123-139, jun. 2011. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/1900>. Acesso em: 6 jul. 2025.

PUCCI, Bruno. Teoria crítica e educação: contribuições da teoria crítica para a formação do professor. **Espaço Pedagógico**, v. 8, p. 1-22, 2001.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 Termo elaborado e empregado por Adorno para se referir à produção em massa de cultura, especialmente por meio do rádio e da música, durante a transição do século XX.

2 O conceito de semiformação foi originalmente desenvolvido pelo filósofo para descrever a forma como a educação na sociedade capitalista tende a ser superficial, fragmentada e instrumentalizada. Adorno argumenta que a semiformação não promove o desenvolvimento do pensamento crítico e da autonomia, mas sim a reprodução de ideologias dominantes e a passividade dos indivíduos (Adorno; Horkheimer, 1985; Adorno, 1995).

3 Omnilateralidade abrange a formação humana integrada na qual o indivíduo desenvolve todas as suas potencialidades e capacidades, tanto intelectuais quanto manuais, rompendo com a divisão social do trabalho que leva à unilateralidade. É uma formação social, pedagógica e ética que busca superar a alienação e a fragmentação do ser humano, promovendo uma atuação crítica e transformadora na sociedade. Portanto, “se refere sempre à ruptura com o homem limitado da sociedade capitalista [...] a omnilateralidade é uma busca da práxis revolucionária” (Lourenço, 2018, p. 1203 e 1210; ver também Silva, 2011).

Flow of Creativity and Sustainability: The Role of Art in Shaping a New Perspective and Fostering Ecological Awareness

*Fluxo de criatividade e sustentabilidade:
o papel da arte na construção de um novo olhar e
na promoção da consciência ecológica*

*Flujo de creatividad y sostenibilidad:
el papel del arte en la construcción de una nueva
mirada y en el despertar de una conciencia
ecológica*

Maria Luiza Almeida Cunha de Castro

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: luizadecastro2000@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4947-9679>

Rosa De Marco

École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris La Villette

E-mail: rosa.demarco@paris-lavillette.archi.fr

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2199-3120>

RESUMO

This paper examines the *Eco Showboat* project, led by Anne Cleary and Denis Connolly in Ireland (2022-2023), which travelled along waterways to unite scientists, local artists, and communities around ecological and climate challenges. The study critically explores art's role in fostering ecological awareness and community-based action. Using a qualitative, interdisciplinary approach, it shows how the project facilitated dialogue among artistic, scientific, and local perspectives. Findings reveal that this collaborative, participatory model goes beyond merely representing environmental issues, contributing to the

Castro, Maria Luiza Almeida Cunha de; Marco, Rosa De. **Flow of Creativity and Sustainability: The Role of Art in Shaping a New Perspective and Fostering Ecological Awareness.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.58977> >

definition of “ecological art” as a transformative and interventionist practice with tangible social and environmental impacts. Ultimately, the project illustrates ecological art as a living practice, reconnecting nature and culture and inspiring sustained, community-driven engagement with ecological challenges.

Keywords: Eco Showboat; *ecological art*; *interdisciplinarity*; *landscape*; *community engagement*.

RESUMO

Este artigo examina o projeto *Eco Showboat*, liderado por Anne Cleary e Denis Connolly na Irlanda (2022-2023), que percorreu vias navegáveis reunindo cientistas, artistas locais e comunidades em torno de desafios ecológicos e climáticos. O estudo analisa criticamente o papel da arte na promoção da consciência ecológica e da ação comunitária. Utilizando uma abordagem qualitativa e interdisciplinar, demonstra como o projeto fomentou o diálogo entre perspectivas artísticas, científicas e locais. Os resultados mostram que esse modelo colaborativo e participativo vai além da mera representação de questões ambientais, contribuindo para definir a “arte ecológica” como prática transformadora e intervencionista com impactos sociais e ambientais concretos. Por fim, o projeto ilustra a arte ecológica como prática viva, capaz de reconectar natureza e cultura e inspirar engajamento comunitário contínuo.

Palavras-chave: Eco Showboat; *arte ecológica*; *interdisciplinaridade*; *paisagem*; *engajamento comunitário*.

RESUMEN

Este artículo examina el proyecto *Eco Showboat*, dirigido por Anne Cleary y Denis Connolly en Irlanda (2022-2023), que recorrió vías fluviales reuniendo a científicos, artistas locales y comunidades en torno a los desafíos ecológicos y climáticos. El estudio analiza críticamente el papel del arte en la promoción de la conciencia ecológica y la acción comunitaria. A través de un enfoque cualitativo e interdisciplinario, muestra cómo el proyecto facilitó el diálogo entre perspectivas artísticas, científicas y locales. Los resultados revelan que este modelo colaborativo y participativo va más allá de la mera representación de problemas ambientales, contribuyendo a definir el “arte ecológico” como práctica transformadora e intervencionista con impactos sociales y ambientales tangibles. Finalmente, el proyecto ilustra el arte ecológico como práctica viva que reconecta naturaleza y cultura e inspira un compromiso comunitario sostenido..

Palabras clave: Eco Showboat; *arte ecológico*; *interdisciplinariedad*; *paisaje*; *participación comunitaria*.

Introduction

Ireland's current socio-political and cultural vitality has created optimal conditions for the emergence of new dynamics across a range of fields. It is within the broader mobilization around environmental issues that artists Anne Cleary and Denis Connolly launched the artistic and scientific project, the *Eco Showboat*. Navigating Ireland's rivers, they brought together scientists, artists, and local communities through activities such as installations and performances, aiming to raise awareness about environmental and climate issues, while also exploring ways to promote sustainability at both local and global levels.

This project falls within the category of the so-called ecological arts, which are increasingly taking on an engaged and active role in the context of today's ecological crisis and climate upheaval. The artists not only aim to interpret and represent the condition of human and non-human life, but also seek to raise awareness and, in some cases, suggest solutions in response to the forewarned scenarios.

The careers of Anne Cleary and Denis Connolly trace a trajectory, of which the *Eco Showboat* project is the most recent expression. In the contemporary art scene, they occupy a dual position: as creators of unique and original works and as performance artists, having shown in prestigious museums such as the Pompidou Centre in Paris or the Barbican and the Tate Modern in London, among others.¹ In recent years, they have increasingly taken on the role of initiators and facilitators of participatory events with an ecological focus, wherein the event itself becomes integral to artistic creation.

As artists we see ourselves as both observers and participants in the works we create, and in recent years we have worked to bring the public and our artistic collaborators into works that we call entanglements. These investigations have led us into partnerships with musicians, dancers, writers and teachers. We have become filmmakers, writers, photographers and even computer programmers (Connolly, Cleary, 2010).

The figure of *entanglement* is particularly representative of the *Eco Showboat* project: places, people, actions, and both individual and collective experiences intersect to collectively shape the event – an artwork centered on environmental and climate themes.

The project comprises a variety of artistic expressions, including music, installation, and performance. The artists also established an ongoing dialogue with scientists and local communities through exchanges and workshops.

The objective of this paper is to reflect on the process that was implemented and its effects in the context as well as to explore how this experience might support and inspire similar initiatives. The research is based on qualitative, *in situ* data collection carried out in 2024, when the authors conducted interviews with some of the participants and project promoters, aiming to explore their perceptions and document factual elements of the initiatives. These interviews were conducted on site and complemented by photographic documentation of the materials produced during the project, to which the authors had access. In addition to this post-project fieldwork, the authors had previously engaged with the *Eco Showboat* in 2023, actively participating in some phases of the journey, including navigating aboard the *Mayfly* – the project’s boat – and taking part in some activities. This direct involvement provided valuable contextual understanding and insight into the project’s processes and intentions. Given this level of engagement, the authors had both observational and participatory perspectives, which informed the analysis.

To best represent this work/process, the text is structured in two parts. The first one introduces the concept and some of the foundations of ecological art; outlines the national Irish context – which in several ways fostered the realization of the project – and describes the organization and development of the *Eco Showboat*. The second part focuses on specific actions involving the most representative media, including music, sculpture, performance, and videomaking. In conclusion, key thematic threads will be drawn from this presentation to offer a reinterpretation of the project’s specificities, while highlighting its contributions to contemporary ecological art and broader socio-environmental expectations.

Ecological Art: Reuniting Nature and Culture

Although the label “ecological art” remains imprecise due to the diversity of works and approaches it encompasses, its emergence and original usage in the late 1960s – which gained clearer definition in the 1990s – refer to a more specific set of artistic practices. Art historians and artist-researchers have identified some general features of this field, emphasizing its aim to connect humans and nonhumans in relationships of interdependence. According to Kagan (2014), drawing on Gablik (1991), ecological art typically engages in connective practices that foster empathy beyond rigid dualisms – such as “nature vs. culture, developed world vs. underdeveloped, man vs. woman, reason vs. emotion, etc.” (Kagan, 2014, p. 2). It emphasizes reconstruction and transformation rather than mere critique and is guided by an ethical responsibility toward diverse communities of life.

These ideas are grounded in rejecting the separation of nature and culture and reimagining shared spaces as inclusive of other species, protected as commons, and cultivated through care. An example presented by Kagan (2014) is the *trans-species art* of Lynne Hull, whose habitat restorations serve both human audiences and wildlife “clients,” illustrating ecological art’s move away from treating nature as passive backdrop.

This vision aligns with theoretical contributions that challenge anthropocentrism, such as Timothy Morton’s concept of “hyperobjects” – vast entities like climate change or plastic waste that exceed human-centered understanding – which suggest that art should emerge not solely by, for, and about humans, but through collaboration with nonhuman forces, even if that collaboration is uneasy (Morton, 2013).

The work of Viveiros de Castro also sheds light on this idea by showing how Indigenous art traditions have long anticipated key principles of ecological art: emphasizing interdependence, collective identity, and the integration of human and nonhuman worlds in artistic creation. Through his concept of Amerindian perspectivism, Viveiros de Castro (1998) proposes that animals, spirits – and even rivers and forests – may possess agency and perspective, thus grounding an art practice that views nonhumans as co-participants rather than passive subjects. Although he does not write directly about art, his ideas have had a significant influence on contemporary theory, curatorial

practice, and artistic production by offering new ways to think beyond anthropocentrism. As Cesarino (2017, p. 4) notes, the “speculative variation around multiple possibilities of existence” that he proposes opens space for art to create “a reflective experience grounded in the diversity of modes of existence”. This influence is evident in curatorial practices and projects that view objects as active agents, challenging the conventional boundaries between subject and object, human and nonhuman.

Tsing (2012) further enriches this perspective by showing how interspecies relationships shape resilience and cultural histories, arguing that ecological stability comes not from human control but from embracing unpredictable interdependencies. Her collaborative work on the Feral Atlas² exemplifies interdisciplinary approaches that blend scholarship, art, and digital tools to trace human-nonhuman entanglements.

Together, these frameworks reinforce the idea that art can and should emerge from more-than-human networks, acknowledging nonhuman agency and ecological richness. This convergence finds expression in the *Eco Showboat* project, which draws on Morton’s concept of hyperobjects, Viveiros de Castro’s perspectivism, and Tsing’s notion of interspecies resilience in practices “that are genuinely exploring the fabric of life’s complexity” (Kagan, 2014, p. 3). In this way, the project shifts human protagonism, becoming an open process shaped by multiple ecological flows – while also being situated within a specific social and political context that will be explored next.

Transformative Flows as the Context of Action

Initially tied to and dominated by England, Ireland’s economy functioned largely as a complement to the British economy until 1978, when the country joined the European Monetary System (Kiely, 2020). Until that point, significant emigration had counteracted natural population growth, keeping the population size relatively stable (O’Toole, 2018), even as local modernization efforts began in the early 1970s. Ireland’s deeper integration into the European Union in subsequent years laid the groundwork for economic expansion and, by the mid-1990s, economic development and a sharp rise in per capita GDP led to substantial inward migration flows. This rapid growth was supported by a business-friendly tax policy and regional and social funding from the European Union (O’Toole, 2018).

Castro, Maria Luiza Almeida Cunha de; Marco, Rosa De. **Flow of Creativity and Sustainability: The Role of Art in Shaping a New Perspective and Fostering Ecological Awareness.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.58977> >

Since then, the intense migratory flow has become an integral part of the country, and Ireland has turned into a multicultural society. Thus, it may be said that over the last 150 years, Ireland has both “spread itself out” and “is often produced elsewhere” (O’Toole, 2018, p. 12), and, in a second moment, it has welcomed that “elsewhere” within its own borders.

Long associated with its traditional character, the country has entered a phase of transformation. In this regard, some have spoken of a sensation of experiencing history in “fast forward,” “as transformations accumulate in economic practices, religious experiences, cultural achievements, and political relationships, both internal and external [...]” (Foster, 1988, p. 3).

This represents a moment filled with potential, as transitional contexts are rich in possibilities and generate conditions in which new “species” of organization, articulation, movement, value scales, and more may materialize. Under these newly emerging conditions, old certainties are called into question, creating an experimental space that also set the stage for the artistic sphere to undergo radical change from the late 20th century onward (Tipton, 2007).

In the 1960s, faced with a lack of dedicated venues for exhibiting visual arts, Ireland had developed a distinctive practice of organizing large-scale arts festivals. These festivals offered artists a unique freedom of expression, shaping their formation and fostering an environment that encouraged innovation. This dynamic proved crucial for the evolution of the Irish art scene in the following decades, when the government and public policies finally began to give sustained attention to the cultural sector (Graeve, 2024).

Among the available exhibition opportunities, unconventional venues were also used for art displays, playing a significant role in reinforcing the messages conveyed by the works themselves. Throughout the 1980s and 1990s – despite limited resources – this environment “did lead to the establishment of a series of exciting artist-run groups and collectives, especially in Belfast, making up for the lack of ‘official’ spaces” (Tipton, 2007, p. 128). These groups began to experiment beyond the traditional boundaries of Irish art.

In terms of expressive forms, since the 1990s there has been a noticeable tendency to “transcend ideas of identity” – once maintained in opposition to British colonialism – and to emphasize internationalism: the aim has shifted toward addressing issues that go beyond the local, placing on the agenda “global and universal concerns that range from climate change to age-old issues of loneliness and poverty” (Marshall, 2007, p. 101).

Environmental challenges in particular became a central focus for Irish artists. For instance, from the 1980s onwards, Barrie Cooke addressed themes such as effluent leakages in rivers, algal infestations suffocating lakes, and the spread of the invasive *Didymosphenia geminata*. In 1986, Gwen O’Dowd contributed a work to raise funds for victims of the Chernobyl disaster. The urgency surrounding radioactivity also inspired the Clean Irish Sea campaign in 1988, supported by Greenpeace, which featured works by O’Dowd, Cooke, and artists from other countries bordering the Irish Sea (Scott *et al.*, 2020). Increasingly recognized as major landscape painters of the late 20th and early 21st centuries, Cooke and O’Dowd exemplified what Gablik (1991), as discussed by Kagan (2014), described as key features of ecological art: connective and reconstructive practices that aim to transform rather than merely represent, grounded in ethical responsibility toward human and nonhuman communities.

An important turning point that affirmed a connection to broader human concerns came in 1995 with the *L’Imaginaire Irlandais* festival in France, where a younger generation of artists presented works that questioned identity and power (White, 1996). Yet, attempts to project a modern image of Ireland met with limited enthusiasm abroad, as foreign audiences continued to expect rural stereotypes and nostalgia – expectations further reinforced by the diaspora and marketing (Slaby, 2012).

Nonetheless, driven by economic prosperity, supportive public policies, resilience built over decades, artist-led initiatives, and the creation of new spaces and institutions dedicated to artistic production and recognition (Tipton, 2007), new initiatives continued to flourish. From the 2000s onwards, avant-garde artists increasingly engaged with global themes rather than exclusively Irish subjects – exploring, for instance, the tension between nature and culture (Clare Langan), or humanity’s denial of looming threats (Paddy Jolley) (Marshall, 2007).

In parallel, artist-led ecological projects were also emerging in the international scene. A notable example – that is relevant to this case – is Bethany Wiggin’s *WetLand Project* (2015) on Philadelphia’s Schuylkill River: a floating habitable sculpture by Mary Mattingly, built from repurposed materials that functioned as a collaborative platform for sustainability experiments and ecological engagement, hosting public workshops, university classes, and volunteer-led research initiatives. Through these actions, *WetLand* highlighted the importance of amplifying local, often overlooked voices – both human and nonhuman – to tell the story of long-unfolding ecological crises.

Thus, it was at the intersection of Ireland’s evolving artistic context and broader ecological movements, such as those that generated the *WetLand*, that the *Eco Showboat* project emerged. Shaped not only by human intention but also by transformative flows within this context, the project articulated since 2019 was based on the interplay of artists, rivers, climate, and communities and unfolded through a series of actions and collaborations in 2022-2023. In line with Morton’ (2013) perspective, it transformed environmental crisis into something locally felt, shared, and embodied. Set against this backdrop, the *Eco Showboat* reflects both Ireland’s cultural evolution and a wider engagement with contemporary ecological challenges.



Figure 1. Map of the expedition in 2022 and 2023. Source: School of Looking.

In 2022, the boat and its artist-organizers – Cleary and Connolly – traveled from south to north along the River Shannon and River Erne, moving from Limerick to Enniskillen, using only photovoltaic energy. In 2023, they crossed the country from west to east via the Shannon, Grand Canal, and River Barrow, from Askeaton at the mouth of the Shannon to the port of Howth on the Irish Sea (figs. 1 and 2).

Along the way, Cleary and Connolly collaborated with local and regional artists, scientists, and community groups. Community involvement in the project embodied key principles of ecological art, emphasizing co-creation, interdependence, and ethical engagement. Artistic actions were collaboratively shaped with regional actors, integrating the organizers' vision with local cultural practices and ecological contexts. This participatory approach was grounded in partnerships with local institutions and regional artists that already developed activities in the areas, and it was guided by shared responsibility, fostering connections with communities. By valuing local knowledge and collective agency, the project nurtured a sense of shared ownership and belonging, ultimately forging durable and meaningful relationships locally.

The project emphasized therefore a bottom-up approach – a strategy recognized as essential for complementing macro-level ecological directives set by public policy. This orientation aligns with the recommendations of the Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC), which emphasizes that “the effectiveness of decision-making and governance is enhanced by the involvement of local stakeholders [...]. Integration across sectors and scales increases the chance of maximizing co-benefits and minimizing trade-offs” (IPCC, 2019).

The project was supported by several Irish institutions which, in response to the growing complexity of climate-related obligations under EU policies and programs, complemented top-down strategies with a more localized, human-scale approach. It also tackled the issue of declining water quality in Irish rivers, streams, and lakes – an issue often linked to insufficient community engagement within state-led water protection frameworks (Weiner *et al.*, 2022). Dedicated funding was provided through an SFI Discover Award, further strengthened by ongoing collaboration with staff from the Local Authority Waters Program (LAWPRO) and additional support from the Arts Council, Creative Ireland, Waterways Ireland, and local authorities across the country.



Figure 2. Aerial view of the *Mayfly*, the project's boat, traveling along the waterways.
Source: School of Looking.

Thanks to this support, the *Eco Showboat* was able to develop and organize a range of activities that dealt with biodiversity and helped raise awareness or explain key environmental issues at both the local and global level, engaging in community mobilization and empowerment to varying degrees. Such as recommended by Kagan (2014), in doing so, it broke from traditional human-centered art, inviting people to sense the vast, “uncanny” networks we inhabit (Morton, 2013).

Post-Studio Practice: Bringing Art into Being within Context

The activities linked to the *Eco Showboat* project were integrated into preexisting flows – both physical, such as the movement along rivers, lakes, and canals, and conceptual, involving social and ecological transformations. Drawing on the dynamics of what is known as post-studio practice, the project fostered an adaptive and collaborative form of art, cultivating a mode of artistic dialogue that is both critical and attuned to real-world conditions.

The term post-studio was first employed by conceptual artist John Baldessari and is often associated with the practices of artists such as Daniel Buren and Robert Smithson (Columbano, 2015). As Milan (2023, p. 268) notes, its strength lies in the possibility to “literally and metaphorically stick to the reality of the place where the work was produced and exhibited”. This approach resonates with environmental art, as it enables artists to actively engage with local contexts, shifting from a fixed or static object into a fluid process embedded within the environment and communities. In this sense, artistic practice begins to reflect the reality of the environment, allowing “hyperobjects” to “spontaneously” bring art into being through their pervasive presence (Morton, 2013).

In this context, a logic of transformation rather than mere representation (Kagan, 2014) shapes the work’s political dimension, aligning artistic creation with active engagement and change (Volvey, 2007).

By recognizing that post-studio practice enables artists to embed their work more profoundly within existing flows, Cleary and Connolly expanded their approach. By adopting the concept of the artist’s studio as dispersed across multiple sites of production – occupying diverse spaces beyond any single, fixed geographical location (Eastwood, 2017) – they were able to engage directly with the ecological and social currents shaping the project’s meaning and impact.

Like Buren’s shift from canvas to context and studio to city (Milan, 2023), the *Eco Showboat* extends artistic practice beyond fixed, indoor spaces into dynamic, public environments shaped by movement and landscape. It emerges as a hybrid and collaborative form of intervention, and supplements scientific and political discourse with an approach that is not only desirable but necessary for addressing the climate crisis, which “in its uncontained and uncontainable nature, [...] disrupts our sense of boundaries and expectation” (Barber; Gilson, 2023, p. 4). As Morton (2013) puts it, “global warming [as other hyperobjects] is an object on whose inside we find ourselves”.

Artworks Within the Artwork

Throughout the progression of the project, the sequence of actions performed along the waterways constituted a cohesive artwork in its own right – yet it did not diminish the unique value and significance of each distinct intervention. The presentation of selected actions helps illuminate the interplay between artwork and process, being and becoming, artistic intervention and ecological engagement.

The Resonance of Music in the Landscape

Within the *Eco Showboat* project, the relationship between music and what is commonly referred to as nature was explored in two distinct ways: through the use of sounds inspired by nature and through the direct incorporation of natural sounds themselves (Rothenberg, 2012). Through both approaches, the artists proposed diverse forms of dialogue between sensory perception and cognitive interpretation.

Composing and performing music inspired by nature is a process rooted in the physical characteristics of the landscape, but also in its cultural dimensions, thereby integrating these aspects into ecological systems. Through the act of creation, the artists find their place and, in turn, draw the audience into a space of critical reflection (Spartz, 2019). Several works and performances from the project were shaped by this sensibility. At the Belturbet marina, composer Deirdre Murphy (2022) created *The Water Song*, a piece inspired by the flow of water and its interactions with the ecosystem.

This dialogue between sensory and cognitive perception was also made explicit in the work of Deirdre O'Mahony, particularly in a collaborative project with farmers that focused on soil health and regenerative agriculture to promote biodiversity and water quality. For the *Eco Showboat* project, O'Mahony collaborated with Suzanne Crampton, a farmer from Kilkenny, to create *The Farmer's and the Dung Beetle's Song*, a musical work inspired both by traditional Irish music and by the beetle itself. This piece was performed on the banks of the River Barrow by Siobhan Kavanagh and Michelle Doyle.

Another example was provided by the music of Shahab & Shayan Coohé, who, in turn, presented an improvisation inspired by the Mayfly (Ephemera fly), the symbol of the project.

The other musical approach explored in the project involved the direct incorporation of natural sounds. As Spartz (2019) notes, the use of environmental sounds in musical composition reflects a broader movement to reconnect contemporary life with its ecological realities. This approach, according to Schaffer (2001), blurs the boundaries between music and ambient sounds – inseparable in certain cultures. Several initiatives within the project stood out in this regard.

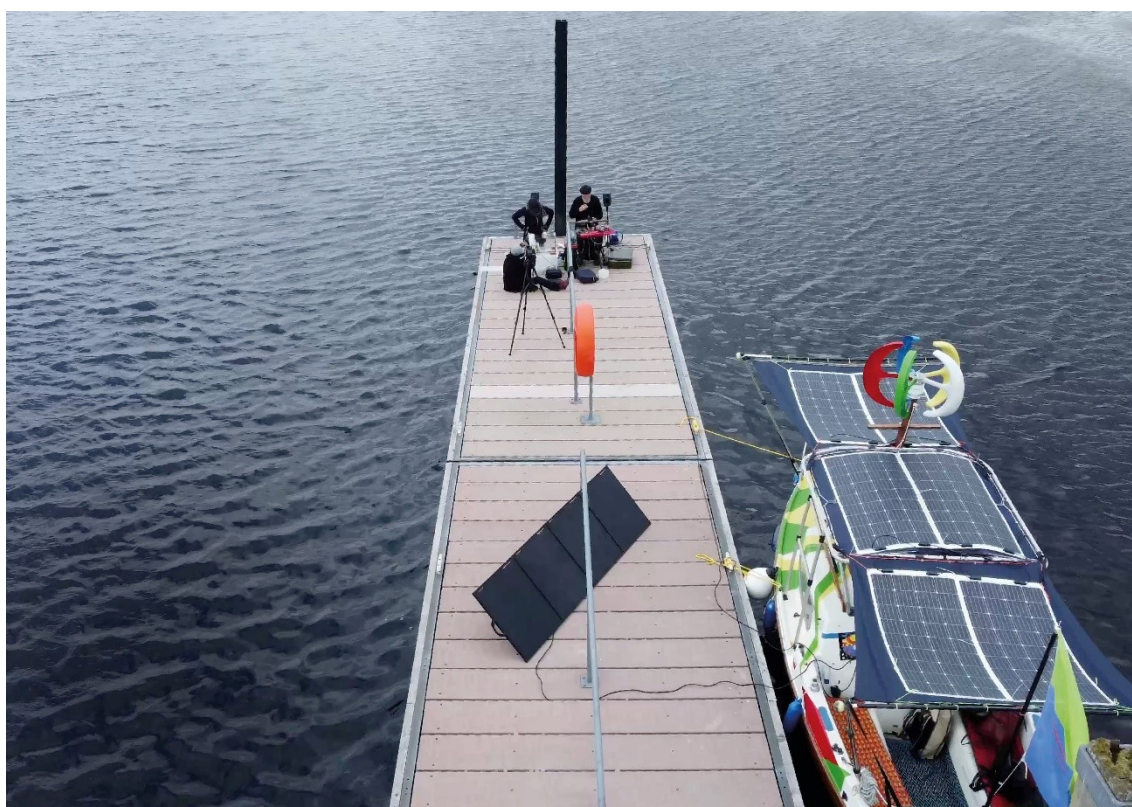


Figure 3. Mick O'Shea and Irene Murphy on a floating dock in 2022, composing with recorded and real-time sounds. Source: School of Looking.

Artists Mick O'Shea and Irene Murphy explored the continuity of temporal flows through their work in Clonmacnoise, participating in both editions of the project at different locations: a floating dock in 2022 (Fig. 3) and an old barge in 2023. Their practice involved layering previously recorded sounds with real-time wind and water audio, embracing ephemeral and intangible flows.

Sound artist Slavek Kwi explored an “underwater sound ecology” using samples recorded in Lough Derg on Ireland’s Atlantic coast as well as during trips to tropical regions such as the Amazon, Australia, and South Africa.

Establishing an artistic dialogue with nature, Paul Berg’s work at Lough Derg – drawing influence from artists such as Bill Fontana – captured the sound of water through resonating cylinders, imbuing it with an emotional dimension. He employed a floating musical sculpture – *An Crannóg Ceoil* (Fig. 4) – composed of resonant tubes and native plants, as a means to raise awareness about water conservation and the improvement of water quality.



Figure 4. Paul Berg’s floating musical sculpture *An Crannóg Ceoil*. Source: School of Looking.

The project’s boat itself, the *Mayfly*, was transformed into sound artwork through the use of sensors and Arduino boards that captured the sounds of its engine and interactions with water. Developed in collaboration with engineer Nicholas Ward from the University of Limerick, this installation created a dynamic dialogue between nature and technology.

Performance Art: A Bridge Between Emotion and Reflection

Performance art – rooted in Ireland since the 1970s (Phillips, 2015) – has been particularly represented in the *Eco Showboat* project. According to Artaud (as cited in Jones, 1998), by abolishing the stage and the auditorium, performance allows for direct communication with the audience, who, placed at the heart of the action, are physically affected. This immersion in the very space makes participants more aware of the implications of their actions.

Visual artist Diane Henshaw and actor Patrick McEneaney explored the interplay between contemporary drawing and body mime within the geopark landscapes and the vast green belt of the Fermanagh region – areas threatened by industrial mining and hydraulic fracturing. Rooted in the principles of *live art*, their performance took the form of an interactive drawing session beneath the bridge structure, visually connecting it to the water below. This act unfolded alongside a conversation that served as a call to action in defense of ecological values.

The *Ephemera* project by Anna Macleod and Padraig Cunningham – developed as part of the *Eco Showboat* program and connected to Macleod's ongoing *Water Conversations* series exploring water themes since 2007 – resulted in several site-specific interventions at Lough Key Forest Park. In one of these actions, the artists immersed themselves in the lake while carrying a transparent flag embroidered with the word *Mayfly*. The flag's translucency allowed the waters of the lake to remain visible, creating the illusion that the word *Mayfly* floated directly on the surface, symbolically merging the natural environment with the artistic gesture.

Another notable work, *Mesocosm*, created by Christine Mackey in active collaboration with the local community, took the form of a floating island composed of aquatic gardens. These gardens featured native plants sourced from the artist's personal seed collection, carefully accumulated over several years, for their phytoremediation properties – natural abilities to cleanse and restore water quality (Fig. 5). The community played a key role in both the construction and installation of the piece, fostering a sense of shared ownership and deeper engagement with the project's ecological aims.



Figure 5. *Mesocosm*, a floating island composed of aquatic gardens, designed by Christine Mackey and constructed in collaboration with the local community. Source: School of Looking.

True to her approach centered on “the idea of the garden as a living herbarium” which interweaves ecological systems with social dynamics, Mackey (2019, p. 93) consistently embraces a collective and decentralized practice. She prioritizes interaction between artists and audiences, emphasizing collaborative processes in which outcomes are shaped not by institutions or individual authorship, but through the shared agency of all participants (Mackey, 2013). The installation of *Mesocosm* at Blackrock Pond, near Drumshanbo, was part of a performance in which the floating island, towed by a boat crafted from woven local plants, created a visual and sensory dialogue with the surrounding landscape.

In a similar performative vein, renowned choreographer Cindy Cummings presented a playful improvisation on the banks of the River Barrow in Graiguenamanagh, in dialogue with the music of Anna Tanvir and Maninder Singh. Blending contemporary dance with traditional forms, her collaborative approach consistently engages artists and scientists alike, using the exploration of Irish landscapes as a means to address pressing contemporary issues such as environmental awareness.

Amplifying Sculptures: From Landscape to living Experience

By engaging directly with the areas surrounding Ireland's waterways, the *Eco Showboat* project sought to deepen and clarify its connection to the landscape. In line with Rosalind Krauss' (1988) vision, sculpture – and, by extension, other artistic interventions – moves beyond a self-contained form to enter into dialogue with its spatial context and the viewer's lived experience.

This perspective, which is related to post-studio practice and enhances collaboration with nonhuman forces, seeks to establish a continuous and dynamic relationship between the artwork, the physical space, and the audience. In this context, Alan Phelan's installation in Banagheer involved placing colorful geometric objects – representing artificial rocks – along the local marina, exploring the intersection between artificial and natural worlds with the question, "Can rocks save the planet?"

According to the principle proposed by Krauss (1988), these artificial sculptures were not static objects but dynamic forms that engaged in a dialogue with the natural landscape, encouraging viewers to move through space and time, thereby shaping their experience as the artwork unfolded with each shift in perspective.

This approach redefines sculpture: if time is the fourth constitutive dimension of the sculptural work, participatory interaction amplifies the artwork through the immersive experience, the viewer's movement, and changes in environmental factors such as light, sound, and weather conditions.

To enrich his work with a scientific perspective, Phelan organized a presentation with Dr. Patrick Wyse Jackson from Trinity College Dublin, exploring the links between geology, climate change, and art.

Another intervention was in Boyle, where Pádraig Cunningham materialized the underground bed of the River Shannon by planting stems along the surface, reconstructing a map of the river's course, particularly the section known as Mayfly (Fig 6).

In addition, three sculptures installed on the shore of the Boyle River evoked the transition into the cave, creating a contrast between constricted parts and wider expanses. Cunningham's work transformed the site itself into an active component of the artwork. By walking among the stems, the audience engaged in a process of discovery that merges artistic expression with geological insight. The resulting art installation was at once physical, conceptual, and experiential.



Figure 6. Pádraig Cunningham mapping the underground bed of the River Shannon by planting stems along the surface, reconstructing the river's hidden course. Source: The School of Looking.

In this case, a dialogue between art and science was established through the association of the work with the historical and geological context of the project, with the intervention of Stephen McNamara from the Shannon Cave Group.

Videomaking: A Debate Between Reality and Perception

Visual arts played a significant role in the *Eco Showboat* project. Organizers Cleary and Connolly documented each stage of the journey from various angles, ranging from aerial photos taken with drones to underwater photography. Other artists also offered an immersive and personal experience, gradually building a visual narrative to further spread and amplify the effects of this experience.

One of the most emblematic videos features the passage through the locks of the Ardnacrusha hydroelectric power station, which stages the interplay between perceived elements and the materiality of the site, as well as between sensory and cognitive perceptions. The video captures an environment defined by aged concrete walls and water, evoking a sense of timelessness. The image of the boat passing through the locks underscores the monumental nature of the structures, highlighting technological achievement as an expression of power (Feenberg, 2008). At the time of its construction, the imposing scale of the locks provided the newly formed Irish State with a narrative of transformative technological power, symbolizing the ongoing political renewal (Fig. 7).

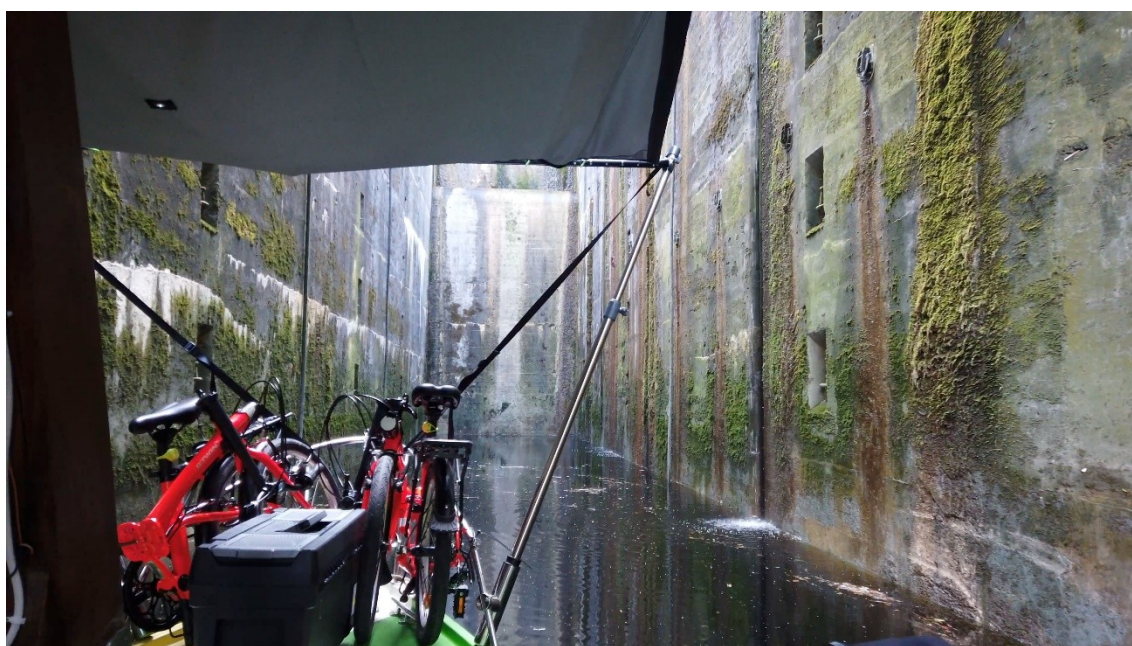


Figure 7. The *Mayfly* passing through the locks of the Ardnacrusha hydroelectric power station.
Source: School of Looking.

This perspective of technology regards the natural world as a mere “permanent reserve” of resources to be exploited for human ends (Heidegger, 2007). The video depicting the passage through the locks was projected multiple times along the *Mayfly* route, offering a stark contrast to other videos and photographs that documented biodiversity, showcasing the beauty and diversity of the threatened landscape. In doing so, it contributed to the mobilization for its conservation.

Another aspect explored by the videos was a more direct and contemporary critique, focusing on controversial topics to raise awareness about unsustainable practices. Despite their harmful impact, these practices are often deeply rooted in local traditions due to economic pressures.

The activities also prompted reflections on the role of artists in conveying scientific issues to the public, highlighting the inherently subjective nature of documentaries. These works do not present reality in an objective manner but rather through a process of negotiation between art and science, and between sensory and cognitive perception (O'Brien, 2004) – an idea that resonates with Terry Tempest Williams' reflection that poetic language and artistic expression can create vivid, sensory experiences, allowing readers to not only understand but also *feel* the essence of scientific concepts (Bartkevicius & Hussmann, 1997).

Issues such as peat extraction – traditionally used as a heating fuel by local communities in Ireland, although it captures more CO₂ from the atmosphere than trees – and industrial developments – which generate pollution while creating jobs and boosting the local economy – were debated and highlighted through presentations and discussions around artistic videos created specifically for the project.

In Askeaton, Michelle Horrigan's video exposes the environmental damage caused by the Aughinish Alumina industrial complex, sparking public debate through an ecofeminist perspective that highlights how extractive industries disproportionately harm both nature and marginalized communities.

Her work shares clear parallels with Terry Tempest Williams' *Refuge*, a book in which Williams (1991, as described in an interview with Bartkevicius & Hussmann, 1997) transforms personal tragedy into a deeper moral and spiritual awakening: Williams links the illnesses affecting the women in her family to nuclear testing, connecting the health of women to the health of the planet, and challenges patriarchal systems that exploit both land and female bodies for political and economic ends (Alkhatabi, 2019). Both Horrigan and Williams critique environmental destruction as inseparable from gendered power structures, calling for an ethical, caring relationship with the Earth rooted in resistance and justice.

In another video, Kevin O'Dwyer and Anne Cleary explored the pilgrim's road (Slí Mhór) to the monastic site of Clonmacnoise as part of a documentary on the central Irish regions, registering the impact of drainage and industrial peat exploitation on the landscapes. The documentary "Winter on the Water" by Cleary & Connolly presented the family life of artist Marta Golubowska on a canal boat in Robertstown, Kildare, highlighting the challenges of winter.

The videos also played a crucial role in promoting the project, facilitating its sharing within communities and creating a ripple effect. In 2022, the project's audiovisual content garnered over twelve thousand views on Instagram and five thousand on Facebook, acting as a platform for community engagement and attracting coverage from both national and international media.

Conclusions

A community's perception of its territory is often invisible to its own members. Yet this perspective – shaped by the actions the community takes within its living environment – is vital to the future of both the landscape and the life it sustains.

The *Eco Showboat* project, carried out in two sessions on Ireland's waterways³, offers a rich and multifaceted body of work on the role of art in the construction of an ecological vision and committed action for the preservation of living environments, both human and nonhuman. The project's long duration, the high number of participants – including artists, scientists, and local community members – and the uniqueness of each action performed represent a constellation of data that, in itself, deserves specific and in-depth reflection.

The *Eco Showboat* project wove this vision through images, narratives, and the emotions evoked by the works, thus influencing the representations and perceptions of the territory, the environment, and ecological issues. This process fostered and encouraged the emergence of new collaborations between communities, associations, and local institutions, prompting concrete actions and contributing to the development of new policies. Moreover, the works were documented through videos, photographs, publications, and digital archives, ensuring the sustainability of the experience and inspiring other actors to continue the work undertaken.

In this way, the *Eco Showboat* contributes to the contemporary redefinition of ecological art, going beyond the mere representation of environmental issues to engage in a transformative approach. By navigating through the rivers and canals of Ireland, it places artistic activities in a process of continuous flow and transformation, where the works interact with the landscape and the gaze of the inhabitants, becoming an integral part of a moving ecosystem.

Performances, installations, and community exchanges unfolded within an open-ended dynamic, where the emphasis lay not on immediate or easily defined outcomes, but on shared experience and ongoing transformation. One of the project's core strengths was its capacity to bridge diverse disciplines and participants, fostering a cross-disciplinary approach to ecological concerns. By bringing together artists, scientists, and locals, the project moved beyond simple awareness-raising to cultivate a genuine collective reflection on our relationship with the environment. The dialogue between artistic creation and scientific knowledge enriches the understanding of issues related to the environment while proposing new ways to interact with the territory.

Additionally, the project encourages active involvement from residents, who can participate at various levels, even becoming co-authors rather than mere spectators. Since the 1960s, artists like Lygia Clark and Hélio Oiticica have emphasized the power of sensory and participatory experimentation, thus opening up the artwork to the public's contributions. In this shared and "living" experience, the work moves beyond aesthetic or utilitarian hypnosis to become "the starting point for all kinds of social and political changes, at the very least the ferment for such changes" (Oiticica, 1992, p. 103).

By reinventing or reactivating the perception of landscapes, the *Eco Showboat* generates renewed narratives, revealing the perspective of a community on its environment and opening up new perspectives. It confirms the role of art as a lever for transformation.

This critical reading of the project and these initial conclusions open the way for future lines of reflection. First and foremost, ambitious and fluid projects such as the *Eco Showboat* seem less concerned with imparting a critical gaze or imposing an externally derived ecological consciousness than with inviting local communities to interrogate how they perceive and relate to their own territory. Participation, in this context, seems to function as a mechanism for constructing shared

experience – even before any collective action directed at carrying out a pre-defined project. Within these artistic processes, understanding shared experience not merely in aesthetic terms but as lived – or even *living* – experience (see the notion of *vivência*, Lygia Clark in the 1960s – Clark, 2014), particularly in relation to environmental themes, has as its primary effect the rewearing of the many connections that modernity and global economic systems have unraveled. It reconnects participants with one another, with the landscape, with the soil, the air, the water, and with other living beings. This is a reconnection to the cosmos – essential for sensing oneself as part of a greater whole, and indispensable for learning to care for it.

Looking towards future directions in ecological art, the *Eco Showboat* approach can indeed be replicated and meaningfully expanded – and this is already taking shape through a new project, *Catchments*, also led by the School of Looking. *Catchments* moves beyond navigable waterways to explore freshwater environments across Ireland, deepening public understanding of freshwater biodiversity. While continuing similar participatory and site-responsive activities, it now intentionally engages underprivileged minorities – including young adult refugees, adult learners and special needs groups –, demonstrating how ecological art can integrate social justice and inclusivity into environmental engagement. Importantly, the project brings together citizen art and citizen science, underscoring the value of combining empirical data with empathy and creativity to nurture broader ecological awareness.

As such, the seemingly ephemeral nature – albeit to varying degrees – of the actions carried out, from installations to performance art, contributes to the construction of a gaze that is, in contrast, both enduring and evolving.

REFERENCES

- ALKHATTABI, N. A. The Roots of Ecofeminism in Terry Tempest Williams "Refuge". **Journal of Arts and Humanities**, v.8, n.2, p.1-6, 2019. Disponível em: <https://theartsjournal.org/index.php/site/article/view/1581>. Acesso em: 26 jun. 2025.
- BARBER, F.; GILSON, J. Stormy Weather: Textile Art, Water and Climate Emergency. **Textile**, v. 22, n. 3, p. 515-527, 2023. DOI: <https://doi.org/10.1080/14759756.2023.2239568>.
- BARTKEVICIUS, J.; HUSSMANN, M.; WILLIAMS, T. T. A Conversation with Terry Tempest Williams. **The Iowa Review**, v. 27, n. 1, p.1-23, 1997.
- CESARINO, P. Conflitos de pressupostos na Antropologia da Arte: relações entre pessoas, coisas e imagens. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v.32, n.93, p.e329306, 2017.
- CLARK, L. Caminhando. In: ROLNIK, S. (org.). **Lygia Clark: da obra ao acontecimento – nós o corpo**. São Paulo: Ubu; Itaú Cultural, 2014. p. 206-207.
- COLUMBANO, A. The Studio, the Architect, the Post-Studio, and the Artist. **Charrette**, v. 2, n. 1, p. 69-80, 2015.
- CONNOLLY, D.; CLEARY, A. **Presentation**. [2010?]. Disponível em: [https://www.connolly-cleary.com/Home/About Us files/connolly cleary presentation-2010.pdf](https://www.connolly-cleary.com/Home/About%20Us%20files/connolly_cleary_presentation-2010.pdf). Acesso em: 2 maio 2024.
- EASTWOOD, D. The Studio as Cloud. In: ACETI, L.; THOMAS, P.; COLLESS, E. (ed.). **Leonardo Electronic Almanac**, v. 22, n. 1, 2017. Disponível em: <https://contemporaryarts.mit.edu/pub/thestudioascloud>. Acesso em: 15 dez. 2024.
- FEENBERG, A. From Critical Theory of Technology to the Rational Critique of Rationality. **Social Epistemology**, v. 22, n. 1, p. 5-28, 2008. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/02691720701773247>.
- FOSTER, R. F. **Modern Ireland: 1600-1972**. London: Penguin Books, 1988.
- GABLIK, S. **The Reenchantment of Art**. London: Thames and Hudson, 1991.
- GRAEVE, J. Interview Granted to the Authors. Howth, Aug. 12, 2024.
- HEIDEGGER, M. The Question of Technics. **Scientiæ Studia**, v. 5, n. 3, p. 375-398, 2007.
- INTERGOVERNMENTAL PANEL ON CLIMATE CHANGE (IPCC). **Climate Change and Land: An IPCC Special Report on Climate Change, Desertification, Land Degradation, Sustainable Land Management, Food Security, and Greenhouse Gas Fluxes in Terrestrial Ecosystems**. 2019. Disponível em: <https://www.ipcc.ch/srccl/>. Acesso em: 30 nov. 2024.
- JONES, A. **Body Art: Performing the Subject**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

KAGAN, S. The Practice of Ecological Art. **[plastik]**, v.4, 2014. Disponível em: <http://art-science.univ-paris1.fr/plastik/document.php?id=866>. Acesso em: 25 jun. 2025.

KIELY, R. **Incomparable Poetry**: An Essay on the Financial Crisis of 2007-2008 and Irish Literature. [California]: Punctum Books, 2020.

KRAUSS, R. La escultura en el campo expandido. In: FOSTER, H. (org.). **La posmodernidad**. México: Kairós, 1988. p. 59-74.

MACKEY, C. Future-Forward Model for Social Practice. **Fugitive Papers**, n. 5, p. 20-23, Winter 2013.

MACKEY, C. Seed Matter: Re-Seedling the Herbarium. In: ALONSO, C. (org.). **Mutating Ecologies in Contemporary Art**. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2019. p. 93.

MARSHALL, C. In Search of the Bigger Picture: The New Irish Art. **Études Irlandaises**, v. 32, n. 2, p. 101-123, 2007. DOI: <https://doi.org/10.3406/irlan.2007.1803>.

MILAN, G. L. The Architecture of the (Post) Studio: Jackson Pollock's Barn and Andy Warhol's Silver Factory. **Frontiers of Architectural Research**, v.12, n. 2, p.266-276, 2023. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.foar.2022.11.001>.

MORTON, T. Poisoned Ground: Art and Philosophy in the Time of Hyperobjects. **Symploke**, v.21, n. 1-2, p.37-50, 2013. DOI: <https://doi.org/10.5250/symploke.21.1-2.0037>.

MURPHY, D. The Water Song. 2022. 1 vídeo (6 min). Publicado pelo canal School of Looking. Disponível em: <https://youtu.be/Wga7G9otvXc>. Acesso em: 17 abr. 2025.

O'BRIEN, H. **The Real Ireland**: The Evolution of Ireland in Documentary Film. Manchester: Manchester University Press, 2004.

O'TOOLE, F. **Heroic Failure**: Brexit and the Politics of Pain. London: Bloomsbury Publishing, 2018.

OITICICA, H. Programme environnemental. In: GALERIE NATIONALE DU JEU DE PAUME (ed.). **Hélio Oiticica**: Catalogue d'exposition, juin-août 1992. Paris: Galerie nationale du Jeu de Paume, 1992. p. 103.

PHILLIPS, Á. (ed.). **Performance Art in Ireland**: A History. Bristol: Intellect Books, 2015.

ROTHENBERG, D. Go There to Listen: How Music Based on Nature Might Not Need Natural Sounds. In: HERZOGENRATH, B. (ed.). **The Farthest Place**: The Music of John Luther Adams. Boston: Northeastern University Press, 2012. p. 107-115.

SCHAFFER, R. M. Music and the Soundscape. In: ROTHENBERG, D.; ULVAEUS, M. (ed.). **The Book of Music and Nature**: An Anthology of Sounds, Words, Thoughts. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2001. p. 58-68.

SCOTT, M.; PARKINSON, A.; WALDRON, R.; REDMOND, D. Planning for Historic Urban Environments under Austerity Conditions: Insights from Post-Crash Ireland. **Cities**, v.103, p.102788, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.cities.2020.102788>.

SLABY, A. Les festivals, miroirs et vitrines de l'identité culturelle irlandaise. In: POIRRIER, P. (dir.). **Festivals et sociétés en Europe XIXe-XXIe siècles**. Territoires contemporains, nouvelle série, n.3, 25 jan. 2012. Disponível em: http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals_societes/A_Slaby.html. Acesso em: 15 jan. 2024.

SPARTZ, J. T. Songwriting as Expression of Cultural Ecosystem Services. In: INTERNATIONAL ENVIRONMENTAL COMMUNICATION ASSOCIATION'S BIENNIAL CONFERENCE ON COMMUNICATION & ENVIRONMENT, 15., 2019, Vancouver. **Waterlines: Confluence and Hope Through Environmental Communication**. Vancouver: University of British Columbia, 2019. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/334002244_Songwriting_as_Expression_of_Cultural_Ecosystem_Services#fullTextFileContent. Acesso em: 3 abr. 2024.

TIPTON, G. The Shape of Things to Come: Building for the Arts in Ireland. **Études Irlandaises**, v. 32, n. 2, p. 125-135, 2007. DOI: <https://doi.org/10.3406/irlan.2007.1804>.

TSING, A. Unruly Edges: Mushrooms as Companion Species: For Donna Haraway. **Environmental Humanities**, v. 1, n. 1, p. 141-154, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1215/22011919-3616004>.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism. **The Journal of the Royal Anthropological Institute**, v.4, n.3, p.469-488, 1998. DOI: <https://doi.org/10.2307/3034157>.

VOLVEY, A. Land Arts: Les fabriques spatiales de l'art contemporain. **Travaux de l'Institut Géographique de Reims**, v. 33-34, n. 129-130, p. 3-25, 2007. DOI: <https://doi.org/10.3406/tigr.2007.1527>.

WEINER, D.; BLOOMER, J.; Ó CONCHÚIR, R.; DALTON, C. The Role of Volunteers and Citizen Scientists in Addressing the Decline of Water Quality in Irish River Catchments. **Citizen Science: Theory and Practice**, v. 7, n. 1, p. 13, 2022. DOI: <https://doi.org/10.5334/cstp.447>.

WHITE, V. Paris Imagining Ireland. **Irish Times**, 23 maio 1996. Disponível em: <https://www.irishtimes.com/culture/paris-imagining-ireland-1.51850>. Acesso em: 27 jun. 2025.

WIGGIN, B. Forgotten Places and Radical Hope on Philadelphia's Tidal Schuylkill River. **Open Rivers: Rethinking Water, Place & Community**, n.6, p. 7-11, Spring 2017. Disponível em: <https://openrivers.lib.umn.edu/article/forgotten-places-and-radical-hope-on-philadelphias-tidal-schuylkill-river/>. Acesso em: 26 jun. 2025.

WILLIAMS, T. T. **Refuge: An Unnatural History of Family and Place**. New York: Vintage Books, 1991.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

-
- 1 More information is available at: https://www.connolly-cleary.com/Home/About_Us.html. Last access: 11 ago. 2025.
 - 2 An interactive digital project that analyzes the Anthropocene and documents the “feral dynamics” arising when nonhuman entities become entangled with human infrastructures.
 - 3 A detailed report, including figures and photographs, is available at: https://www.schooloflooking.org/EcoSHOWBOAT/ECO-SHOWBOAT_REPORT_2021-2023.pdf. Last access: 11 ago. 2025.

Adorno e a ficção científica: reflexões teórico-estéticas e dialético-críticas a partir de uma nota de rodapé

Adorno and Science Fiction: Theoretical-Aesthetic and Dialectical-Critical Reflections from a Footnote

Adorno y la ciencia ficción: reflexiones teórico-estéticas y dialéctico-críticas de una nota

Victor Finkler Lachowski

Universidade Federal do Paraná

E-mail: victorlachowski@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2607-4756>

RESUMO

Neste artigo analisa-se uma nota de rodapé escrita por Theodor W. Adorno referente às suas percepções à ficção científica. Essa declaração é posta em debate com sua própria teoria estética e com estudiosos e pensadores da arte e da literatura, além de promover atritos em aproximações com a ficção científica, arte e teóricos críticos.

Palavras-chave: *Theodor W. Adorno; ficção científica; teoria crítica; teoria estética.*

ABSTRACT

This paper analyzes a footnote written by Theodor W. Adorno regarding his perceptions of science fiction. This statement is put into debate with his own aesthetic theory and with scholars and thinkers of art and literature, in addition to promoting friction in approaches with science fiction, art and critical theorists.

Keywords: *Theodor W. Adorno; science fiction; critical theory; aesthetic theory.*

Lachowski, Victor Finkler. Adorno e a ficção científica: reflexões teórico-estéticas e dialético-críticas a partir de uma nota de rodapé.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.57761> >

RESUMEN

Este artículo analiza una nota escrita por Theodor W. Adorno sobre sus percepciones sobre la ciencia ficción. Esta afirmación la pone en debate con su propia teoría estética y con estudiosos y pensadores del arte y la literatura, además de promover fricciones en los acercamientos con la ciencia ficción, el arte y los teóricos críticos.

Palabras clave: *Theodor W. Adorno; ciencia ficción; teoría crítica; teoría estética.*

Data de submissão: 24/02/2025

Data de aprovação: 24/06/2025

Uma nota de rodapé

No ano de 1953, Theodor W. Adorno publica sua pesquisa *As estrelas descem à Terra: a coluna de astrologia do Los Angeles Times*, um estudo sobre superstição secundária, na qual convida o leitor a olhar de maneira crítica para as previsões de horóscopo presentes em um jornal de grande circulação. Na obra, identifica-se uma nota de rodapé isolada em que Adorno decide abordar outro tema de maneira despreocupada em comparação com o restante do texto. A seguir, é apresentado o trecho na íntegra:

O estudo da ficção científica seria muito proveitoso. Essa moda tão difundida pode dever sua tremenda popularidade à solução engenhosa que apresenta para o conflito entre irracionalidade e o senso comum. O leitor de ficção científica não precisa mais se sentir envergonhado de ser uma pessoa supersticiosa e crédula. Suas próprias fantasias – não importa quão irracionais, ou qual seja o grau implícito de conteúdo projetivo de natureza individual ou coletiva – não aparecem mais como irreconciliáveis com a realidade. Assim, o termo “outro mundo”, que antes tinha um significado metafísico, é trazido para o nível da astronomia, onde ecoa com um timbre empírico. Os fantasmas e outras terríveis ameaças, os quais muitas vezes revivem entidades bizarras mais antigas, são tratados como objetos naturais e científicos que vêm do espaço, de outro sistema planetário ou, preferencialmente, de outra galáxia, ainda que o mais avançado conhecimento biológico de que dispomos – a “lei de convergência” – aponte para desenvolvimentos mais semelhantes aos da Terra, mesmo em estrelas distantes, do que os figurados nas secularizações da demonologia com que se entretém o leitor de ficção científica. A coisificação e mecanização do próprio homem são projetadas sobre a realidade na difundida literatura sobre robôs. Aliás, a ficção científica consome uma longa tradição de literatura norte-americana que lida com o irracional ao mesmo tempo que nega sua irracionalidade. Sob vários aspectos, Edgar Allan Poe é o inventor da ficção científica, bem como das histórias de detetive (Adorno, 2008, p. 139-140).

Lachowski, Victor Finkler. *Adorno e a ficção científica: reflexões teórico-estéticas e dialético-críticas a partir de uma nota de rodapé.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.57761> >

Nesse momento único entre a ampla produção teórica, reflexiva, filosófica, investigativa, interpretativa e crítica, Adorno oferece indícios reveladores do seu pensamento, enquanto proeminente autor, figura canônica da denominada Escola de Frankfurt, em relação à ficção científica. A presença de algumas linhas ácidas com diversas meditações, algumas que começam e terminam em uma única sentença, pode nos levar a caminhos de concordância e discordância entre o que foi entendido e materializado em escrita pelo frankfurtiano, suas perspectivas teórico-filosóficas em relação à estética e o social, e argumentos de diferentes autores das artes, mais especificamente das ficções especulativas/extrapolativas.

A próxima seção deste texto irá destrinchar a declaração de Adorno frase por frase através de sua teoria estética, com suporte de autores da historiografia e filosofia da estética, literatura e artes, tais como Hegel e Haüser, além de colocá-lo em diálogo com teóricos e estudiosos especializados na ficção científica (FC), para observar os caminhos complementares que podem nos auxiliar a construir interpretações inusitadas a respeito do que é a ficção científica enquanto conceito. Em seguida, é discutido como a FC pode ser encarada a partir de uma ampla abordagem da teoria crítica frankfurtiana.

Este desenho de pesquisa nos permite investigar com ineditismo o argumento de Adorno por meio de uma intersecção entre teorias estéticas à um conceito que se manifesta nas culturas em diversas midialidades por diferentes mediações. O texto reflete como a ficção científica advém de um espaço mesclado entre as perspectivas do romantismo, do sublime e do utópico em transformações e elevações promovidas pela consolidação do modelo de produção capitalista. Tais constatações estabelecem a FC como um objeto de interesse para a aplicabilidade da teoria crítica frankfurtiana por deter em si representações e vislumbres do rápido desenvolvimento técnico-científico do capitalismo e dos fenômenos empíricos derivados deste modelo de produção.

Ao final, debate-se o que foi observado e possivelmente expandido frente a uma proposição das observações estéticas *adornianas*, somadas às considerações conceituais imanentes em uma metodologia benjaminiana. Com isso, uma Constelação teórico-conceitual da ficção científica é proposta.

Adorno e os teóricos da ficção científica

Visto que Adorno inicia sua nota com “O estudo da ficção científica seria muito proveitoso” (Adorno, 2008, p. 139), o que pode ser concluído é a notabilidade que o autor viu na FC, um espaço para levantar questionamentos, reflexões, ponderações e expandir as fronteiras sobre como a ciência (produto social) é constituída e ficcionalizada. Com isso, realiza-se o projeto de um subsequente retorno à esfera da cientificidade.

O autor continua sua linha de raciocínio, entendendo que: “essa moda [literatura de FC] tão difundida pode dever sua tremenda popularidade à solução engenhosa que apresenta para o conflito entre irracionalidade e o senso comum” (Adorno, 2008, p. 139). O trecho está diretamente relacionado à noção de desenvolvimento de um nicho de consumo padronizado dentro da indústria cultural, conforme apontado por Adorno e Horkheimer (2002), que descrevem a organização de consumidores para a ficção científica. O que Freedman (2000) linka com a tradição americana de *pulp*, livros de ficção científica baratos que tiveram seu estabelecimento quando Hugo Gernsback funda a *Amazing Stories* em 1926.

Nesse contexto, os adeptos do gênero podem ostentar uma aparente “liberdade”, emergida nas sociedades liberais (consideradas berços da ficção científica) (Roberts, 2000; Rodrigues, 2013), que permite à FC ser repensada e refletir sobre as sociedades humanas. Remete-se ao que o próprio Adorno (2020, p. 31) compele em sua teoria estética, quando descreve que a arte nova em uma sociedade de suposto esclarecimento e tecnicidade é curvada sob um enorme fardo, o que resulta em uma obra que aceita mal a realidade, não conseguindo sequer reproduzir a fachada dessa. Ao impedir a contaminação pelo que existe na ficção, a arte é ainda mais impossibilitada de se exprimir.

Adiante, Adorno critica de forma incisiva: “O leitor de ficção científica não precisa mais se sentir envergonhado de ser uma pessoa supersticiosa e crédula. Suas próprias fantasias – não importa quão irracionais, ou qual seja o grau implícito de conteúdo projetivo de natureza individual ou coletiva – não aparecem mais como irreconciliáveis com a realidade” (Adorno, 2008, p. 139),

complementado pelo pensamento da página seguinte: “a ficção científica consome uma longa tradição de literatura norte-americana que lida com o irracional ao mesmo tempo que nega sua irracionalidade” (Adorno, 2008, p. 140).

O argumento de Adorno pode ser contestado e elevado através do que é compreendido como o estranhamento cognitivo que a FC opera. Darko Suvin (1979), em sua obra *Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre*, realiza uma análise dialética para compreender as transformações que a ficção científica experimenta internamente, destacando como seus eixos são movidos pelas transformações da realidade material ao seu redor.

Para o acadêmico iugoslavo, a FC, enquanto gênero literário, seria uma literatura de “estranhamento cognitivo”, na qual a realidade empírica e as potencialidades históricas são essenciais para o desenvolvimento do gênero. Essa leitura materialista histórico-dialética do autor não ocorre por acaso, uma vez que ele define a ficção científica como um gênero em permeabilidade dialética com temas, atitudes e paradigmas de outros gêneros, da ciência, filosofia e vida socioeconômica cotidiana.

Em razão disso, Suvin explica que a FC é um gênero analógico e dialético, que se baseia no estranhamento como meio de ativar o pensamento cognitivo. Como explica Fredric Jameson (2021) em *Arqueologias do futuro: o desejo chamado Utopia e outras ficções científicas*, a dinâmica fundamental de qualquer política utópica (ou qualquer Utopismo político) reside na dialética entre Identidade e Diferença (Jameson, 2021, p. 8).

O aparente “conflito” entre ambas as perspectivas na realidade se reformula em complementaridade quando Martin Jay (2008), ao descrever o pensamento estético materialista histórico-dialético crítico, aponta que, apesar da espontaneidade e subjetividade criativa de um artista serem partes constituintes da criação artística, essas categorias irão se apropriar de materiais já filtrados pela matriz social existente. No caso da ficção científica, Darko Suvin (1979) reforça que esta encontra na realidade uma importância empírica, pois busca potencialidades históricas a serem exploradas, tematizadas e, de certa maneira, representadas. O estranhamento cognitivo da FC, viabilizado pelo “*novum*”, é a capacidade de fazer quem vem ao seu encontro tentar compreender uma cientificidade ficcional, permitindo, assim, o consumidor de uma ficção científica refletir a realidade.

Para Scholes e Rabkin (1977), em sua análise da FC no cinema pela obra *Science Fiction: History, Science, Vision*, toda ficção científica é uma fantasia estendida, cuja diferença está em trazer aspectos de familiaridade e plausibilidade. Divergindo de Suvin, segundo o qual o estranhamento ativa o cognitivo, esta abordagem alternativa atribui a primazia ao método científico e aos objetos representados como transformações resultantes do desenvolvimento científico, que proporcionam uma sensação de familiaridade ao público consumidor da obra fantástica. Os autores reforçam a ficção científica enquanto uma projeção da realidade na qual as obras possuem uma dialética contínua, contribuindo mutuamente para sua configuração.

Ambas as leituras, de Scholes e Rabkin e de Suvin, ressaltam a contradição da FC em racionalizar os medos, anseios e especulações irracionais humanas. Uma sociedade administrada e cuja racionalidade técnico-instrumental advinda de um momento tardio da modernidade e do capitalismo produz uma abstração da produção, do trabalho e da invisibilização-reificação da humanização nas relações sociais, concomitante à metafisicalização das coisas.

Nessa direção argumentativa, Vivian Sobchack (1997), ao abordar o cinema de ficção científica em *Screening Space: the American Science Fiction Film*, assume as discordâncias e controvérsias sobre o que é ficção científica, uma vez que, para a autora, isso significa assumir definições para “ficção” e “ciência”. Na sua tentativa de conceitualização, ela caracteriza a ficção científica como uma forma de fantasia permeada por uma atmosfera de credibilidade científica, direcionada para uma especulação imaginativa da ciência física, do tempo, do espaço, das ciências sociais e da filosofia.

A partir desses embates ocorridos entre acadêmicos da ficção científica, é possível perceber as extensões e questionamentos aos apontamentos de Adorno, ainda que ganchos possam e devam ser realizados. Tais reflexões desembocam em mais uma sequência emblemática:

Assim, o termo “outro mundo”, que antes tinha um significado metafísico, é trazido para o nível da astronomia, onde ecoa com um timbre empírico. Os fantasmas e outras terríveis ameaças, os quais muitas vezes revivem entidades bizarras mais antigas, são tratados como objetos naturais e científicos que vêm do espaço, de outro sistema planetário ou, preferencialmente, de outra galáxia, ainda que o mais avançado conhecimento biológico de que dispomos – a “lei de convergência” – aponte para desenvolvimentos mais semelhantes aos da Terra, mesmo em estrelas distantes, do que os figurados nas secularizações da demonologia com que se entretém o leitor de ficção científica (Adorno, 2008, p. 139-140).

Outro aspecto importante das contribuições de Sobchack (1997) consiste na ênfase dada à ficção científica enquanto reconfiguração do mítico, do mágico e do religioso para sociedades e realidades altamente tecnológicas e pragmáticas. Nessa abordagem, as categorias mencionadas são incorporadas de maneiras diversas, mantendo, no entanto, uma lógica que sugere uma esfera *além* da explicação racional. Na leitura da autora, o mágico, o mítico e/ou o religioso respondem questões sem a necessidade de se desvendar os processos subjacentes, contrastando com a ciência, que deve ser explicada e entendida para ser validada.

Sob influência da FC, o metafísico, o sobrenatural e o paranormal ganham contornos de cientificidade e métodos próprios para operacionalização, racionalização e justificação dentro do contexto do gênero ficcional, como forma de reconfiguração simbólica de nossa era materialista pautada no acelerado desenvolvimento das forças produtivas (Suvin, 1979; Roberts, 2000).

Um dos trechos mais curtos da nota de rodapé de Adorno, contudo, esconde uma das reflexões mais interessantes, na qual ele escreve: “A coisificação e mecanização do próprio homem são projetadas sobre a realidade na difundida literatura sobre robôs” (Adorno, 2008, p. 140). Reflexões do tipo, como as de Roberts (2000) e Miéville (2015), levam a presente pesquisa a caminhos semelhantes, sobretudo em alguns tópicos acerca da reificação e fetichização. Lamentavelmente, Adorno abordou este tema de forma demasiadamente concisa.

Adam Roberts (2000), em *Science Fiction*, ao debater o papel da fetichização e da reificação na FC, aponta um direcionamento pela relação entre pessoas e coisas, em uma dualidade que causa fascinação e que expõe o poder das coisas, de maneira que, em muitos exemplos de obras do gênero, objetos como máquinas, computadores e outras “coisas” adquirem vida ou ao menos uma consciência de sua própria existência. Com essas narrativas, a interação entre humanidade e objetos fetichizados ganha outra proporção, e a ficção científica trabalha a reificação em diferentes níveis de interconexão das relações humanas, materiais e imateriais, e na própria representação das tecnologias e nossas interações/convivências com tais tecnologias e suas produções de sentido sob o ser humano, pelo viés da complexidade em diferenciar o que é vivo, sentimental e consciente do que não é.

Por sua vez, China Miéville (2014) argumenta que a realidade social vivida no capitalismo é a do fetichismo da mercadoria, o que justifica a ficção científica e demais tendências artísticas fantásticas poderem ser de interesse para abordagens teóricas marxistas, uma vez que, na subjetividade moderna, as relações sociais entre pessoas são determinadas como uma relação entre coisas, enquanto as produções dos humanos parecem dotadas de vida própria, como se independessem de suas relações com outras coisas e com os próprios humanos. Essas relações, quando abstraídas, resultam em um controle das mercadorias sob nossas relações sociais, que passam a ser resumidas a interações e relações entre coisas. Ao final destes procedimentos, resta a coisificação das relações e instituições, apontadas por Adorno, em *Crítica cultural e sociedade*, como embrutecidas e reificadas.

Em sua declaração “Aliás, a ficção científica consome uma longa tradição de literatura norte-americana que lida com o irracional ao mesmo tempo que nega sua irracionalidade” (Adorno, 2008, p. 140), é possível estabelecer conexões entre os debates apresentados pelo autor em sua *Teoria estética* (Adorno, 2020) e as discussões sobre o romantismo americano como uma abordagem estética que se apropria do passado para torná-lo mais interessante do que o próprio passado, além de explorar a construção de alternativas para o passado, presente e futuro.

Como Adorno explica na obra não editada, as reformulações que se iniciam da subjetividade do artista buscam construir algo jamais pensado ou visto, porém partem de possibilidades e combinações da limitada existência, que tem em si possibilidades infinitas para a finitude da Subjetividade Absoluta – para aqui nos apropriarmos dos termos utilizados por Hegel (2000) na edição de seus *Cursos de Estética: volume II*.

O novo utópico da arte, para ser realizável, necessita compreender que o novo é um criptograma, uma “imagem da decadência; só através da sua negatividade absoluta é que a arte exprime o inexprimível, a utopia” (Adorno, 2020, p. 45-46), e o utópico, Ideia Absoluta no sentido hegeliano, permanece irreconciliável com a arte ao mesmo tempo que é consciência autêntica de uma época. Jameson (2021) vai interpretar a produção utópica de maneira que possamos fugir da biografia individual (desejo subjetivo) para nos concentrar na satisfação de ensaios históricos e coletivos – de maneira semelhante, porém não idealista, como a sugerida por Hegel em *A Razão na História* (Jameson, 2021, p. 9).

A discussão sobre Utopia em uma pesquisa centrada na ficção científica se fundamenta na perspectiva do materialismo histórico-dialético, conforme exposto por Adorno, onde essa conjectura, que, “segundo o estado das forças produtivas, poder ser aqui e agora o paraíso [...] se conjuga num ponto extremo com a possibilidade da catástrofe total. Na imagem da utopia – não cópia, mas cifra do seu potencial” (Adorno, 2020, p. 46). Isso revela a distopia não só como contradição da utopia, mas o modo como ambas dependem do “estado das forças produtivas”.

O argumento de Adorno complementa de certa maneira a posição de Jameson, que assume a potencialidade da Utopia servir ao propósito negativo de “nos tornar mais cientes de nosso aprisionamento mental e ideológico – portanto, as melhores utopias são aquelas que fracassam da forma mais completa” (Jameson, 2021, p. 9).

Por fim, Adorno comete o equívoco de afirmar: “Sob vários aspectos, Edgar Allan Poe é o inventor da ficção científica” (Adorno, 2008, p. 140). Ele não especifica quais seriam esses aspectos, mas, se podemos cravar um marco de certo consenso entre os estudiosos de FC, diríamos que *Frankenstein: ou o Prometeu Moderno*, escrito por Mary Shelley e publicado pela primeira vez com os devidos créditos em 1831, é a primeira obra de ficção científica da história (Rodrigues, 2013; Roberts, 2000). Como afirma Freedman (2000, p. 4), esse é o primeiro livro relevante de ficção a utilizar a ciência moderna com seriedade e colocar um cientista como protagonista.

A presente seção, um debate teórico que coloca tais personalidades investigadoras da ficção científica em contato, espera que, na tentativa de trazer o que Adorno escreveu e não escreveu sobre a ficção científica, seja viável demonstrar a necessidade e importância de pesquisas sobre a FC, bem como incentivar pesquisadores a buscarem autores, teorias, abordagens e metodologias que muitas vezes possam ser desconexas à primeira vista, mas que abram portas para investigações em seus respectivos campos.

Nunca teremos certeza sobre as perspectivas exatas de Adorno em relação à ficção científica, levando-nos a adotar um caráter especulativo e provocador neste estudo. Ao final, a responsabilidade desta pesquisa recai sobre seu autor, que, entre encontros e desencontros, foi impulsionado pela frase inicial de uma nota de rodapé escrita por Adorno em 1953: “O estudo da ficção científica seria muito proveitoso”.

Origem e desdobramentos histórico-dialéticos da ficção científica

Retomemos nossa discussão a partir do trecho em que Adorno afirma que “a ficção científica consome uma longa tradição de literatura norte-americana que lida com o irracional ao mesmo tempo que nega sua irracionalidade” (Adorno, 2008, p. 140). Esse pequeno fragmento textual conecta-se à perspectiva da tal “longa tradição de literatura” que resulta em sua referência a Poe.

Esse debate parte de uma noção advinda da confluência dialética entre romantismo, racionalismo, irracionalismo e Iluminismo, como escreve Arnold Haüser (1972) em *História social da literatura e da arte: tomo II*. No âmbito do romantismo, busca-se o “redespertar de uma época passada e de uma cultura que se perderam” (Haüser, 1972, p. 820), uma idealização do passado assim como uma fuga para essa ideia, preenchida por um “misticismo histórico, a personificação e mitologização das forças históricas, a ideia de que os fenômenos históricos não passam de funções, manifestações e encarnações de princípios independentes” (Haüser, 1972, p. 824).

Para Haüser, o romantismo atuará como fuga, principalmente para o tempo passado, que corresponde às fabulações dos contos de fada ou eras passadas utópicas como um alheamento do mundo que causa um sofrimento aceito e desejado. O transportado para longe, que se torna misterioso, dando características desconhecidas ao familiar, ao que é finito, como forma de livrar as pessoas das contradições insolúveis da realidade, é considerado o caráter utópico da arte, expresso em sua forma mais pura.

Tais movimentos acabam em uma arte que espera que tudo resulte de um afastamento direto da razão. Tudo está na dependência e confiança nas experiências diretas e nos estados do espírito, para que nos entreguemos à impressão fugaz, como acidentes e acasos. Surge uma tendência na arte do culto “do misterioso e do tenebroso, do fantástico e do grotesco, do horrível e do fantasmagórico, do diabólico e do macabro, do patológico e do perverso” (Haüser, 1972, p. 820).

Esse princípio individual e subjetivo de apropriação da história justifica Hegel denominar o verdadeiro conteúdo do romântico como sendo a “interioridade absoluta” (Hegel, 2000, p. 253), a subjetividade espiritual enquanto apreensão da autonomia e liberdade do romântico. Sua leitura dita que “a forma de arte romântica abole a união acabada do ideal e de sua realidade e se instala, ainda que

num mundo superior, na diferença e na oposição entre os dois lados” (Hegel, 1990, p. 146) e com isso o ser humano “abole a barreira de sua imediatez em si” (Hegel, 1990, p. 147), o que possibilita o conteúdo do romântico estando liberado da existência imediata, que lhe corresponderia, para ser colocado negativamente, superado e refletido na unidade espiritual (Hegel, 1990, p. 148).

A ficção científica, como reimaginação extrapolativa simultaneamente estranha do existente (Suvin, 1979), parte do que Hegel já estabelecia para as demais artes imitativas: a imitação artística subjetiva do existente (Hegel, 2000). Isso é algo que requer tanto o existente para ser representado quanto a subjetividade do espírito, para realizar uma dialética que resulta na obra de arte. Dessa forma, o espírito/consciência (*Geist*), ao pensar e conceitualizar, reproduz o mundo em representações e pensamentos. A recriação objetiva interferindo na exterioridade do elemento sensível representado (Hegel, 2000), cujos efeitos são impulsionados de maneira extrapolativa nas presenças do sublime, do maravilhamento e do estranhamento na ficção científica (Suvin, 1979).

Portanto, se, em *A Razão na História*, Hegel (2001) diz que o processo dialético é, simultaneamente, lógico, ontológico e cronológico, a ficção científica se apresenta como estranhamento do lógico, propõe ontonegatividades e anacroniza as imagens-dialéticas da história. Adorno continua a quebrar o idealismo na arte, pois, se a arte não é natureza, como ele afirma, resta então uma leitura na qual a arte quer manter o que a natureza promete, porém, isso só é possível a partir da quebra desta mesma promessa (Adorno, 2000, p. 82). Promessa sempre ideológica.

O utópico, distópico e reformulado ocorre pela introspecção do universal via uma subjetividade singular, como possibilidade de investigação sobre o espírito e do espírito sobre a história em contraponto à forma do objeto da arte. No entanto, a ficção científica altera isso ao ser uma tendência operativa genérica (Freedman, 2000), o que acontece dentro do texto, no qual o significado é revestido e, ao mesmo tempo, preenchido simbolicamente (Roberts, 2000), com a dialética Estranhamento-Cognição sendo dominante nesse conjunto de obras (Freedman, 2000, p. 22).

A referência, ou aquilo que é referenciado, não é encontrada objetivamente na mesma coisa, sofrendo interferências da subjetividade da singularidade, tanto na esfera interior quanto na exteriorizada pelas representações universais das (e nas) reflexões, sentimentos e princípios. O utópico, negação da realidade, ou distópico, negação da negação da vontade de opor, se intercalam a partir do que se dispõe na materialidade histórica, como Adorno nos lembra ao declarar:

a arte não produz nada de válido que não constitua a partir de si mesma, no lugar histórico onde se encontra. A inervação do que lhe é historicamente possível é essencial à forma de reação artística. Na arte, a expressão «substancialidade» possui aí a sua significação. Se a arte, por mor de uma verdade social teoricamente superior, quer mais do que a experiência que lhe é acessível e que ela deve estruturar, torna-se menos do que ela, e a verdade objetiva que a arte a si se dá como critério, perverte-se em ficção. A arte restringe o fosso entre o sujeito e o objeto. Por muito que o realismo posto em movimento seja a sua falsa reconciliação, as fantasias mais utópicas de uma arte futura não poderiam conceber uma que fosse de novo realista, sem cair mais uma vez na servidão. A arte possui o seu outro na sua própria imanência, porque esta, tal como o sujeito, é em si socialmente mediatizada. Deve trazer à linguagem o seu conteúdo social latente: penetrar nele para se ultrapassar. Ela exerce a crítica do solipsismo pela força da exteriorização nos seus próprios procedimentos enquanto processos para a objectivação. Transcende, graças à sua forma, o puro e simples sujeito implicado nesta realidade social; tudo o que deliberadamente deseja abafar a sua implicação cai no infantilismo e transforma a sua heteronomia em mérito ético-social (Adorno, 2000, p. 292).

Compreender o caminho histórico econômico-social no qual a arte se realiza como Utopia nos faz investigar a “Origem da Ficção Científica”. Assim, como nos lembra Jameson (2021, p. 9), as “nossas imaginações são reféns do nosso modelo de produção – e talvez, de quaisquer resquícios de modos de produção passados que foram preservados”. Isso faz com que o modelo de produção do qual a FC deriva em seu *vir-a-ser* seja o primeiro ponto a ser compreendido.

O surgimento e consolidação da burguesia no contexto posterior à Revolução Francesa transforma as dinâmicas econômicas, políticas, sociais, bem como as culturais. O romantismo e suas tendências operativas do insólito e do estranho se alteram com o desenvolvimento científico e a subsequente popularização da ciência e da tecnologia para as novas classes resultantes (Roberts, 2000). Conectam-se esses acontecimentos ao desenvolvimento do racionalismo e sua paixão intelectual, o fervor pela razão e fecundidade artística somada às reformulações do Iluminismo (Haüser, 1972).

É possível observar o modo como a ficção científica se molda dentro do que Adorno (2020, p. 46) disserta sobre os resultados do desenvolvimento tecnológico capitalista e o aceleração dos progressos intraestéticos, progressos das forças produtivas e, conseqüentemente, da técnica. Isso está diretamente relacionado ao progresso das forças produtivas extraestéticas, oferecendo formas de libertação reais, embora sejam impedidas pelas próprias relações de produção. Essa dinâmica gera um tensionamento na arte voltada para o social, que age como uma reação contra a pressão e opressão do corpo social.

A arte, como Adorno (2020, p. 22-23) estabelece, “não é unicamente o substituto de uma práxis melhor do que a até agora dominante, mas também crítica da práxis enquanto dominação da auto-conservação brutal no interior do estado de coisas vigente e por amor dele”. E a negatividade na obra de arte mede o abismo entre a práxis e a felicidade prometida. A Utopia é a felicidade realizada pelas ruínas de sua própria falha, além e acima de qualquer práxis.

Como Adorno explica adiante, “a realidade das obras de arte dá testemunho da possibilidade do possível. Neste cume da arte, onde a sua verdade transcende a aparência, ela expõe-se do modo mais funesto” (Adorno, 2020, p. 153). Essa operacionalidade do ficcional determina que o limite do real foi ultrapassado. A forma designa a maneira como o conteúdo de verdade da arte se posiciona como crítica determinada, e a crítica contida neste conteúdo-verdade, enquanto negação, a direciona enquanto constelação.

A ficção científica, como ficção fantasiante, depende da apropriação do real, pois

[...] se se procurar, como dizia a teoria do conhecimento, fazer uma ideia, numa ficção fantasiante, de um qualquer objecto puramente não existente, nada se produzirá que, nos seus elementos e mesmo nos momentos do seu contexto, não seja reduzível a um ente qualquer. Só sob a influência da empiria total é que aparece o que a esta se opõe qualitativamente, mas apenas como um existente de segunda ordem conforme ao modelo do primeiro. Somente mediante o ente é que a arte se transcende em não-ente; de outro modo, ela torna-se a projecção impotente do que de qualquer modo é. Por conseguinte, a fantasia nas obras de arte não está de modo nenhum limitada à visão súbita (Adorno, 2020, p. 197).

Nessa interpretação, entende-se como as demais ficções fantasiantes, como uma criação artística de ficção científica, derivam, em primeiro lugar, da irradiação de um elemento concreto. O resultado disso é o que *se é* e, ao mesmo tempo, o *e se* fabulacional especulativo, em um processo

dialético de modificação e exposição. Como dito, a ficção científica deve partir de uma ficcionalidade embasada em conhecimentos, conceitos e teorias científicas existentes, potencializando e fantasiando estas para suas propostas. Dessa forma, mesmo conduzindo suas narrativas em um lugar incomum com o conhecimento científico, este deve se iniciar com uma conexão presente na realidade material humana. Ou seja, ainda que ficcional, sua base é material e, portanto, real, ainda que idealizada/ideologizada. O gênero objetifica e materializa elementos já filtrados pela matriz social com a possibilidade de reexperienciá-los para uma formulação crítica.

Na proposta crítica de Adorno, contudo, é importante ressaltar que “a arte não é social apenas mediante o modo da sua produção, em que se concentra a dialética das forças produtivas e das relações de produção, nem pela origem social do seu conteúdo temático” (Adorno, 2020, p. 253).

Em sua leitura social-política da estética, a arte se torna social ao tomar uma posição antagonista perante a sociedade, só ocupando tal posição enquanto arte autônoma (vide sua posição sobre toda arte passar por algum grau de alienação e ideologização ao ser tida como “socialmente útil”). A crítica à sociedade deve ser pela sua simples existência como estrutura que evolui para uma sociedade de troca total (capitalismo cada vez mais dominante e concentrado).

Assim, realiza-se uma apropriação simultânea à crítica por parte de Adorno em relação a Hegel, uma vez que concorda com o filósofo idealista no que diz respeito à apropriação do real, porém com seu argumento na nota de rodapé referente à criação de novos mundos na FC partindo do ponto da existência de um processo de racionalização que impede a atividade subjetiva da maneira como Hegel a concebe. A ficção científica seria limitada em sua possibilidade de exploração de novos mundos e mundos possíveis, com esse uso da imaginação sendo incompleto e baseado numa mecanização. Tais características são relevantes por dialogarem e realizarem um movimento dialético-histórico de volta do conceito de ficção científica para sua origem.

Historicamente, como abordado anteriormente, a FC se consolida durante a Revolução Industrial burguesa e se desenvolve com o Imperialismo (Rodrigues, 2013), nascendo sob a lógica histórico-material do desenvolvimento técnico-científico acelerado em decorrência de um capitalismo acelerado. Max Horkheimer (1980a) destaca a época da Revolução Industrial burguesa como um período

de reformulação das formas de se fazer ciência e da própria lógica do conhecimento científico, com o saber vigente e os conceitos sendo ideologizados (coisificados) e universalizados pela burguesia, a nova classe dominante.

A relação de devir e de razão *per se* da FC com o desenvolvimento do capitalismo demonstra como a cultura reflete as condições materiais e ideologias latentes das suas estruturas, replicando a divisão de dominantes e dominados nas produções artístico-culturais. O progresso e desenvolvimento das sociedades humanas, em suas diferentes etapas, tornou-se possível graças ao sofrimento dos explorados, que ficam com a fatia mínima da repartição entre seus membros (Horkheimer, 1990), e agora o desenvolvimento técnico-científico desenfreado do capitalismo tão abordado na ficção científica só se torna possível pela nova forma de divisão burguesia-proletariado.

Acréscimos que a Teoria Crítica pode dispor à ficção científica

Como aponta Freedman (2000), existem muitos caminhos para se determinar o que é uma “teoria crítica”, que terá seu desenvolvimento a partir da Revolução Francesa e suas consequências de influência direta na crítica filosófica kantiana, um período marcado pela alteração das categorias sociopolíticas inerentes e pelo advento de profundas transformações do todo social. Dentre todos os modelos de abordagem de uma teoria crítica para se experimentar potencialidades de investigação da ficção científica, a aqui tomada é a do viés frankfurtiano.

Max Horkheimer (1980b) explica que, sendo um método *materialista histórico-dialético*, a *Teoria Crítica* busca criticar as lógicas de produção, distribuição e acesso aos produtos dentro do sistema capitalista, bem como as desigualdades advindas desse regime. O antigo diretor do Instituto de Pesquisa Social mostra a presença da *racionalidade técnico-instrumental capitalista* em diversos eixos e esferas da sociedade, até mesmo na produção científica, técnica, comunicacional e cultural (Horkheimer, 1980a).

Herbert Marcuse (1997, p. 146) ressalta que a perspectiva crítica se opõe ao positivismo e, enquanto método materialista, “extrai seus objetivos a partir das tendências existentes do processo social” (Marcuse, 1997, p. 145), ou seja, é uma abordagem imanente que revela a totalidade da sociedade como determinada pelas relações econômicas, de maneira que a superestruturalidade tem base (infraestruturalidade) no modelo de produção dominante.

A *Teoria Crítica*, segundo Bassani (2014), pode ser compreendida como uma metateoria e meta-crítica, no sentido de não ser uma simples continuação do pensamento marxista, mas que irá incorporar deste a noção essencial de compreender as ideias, teorias, conceitos, como produções derivadas de uma determinada realidade histórico-material.

Em decorrência disso, sua leitura determina que a abordagem de Horkheimer, ao mesmo tempo que critica, incorpora outras teorias na elaboração de um modelo mais complexo e abrangente, moldado a partir e se agregando das críticas realizadas às outras teorias. Além disso, Horkheimer (1980b) estabelece sua teoria crítica como ferramenta de investigação social que busca evidenciar as contradições entre o idealismo capitalista e a sua práxis na materialidade, como as relações entre pobreza e riqueza, acúmulo e miséria, livre mercado e monopólio.

Com o materialismo-histórico, compreende-se a sociedade como dividida por classes de acordo com os lugares destas na detenção dos meios de produção e no poder das relações de produção (burguesia-proletariado) (Horkheimer, 1990) e, no argumento de Benjamin (2012), a sociedade conterà e reproduzirá as barbáries derivadas dessas divisões e dominações. A leitura materialista histórico-dialética abarca a cultura, comunicação e entretenimento dentro dessa dinâmica econômico-social, tanto como formas de reforço da ideologia dominante quanto de crítica a esta, na lógica de cultura crítica e crítica cultural (Adorno, 2002).

Martin Jay (2008) argumenta que podemos estudar as obras de arte e suas temáticas como reflexos das tendências sociais através da *Teoria Crítica*, em pesquisas, estudos, teorias e métodos, sobretudo do marxismo, para compreender a produção de obras culturais e suas projeções críticas aos modos e relações de produção do capitalismo e as consequências destes na sociedade (efeitos). Neste estudo, realiza-se isso a partir da ficção científica.

Na estética materialista histórico-dialética, a arte é representação, ainda que parcial ou específica, da realidade. Isto é, fruto de uma intersubjetividade exposta e em constante adesão e negação à matriz social de quem concebe a obra de arte, perpetua o processo dialético de negação da realidade que a obra de arte deve trazer consigo, para cumprir assim seu papel utópico de alavancar críticas, propor alternativas e soluções para o nosso real.

Isso porque a arte faz explorar o engano de sua pura imanência. A arte gostaria, segundo Adorno (2020, p. 288), de reparar o que o espírito, o pensamento como a arte, faz sofrer ao outro, aquilo a que ele se refere e que gostaria de fazer falar.

A tese central de Adorno (2020, p. 288-289) e sua teoria estética é referente à dialética mediatizada do *conteúdo-social* e do *conteúdo-verdade* em uma obra. Para ele, é falso concluir do materialismo filosófico para o realismo estético, pois a arte, como forma de conhecimento, implica o conhecimento da realidade, e toda realidade é social. Assim, conteúdo de verdade e conteúdo social são mediatizados, e o caráter cognoscitivo da arte (conteúdo de verdade) transcende o conhecimento da realidade enquanto conhecimento do ente.

A função dialética da ficção científica fica evidente, por propor críticas a essa ficção com *um que* de possibilidade e semelhança com o real. Alternativas, próximas ou distantes da nossa realidade, ainda proporcionam críticas sociais às maneiras do nosso tempo se autocompreender, visando a superação de caminhos que podem ser trilhados ou cuja humanidade percorre.

A ficção científica em diversas obras se encontra voltada para reflexões envoltas pelas ciências humanas, com exemplares que apresentam sociedades e instituições – terrestres ou alienígenas – em conflitos umas com as outras (Sobchack, 1997), até como possível extensão da compreensão e representação das lutas sociais e de classe presentes no capitalismo e outros modos de produção como motores da história.

Acrescenta-se a observação de Rodrigues (2013, p. 14) de que a FC explora e critica as questões científicas, tecnológicas, sociais, políticas e identitárias do presente, expondo as contradições da realidade contemporânea, sendo em diversos casos contrária ao *status quo* e discursos dominantes, bem como do capitalismo enquanto *modelo de produção* e superestrutura base da sociedade humana.

Dessa forma, os conceitos e fenômenos empíricos observáveis dentro da própria realidade sócio-histórica capitalista definem o que é visível e interpretado nas obras de ficção científica. Com isso, o uso de termos que se enquadram nesses fenômenos empíricos da materialidade capitalista também é contemplado ao longo da investigação, tais como: alienação, fetichização da mercadoria, reificação, modelo de produção, relações de produção, Estado capitalista, Estado burguês, ideologia, divisão social do trabalho, luta de classes, exploração do trabalho, entre outros a serem analisados e considerados.

De acordo com Marcuse (1997, p. 146), em *Filosofia e Teoria Crítica*, “a totalidade da sociedade é e era determinada pelas relações econômicas, de modo que a economia não-controlada controla todas as relações humanas, também todos os não-econômicos estão contidos no econômico”. O crítico aborda diferentes formas de capitalismo, incluindo o capitalismo tardio, o Imperialismo e suas adaptações nos países periféricos.

Complementarmente, Christos Kefalis (2009) relembra que a ficção científica possui dimensão simbólica, utiliza de mitos e símbolos, tenta prever, prenunciar e denunciar acontecimentos presentes, e desempenha uma função realista ao revelar e enfatizar contradições no contexto atual.

A *Teoria Crítica* permite compreender, como aponta Horkheimer (1980a), a interligação do cientista e da ciência por ele desenvolvida com o aparelho social ao seu redor. Além disso, a abordagem visa combater o positivismo científico, ao passo que Marcuse (1997, p. 157) enfatiza a necessidade de uma “constante crítica da cientificidade considerando cada nova situação social”. Isso implica o combate ao fetichismo funesto da ciência, que muitas vezes se configura como uma abstração do trabalho humano, das relações de produção, dos interesses de classe e dos discursos ideológicos hegemônicos que permeiam os métodos e intenções científicas.

As perspectivas de barbárie para o futuro da humanidade, presentes em revoltas de robôs ou andróides dotados de inteligência artificial, mudanças climáticas, distopias com desigualdades sociais extremas, e invasões de entidades extraterrestres, podem conter vislumbres do que o capitalismo proporciona e virá a proporcionar à humanidade (Rodrigues, 2013, p. 79). Utilizar a Teoria Crítica frankfurtiana, seus conceitos e abordagens, como indústria cultural, fetichização, reificação, alienação e massificação, gera possibilidades para abranger a ampla gama de universos e temáticas que a ficção científica entrega. A realidade, juntamente com as problemáticas e cenários enfrentados na contemporaneidade, pode ser submetida a análises reflexivas e, em certa medida, até mesmo combatida, quando encarada pelo viés dialético dos pensadores críticos.

A Teoria Crítica permite avaliar a cultura como parte da totalidade da sociedade. Esta totalidade é determinada pelas relações econômicas (modos e relações de produção e distribuição). Sendo assim, o objetivo da Teoria Crítica é a liberdade para que “o homem possa ser mais do que um sujeito utilizável no processo de produção da sociedade de massas” (Marcuse, 1997, p. 154). Estimular a investigação crítica à ficção científica pela Teoria Crítica frankfurtiana permite potencializar e refinar o argumento de alguns autores mencionados ao longo deste texto: questionarmos as complexas relações de poder que intermediam a conexão da sociedade com o desenvolvimento tecnológico e científico.

Tais reflexões nos proporcionam uma investigação crítica e social da FC com centralidade na Teoria Estética adorniana, uma vez que Adorno objetiva a dialética entre a estética, o social e o modo de produção, em sua elaboração de que

o pensamento social sobre a estética está habituado a descurar o conceito de força produtiva. No mais profundo, porém, dos processos tecnológicos, ela é o sujeito; solidificou-se em tecnologia. As produções, que o evitam, e pretendem por assim dizer tornar-se esteticamente independentes, devem corrigir-se na adesão ao sujeito (Adorno, 2020, p. 56).

A insatisfação com o real permeia o processo dialético de vertentes e enquadramentos da ficção científica ao propor negações e superações. Afinal, a ficção científica, como forma de arte, possui em si o componente de realidade, que, no caso da FC em específico, é encontrado nos conhecimentos científicos.

Dessa maneira, a ficção científica, enquanto objeto da *Teoria Crítica* frankfurtiana e da *filosofia representativa* adorniana, auxilia no objetivo estipulado de Horkheimer (1980b) para apontar as contradições entre o idealismo liberal e as observações empíricas na práxis reacionária do capitalismo, além de expor o vínculo do cientista e da ciência com o aparelho social ao seu redor.

Considerações finais

Ao analisar o argumento curto e direto de Adorno (2008) sobre a ficção científica, foi preciso elevar uma discussão que remonta desde a estética investigativa referente às ficções fantasiantes, sobretudo o romantismo, para que a lógica interna da FC pudesse ser vislumbrada como parte de seu processo histórico. Sua origem observada a partir da consolidação do modo de produção capitalista possibilitou evidenciar as contradições que o conceito-constelação “ficção científica” possui, bem como possibilidades de investigação deste com a abordagem teórica crítica para buscar reflexões acerca da racionalidade técnico-instrumental e dos fenômenos empíricos derivados da superestrutura da sociedade.

Tal lógica compreende as obras de FC como finais (no sentido de dotadas de finalidade), uma vez que Adorno (2020, p. 160-161) estipula obras de arte finais enquanto pertencentes à totalidade dinâmica em que todos os seus momentos particulares estão lá para seu fim, no qual o todo para o seu fim é a realização ou conversão negadora dos momentos, algo visualizável em narrativas distópicas ou utópicas, por exemplo. Obras de arte de ficção científica como unidades dentro de uma multiplicidade que transpõem comportamentos dominadores para removê-los da sua realidade.

O próximo passo após este debate teórico, estético, filosófico, histórico e conceitual consistiria em aplicá-lo em objetos empíricos – fenômenos – para extensão das noções de sua alocação, e compreender de que maneira a ficção científica é operacionalizada nas mais diversas expressões artísticas e culturais (cinema, literatura, artes plásticas etc.). Realização a ser explorada tanto em investigações com inserções da teoria crítica para a crítica das ideias reveladas em fenômenos quanto em pesquisas que realizem abertura para discussões de conceitos como os de Utopia e distopia e suas operacionalizações pela ficção científica.

A postura crítica frente às categorias de Utopia e distopia pode contrapor as noções dessas como expressões de uma escatologia da dialética da história em uma sociedade cada vez mais embrute-cida, de um capitalismo global cuja estrutura é tão totalidade que toma contornos tanto opressores quanto fantasmagóricos.

A ficção científica possui um papel crítico imanente e transcendente, e, frente à universalização do capitalismo, a Utopia pode “representar outra realidade, ou sistemas socioeconômicos alternativos, na qual a forma utópica é, ela própria, uma reflexão representacional sobre a diferença radical, sobre a alteridade radical e sobre a natureza sistêmica da totalidade social” (Jameson, 2021, p. 8).

A ficção científica se aproxima das reflexões de Carl Freedman (2000), em *Critical Theory and Science Fiction*, de que um texto, no caso de um livro, ou os elementos que movem uma narrativa fílmica, no caso de um filme, não estão sob uma categoria genérica, mas sim sob uma tendência genérica de algo que irá acontecer e será operado através daquela obra. O que isso significa? Que a ficção científica é uma tendência que ocorre dentro de uma produção artístico-cultural, e induzirá a essas contradições intrínsecas do seu próprio conceito.

Partindo das deliberações de Adorno (2022) e Benjamin (1984, p. 51), nas quais um conceito auxiliar abstrato é utilizado para categorizar um conjunto de fenômenos culturais a partir de seus aspectos-extremos, e que esses dois pólos contêm entre si a configuração dialética que delimita as transformações e contradições do conceito, podemos declarar que a ficção científica é o conceito que define a representação na cultura da contradição entre transcendência e imanência através do estranhamento cognitivo simultâneo à absorção da matriz social histórica, conceito esse originado da consolidação do modelo de produção capitalista.

A dialética imanente se propõe, segundo Adorno, como uma forma de pensamento crítico, a ocorrer onde a crítica se realiza, enquanto uma crítica dialética transcendente parte de um constructo pressuposto sobre a realidade e o objeto. A crítica imanente marxiana, como explica Adorno (2022, p. 130), “realiza uma crítica à sociedade, [...] a avalia por aquilo que ela, a partir de si mesma, reivindica ser”, ao passo que uma crítica transcendente “pode avaliar o constructo, a realidade ou o que quer que seja segundo um pressuposto qualquer que, embora pareça àquele que julga estar bem estabelecido, não se baseia, contudo, na coisa, enquanto tal” (Adorno, 2022, p. 129).

Logo, a ficção científica realiza a mediação estética constante de uma contradição entre a imanência e a transcendência, a partir do desenvolvimento tecnológico advindo da consolidação do modelo de produção capitalista ocorrido através da Revolução Industrial burguesa e de suas novas configurações sociais. Sua imanência está em se apropriar da realidade material histórica humana, suas contradições, debates, temáticas, reflexões e abordagens científicas para então transcendê-la através do que objetivamente não existe, porém pode ser especulado e/ou extrapolado, e alienado, racionalizando, assim, o irracional. A ficção científica é a configuração dialética que media e se configura entre o *e se* e o *que se é*.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. *In*: ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 45-61.
- ADORNO, Theodor W. **As estrelas descem à Terra**: a coluna de astrologia do Los Angeles Times, um estudo sobre superstição secundária. São Paulo: Editora Unesp, 2008.
- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2020.
- ADORNO, Theodor W. **Introdução à dialética**. São Paulo: Editora Unesp, 2022.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. O Iluminismo como mistificação das massas. *In*: ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 5-44.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- BASSANI, João Carlos. **A teoria crítica de Max Horkheimer**. 2014. 98 p. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas, 1**: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 241-252.
- FREEDMAN, Carl. **Critical Theory and Science Fiction**. Middletown, Connecticut: Hanover-Wesleyan University Press; *University Press of New England*, 2000.
- HAÜSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**: tomo II. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Uma introdução à estética. *In*: BRAS, Gérard. **Hegel e a arte**: uma apresentação da estética. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de Estética**: volume II. São Paulo: Edusp, 2000.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **A Razão na História**: uma introdução geral à filosofia da história. Introdução de Robert S. Hartman. Tradução de Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2001.
- HORKHEIMER, Max. Teoria Tradicional e Teoria Crítica. *In*: ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter; HABERMAS, Jürgen; HORKHEIMER, Max. **Os pensadores**: textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1980a. p. 117-154.
- HORKHEIMER, Max. Filosofia e Teoria Crítica. *In*: ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter; HABERMAS, Jürgen; HORKHEIMER, Max. **Os pensadores**: textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1980b. p. 155-161.

HORKHEIMER, Max. **Teoria Crítica**: uma documentação – tomo 1. Tradução de Hilde Cohn. São Paulo: Edusp, 1990.

JAMESON, Fredric. **Archeologies of the Future**: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions. London: Verso, 2005.

JAMESON, Fredric. **Arqueologias do futuro**: o desejo chamado Utopia e outras ficções científicas. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

JAY, Martin. Teoria Estética e crítica à cultura de massa. In: JAY, Martin. **A imaginação dialética**: história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais 1923-1950. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008. p. 229-280.

KEFALIS, Christos. *When Science Fiction Meets Marxism*. **Dissident Voice**, Santa Rosa, Feb. 21st, 2009.

MARCUSE, Herbert. Filosofia e Teoria Crítica. In: MARCUSE, Herbert. **Cultura e sociedade**: vol. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 137-160.

MIÉVILLE, China. Marxismo e fantasia. **Margem Esquerda**, n. 23, p. 107-117, 2014.

ROBERTS, Adam. **Science Fiction**. New York: Routledge, 2000.

RODRIGUES, Elsa Margarida. **Ecos do mundo zero**: guia de interpretação de futuros, aliens e ciborgues. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

SCHOLES, Robert; RABKIN, Eric. **Science Fiction: History, Science, Vision**. Oxford: Oxford University Press, 1977.

SOBCHACK, Vivian. **Screening Space: The American Science Fiction Film**. New Brunswick: Rutgers University Press, 1997.

SUVIN, Darko. **Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre**. New Haven: Yale University Press, 1979.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

A dimensão atemporal da experiência pela arte da dança: Studio Anna Pavlova, uma escola de dança para a vida inteira

The Timeless Dimension of Experience Through the Art of Dance: Studio Anna Pavlova, a Dance School for Life

La dimensión atemporal de la experiencia a través del arte de la danza: Studio Anna Pavlova, una escuela de danza para la vida

Tânia Mara Silva Meireles

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: taniamarasm@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2698-3362>

RESUMO

O artigo trata da relevância artístico-cultural da escola de dança Studio Anna Pavlova, significativo espaço de formação, prática e fruição da dança de Belo Horizonte, dirigida pelas bailarinas Dulce Beltrão e Sylvia Calvo. Três eixos se estruturam – material, subjetivo e analítico –, entrelaçados pelo entendimento de experiência, percepção e memória, ao dialogar com os autores Le Goff, Benjamin e Larrosa. A análise inédita dos acervos da escola e de artistas entrevistados revela seu pioneirismo e corrobora o registro da memória da arte da dança, abrindo campo para novas pesquisas sobre a dança profissional mineira. Constata-se a potência de um dos principais slogans da escola: “Studio Anna Pavlova, uma escola de dança para a vida inteira”.

Palavras-chave: *formação artística em dança; Studio Anna Pavlova; memória artístico-cultural; Dulce Beltrão; Sylvia Calvo.*

ABSTRACT

The paper discusses the cultural and artistic relevance of the Anna Pavlova Studio dance school, a significant space for the training, practice and enjoyment of dance in Belo Horizonte, directed by dancers Dulce Beltrão and Sylvia Calvo. Three axes support the text – material, subjective and analytical –, intertwined by the understanding of experience, perception and memory, in dialogue with authors Le Goff, Benjamin and Larrosa. The original analysis of the artists' and school's collections reveals its pioneering spirit and contributes to recording the memory of the art of dance, and paves the way for further research on professional dance in Minas Gerais. The power of one of the school's main slogans is evident: "Anna Pavlova Studio, a dance school for life".

Keywords: *artistic training in dance; Studio Anna Pavlova; artistic and cultural memory; Dulce Beltrão; Sylvia Calvo.*

RESUMEN

El artículo aborda la relevancia artístico-cultural de la escuela de danza Studio Anna Pavlova, dirigida por las bailarinas Dulce Beltrão y Sylvia Calvo, un espacio para la formación, práctica y disfrute de la danza en Belo Horizonte. Se estructuran tres ejes – material, subjetivo y analítico –, entrelazados por la comprensión de la experiencia, la percepción y la memoria, al dialogar con Le Goff, Benjamin y Larrosa. El análisis de los acervos de la escuela y de los artistas revela su pionerismo y corrobora el registro de la memoria del arte de la danza, abriendo caminos para nuevas investigaciones sobre la danza profesional en Minas Gerais. La fuerza del lema de la escuela es evidente: "Studio Anna Pavlova, una escuela de danza para la vida".

Palabras clave: *formación artística en danza; Studio Anna Pavlova; memoria artístico-cultural; Dulce Beltrão; Sylvia Calvo.*

Data de submissão: 31/05/2024

Data de aprovação: 28/01/2025

Introdução

O texto a seguir trata da atuação do curso livre de dança que conquistou espaço nas artes cênicas, ao dar suporte à formação profissional em dança na capital do estado de Minas Gerais, promovendo uma experiência de dimensão atemporal, que alcança os dias atuais. Apresenta-se a escola de dança Studio Anna Pavlova (SAP), um dos mais significativos espaços artístico-culturais de formação, prática e fruição em dança de Belo Horizonte. A escola foi inaugurada pelas bailarinas Dulce Beltrão e Sylvia Calvo em 1967, inserida em um contexto ainda tímido em relação à arte da dança, em meio à carência de cursos livres que ofertassem práticas diversas à dança clássica, técnica predominante até então.

Dulce Beltrão e Sylvia Calvo (nomes artísticos de Dulce Regina Beltrão Viegas e Sylvia Böhmerwald Calvo) fazem parte da primeira geração de artistas da dança, por integrarem o Ballet Minas Gerais (citado também como Ballet de Minas Gerais), primeira companhia mineira de dança clássica instituída pelo *maître* de balé gaúcho Carlos Leite¹. Leite foi responsável por instaurar o ensino especializado da dança clássica em Belo Horizonte a partir de 1948 e pela consequente constituição da primeira companhia profissional mineira (Alvarenga, 2009), que, por sua vez, deu origem à companhia estatal em 1971, hoje denominada Cia. de Dança Palácio das Artes.² Instaura-se, assim, o padrão de dança profissional na capital.

Considerando-se o contexto que antecede à inauguração do SAP, inclui-se a presença de alguns mineiros integrantes da primeira geração do Ballet Minas Gerais (BMG) e contemporâneos de Dulce e Sylvia, que promoveram, em seu próprio tempo e local, a exploração da dança moderna, para além da dança clássica. São eles: Décio Otero, ao continuar sua carreira em São Paulo, vindo a explorar a expressão da brasilidade na dança cênica, constituindo sua companhia de dança, o Ballet Stagium inaugurado em 1971, ao lado da bailarina Marika Gidali; e o casal Klauss (1928-1992) e Angel Vianna (1928-2024), ao proporcionarem as primeiras experiências da dança moderna entre os mineiros, consolidadas na escola de dança Balé Klauss Vianna (BKV), impulsionada pela exploração do novo e pelas inquietações de Klauss quanto ao corpo expressivo (dentro e fora de sala de aula). No entanto, a escola BKV existiu por pouco tempo (1958-1962), uma vez que o casal Vianna se

Meireles, Tânia Mara Silva. A dimensão atemporal da experiência pela arte da dança: Studio Anna Pavlova, uma escola de dança para a vida inteira.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.52844> >

mudou para a Bahia (assim como para os estados do Rio de Janeiro e de São Paulo, posteriormente) com o propósito de alimentar suas pesquisas, deixando em solo mineiro uma descontinuidade na vertente de dança moderna por eles iniciada (Alvarenga, 2002).

Um novo tempo na dança mineira

A dança é movimento e individualmente ela pode ser qualquer forma de expressão corporal, prescindindo da música, do entorno (cenários, iluminação), que são em princípio acessórios. Convém ressaltar que começamos exclusivamente pelo chamado balé clássico, o que deu uma técnica bastante evoluída e com ele continuamos também a trabalhar, pois acreditamos ser o modo ainda mais eficiente de preparar para a dança. Paralelamente passamos a trabalhar cientificamente o corpo, esmiuçando nossas reações e domínio, sem comodismo de definição conceitual visando uma técnica cada vez mais apurada.³

A escola de dança Studio Anna Pavlova foi inaugurada no final da década de 1960, vindo a ser o primeiro curso livre a ofertar o ensino diversificado de estilos de dança, em meio a um cenário ainda tímido para a dança em Belo Horizonte. Dulce Beltrão e Sylvia Calvo compartilhavam do entendimento de manter o ensino da escola aberto à diversidade, às transformações e às parcerias, convidando outros profissionais para colaborar no desenvolvimento que engloba a formação continuada em dança. As diretoras trabalharam com a meta primeira de formar um grupo profissional de dança, fato que se concretizou a partir do sétimo ano da escola, com o Grupo de Dança Studio Anna Pavlova (GDSAP). O Grupo alcançou maturidade artística em 1977, passando a se denominar Baletatro Minas, subsidiado pela escola SAP.

Na direção compartilhada na sociedade entre Dulce Beltrão e Sylvia Calvo, constatou-se uma parceria harmoniosa e bem-organizada. Pela formação familiar (de procedência italiana) e artística (BMG e recitais líricos), Dulce Beltrão assumiu as funções voltadas para a criação coreográfica, além das aulas de dança clássica, moderna e de ginástica estética. Dulce, especialmente, passou a desenvolver uma sensibilidade para o todo da cena artística: coreografias e roteiros dos espetáculos da escola e do grupo profissional, figurinos, cuidadosa seleção de trilhas sonoras, além de se iniciar nas habilidades de assistência aos cenotécnicos dos teatros, ao operar a luz ao lado deles durante

Meireles, Tânia Mara Silva. A dimensão atemporal da experiência pela arte da dança: Studio Anna Pavlova, uma escola de dança para a vida inteira.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.52844> >

as apresentações. Por sua vez, Sylvia Calvo, também pela formação familiar (de procedência austríaco-judaica) e artística (BMG e recitais líricos), assumiu a organização dos programas de ensino da escola, especialmente a coordenação e as orientações de professores, a administração de funcionários e a relação com os familiares. Pelas habilidades artísticas demonstradas por suas características de bailarina fisicamente bem-dotada, concentrada e disciplinada (estabelecida como bailarina solista do BMG), aderiu as funções de professora de clássico, ginástica estética e coreógrafa dos espetáculos da escola. Sobretudo, manteve a função de bailarina, integrando o grupo profissional Baletatro Minas até a década de 1980.

Processos metodológicos

Entrelaçando aspectos artístico-culturais, memória e experiência, o presente artigo baseou-se em pesquisa empírica sobre acervos inéditos de artistas e fatos jornalísticos. Três eixos estruturantes foram adotados como metodologia. Experiências atualizadas pela ação de mesclar passado e presente, a influenciar o futuro daqueles que participaram (e participam) de seu processo de ensino da arte – dança: o eixo objetivo ou material; o eixo subjetivo ou imaterial; e o eixo de análise das ações de formação artística, produção e iniciativa desenvolvidas pelo SAP, revelando sua contribuição para o cenário artístico-cultural da capital e do estado de Minas Gerais.

O eixo objetivo

[...] Assumimos um papel dentro da dança muito mais abrangente, o que exige de nós uma constante atualização, pesquisa e reeducação de nossos métodos e objetivos, e isto em benefício de toda uma comunidade de alunos e de uma equipe que sempre nos prestigiou e apoiou. A todos dedicamos nosso esforço e nosso trabalho.⁴

O eixo objetivo ou material refere-se ao acervo constituído por anos de trabalho, produção e dedicação das diretoras da escola, corroborado também pelos materiais pessoais de artistas sujeitos desse processo. Tais fontes documentais colaboraram para o resgate de dados ricos e cronologicamente alinhados à reconstituição do contexto da memória da dança artística profissional. Nesse sentido, os programas impressos das apresentações do Studio Anna Pavlova, em especial, se constituem em provas materiais da inserção, da presença e das realizações da escola no contexto socio-

Meireles, Tânia Mara Silva. A dimensão atemporal da experiência pela arte da dança: Studio Anna Pavlova, uma escola de dança para a vida inteira.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.52844> >

cultural mineiro. Foram considerados fontes primárias, por não terem sido analisados até então, consistindo em um precioso recurso de análise ao “acrescentar a dimensão do tempo à compreensão do social” (Cellard, 2012, p. 295). Em concordância com a pesquisadora Beatriz Cerbino (2008, p. 1), entendem-se os programas como “marcas impressas”, que, ao sofrerem “mudanças estéticas e técnicas”, passando igualmente por diferentes posicionamentos políticos e artísticos, evidenciam as relações espaço-temporais em que foram impressos.

A valorização do entendimento dos programas como marcas impressas encontra respaldo na nova visão de documento histórico trazida por Jacques Le Goff (2003). O historiador analisa o passado e amplia o entendimento de “documento”, até então considerado como legítimo apenas aquele em nível oficial, restrito a grandes homens ou acontecimentos, relacionados à história política, militar ou diplomática de uma sociedade. Contudo, Le Goff apreende e valoriza, para além do documento oficial, o que pode evocar o passado, levando-o em consideração. Passa-se a apreciar o valor relacional no nível cotidiano da vida humana, vinculado ao conhecimento popular, ao gesto, à narrativa do indivíduo em seu contexto social e cultural. “A memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro” (Le Goff, 2003, p. 471).

Entre os acervos materiais consultados, destacam-se três portfólios do Studio Anna Pavlova, elaborados de forma artesanal e intuitiva por Dulce Beltrão e Sylvia Calvo, que registram boa parte do material impresso relativo às atividades vivenciadas pelas bailarinas-diretoras, recortes de matérias jornalísticas sobre o SAP no período da formação e atuação profissional de ambas, seguido das atividades de ensino e produção artística da escola, em meio ao seu envolvimento e imersão no contexto da sociedade mineira.⁵ Tal procedimento transformou-se em metodologia de ensino da escola de dança, uma vez que alunos e alunas, professores e outros profissionais passaram a ser incentivados a produzir portfólios próprios dos eventos de que participavam (fotos, programas, matérias jornalísticas etc.). Acervos a consubstanciar a reconstituição das ações e inserções das suas diretoras no contexto artístico da sociedade mineira, passados mais de cinco décadas do início dessa trajetória de formação em dança. Esses portfólios são verdadeiros “lugares da memória”, semelhante ao que postula o historiador Pierre Nora (1993) ao referir-se a lugares que concentram

as experiências de vida (como nesse caso), de menor interesse das narrativas estabelecidas (ou oficiais). Lugares, contudo, potencializados pelos simbolismos e atravessamentos das memórias reformuladas no presente por aqueles que vivenciaram tais experiências.

Entre os referidos registros, tem-se a participação das bailarinas-mestras em eventos e atividades de ensino, arte e cultura. Ressalta-se a experiência da participação delas, como integrantes do Ballet Minas Gerais, no 1º Encontro de Escolas de Dança do Brasil, evento inédito no país realizado de 5 a 10 de setembro de 1962, em Curitiba (PR), e no 2º Encontro, ocorrido de 6 a 8 de setembro de 1963, em Brasília (DF). O 1º Encontro teve como patrono a Universidade do Paraná, em celebração ao seu cinquentenário – encontros e experiências que se farão repercutir na escola de dança Studio Anna Pavlova.⁶ Destaca-se a projeção nacional do Ballet Minas Gerais em matéria de seis páginas coloridas da revista O Cruzeiro (em dupla edição – português e espanhol), intitulada “Minas nas pontas dos pés”, com textos de Oswaldo Amorim e fotos de José Nicolau, no ano de 1963. A Figura 1, a seguir, mostra uma dessas imagens.



Figura 1. Sylvia Böhmerwald em *O Lago dos Cisnes*, Ballet Minas Gerais. Sessão de fotos no Retiro das Pedras (MG). Foto: atribuída a José Nicolau, 1963. Fonte: Acervo de Dulce Beltrão.

Vale destacar, ainda, o fato de Dulce Beltrão ter se tornado não só uma das primeiras imagens da televisão mineira, na peça *Salomé* (1955), mas também ter sido a primeira coreógrafa, em 1957, pelo advento da pioneira emissora de TV, inaugurada oficialmente em 8 de novembro de 1955 (Vaz, 2008). Esses eventos representaram novos tempos para a sociedade mineira em termos de comunicação, hábitos e percepções, propiciados pela programação cultural e pelo convívio com a dança cênica e recitais líricos, que contavam com a expressiva participação do BMG. Na Figura 2, a seguir, uma amostra de uma dessas aparições, em um dos programas da extinta TV Itacolomi.



Figura 2. Ballet Minas Gerais: Dulce Beltrão e Emil Dotti, no programa da TV Itacolomi *No Mundo da Música*, produção de Keffel Filho. Ano: atribuído a 1959. Foto: Autor não identificado. Fonte: Acervo de Dulce Beltrão.

Uma vez constituída a escola SAP, as diretoras seguiram mantendo uma significativa relação com a sociedade mineira, especialmente pela conquista de sua meta primeira, a criação de seu grupo profissional de dança, após sete anos de trabalho: Grupo de Dança Studio Anna Pavlova (GDSAP). Registra-se a valorização por parte de órgãos do estado, instituições de ensino ou associações civis e culturais dispensada ao SAP no contexto artístico-cultural de Minas Gerais pelos convites recor-

rentes, entre eles: do governo estadual e da prefeitura de Belo Horizonte em datas comemorativas, como o aniversário da cidade e a Semana da Pátria; eventos relativos à Reitoria e ao Conselho de Extensão da Universidade Federal de Minas Gerais, como a Noite de Gala; o Ano Jubilar do Instituto de Educação; a inauguração do teatro elisabetano de Sabará (MG); o Lions Club de Belo Horizonte Vila Rica; Amigas da Cultura; a inauguração da primeira edição da mostra Dança na Segunda Mineira, série promovida pelo cinquentenário do jornal Estado de Minas; os Concertos para a Juventude, da Fundação Clovis Salgado e do Palácio das Artes; o Projeto Curtição, elaborado em parceria com a Secretaria de Turismo de Belo Horizonte, e muitos outros.

O eixo subjetivo

Através da memória o indivíduo capta e compreende continuamente o mundo, manifesta suas intenções a esse respeito, estrutura-o e coloca-o em ordem (tanto no tempo como no espaço), conferindo-lhe sentido.⁷

O segundo eixo constituído refere-se ao subjetivo ou imaterial. Entrelaçando o entendimento de prestigiar a narrativa do indivíduo, consideram-se os princípios éticos das diretoras na formação de dança, suas escolhas, como também as memórias e as percepções que surgem ao se valorizarem os relatos orais dos sujeitos artistas dessa trajetória. Nesse sentido, a experiência se estabelece como mediadora entre as relações do homem com o mundo e vice-versa, muito “pelo apelo que a questão da experiência tem para os artistas” (Oliveira; D’Angelo, 2009). Recorre-se, aqui, à compreensão de Walter Benjamin, filósofo que desenvolve uma problemática reflexiva conectando as ideias de “narrativa” e de “memória”, dialogando com distintos campos do saber e da ética humana. “A experiência que passa de boca em boca [e de corpo em corpo] é a fonte a que recorrem todos os narradores” (Benjamin, 2012, p. 214). Entendimento levado ao encontro do processo de formação em dança (amadora ou profissional), permitindo ao artista construir uma prática desenvolvida pelas experiências, constituindo-se em narrador da sua própria vivência, em uma ação ativa de atribuição de sentido. Na narrativa estão contidos os relatos de experiências e o aprendizado delas proveniente, construído nas contínuas relações entre narrador e ouvinte, entre mestre e aprendiz.

Ao trazer as considerações benjaminianas acerca da experiência para o campo da arte e da memória da dança do Studio Anna Pavlova, este artigo propõe uma correlação entre a ideia de narrador e aprendiz com a de mestre e artista da dança. Ou seja, relaciona-se o narrador com o artista entrevistado (alunos, professores, mestres, funcionários, familiares etc.), que, ao expressar suas experiências encarnadas no contexto da arte da dança, organiza e atualiza igualmente suas experiências emocionais e afetivas.

A partir de uma provocação suscitada pelo pensamento do filósofo Henri Bergson, atenta-se à importância de elementos significativos para o artista e que são passíveis de atravessamento pelo corpo, como a memória e a percepção, no processo de atenção à vida ao se reconfigurar o passado, atualizá-lo no presente e, conseqüentemente, configurar o futuro. Segundo Bergson, “não há percepção que não esteja impregnada de lembranças” (Bergson, 2006, p. 30). Nesse contexto, torna-se relevante contar com indivíduos que tiveram suas vidas tocadas e transformadas pela experiência de dança do Studio Anna Pavlova. Sintetizar suas falas impregnadas de memórias e percepções torna-se uma proposta difícil. Nesse sentido, seguem pequenos trechos de alguns dos relatos de experiência, denominados *Pílulas de memória*, que compõem o eixo imaterial ou subjetivo e embasaram a análise pesquisada. São identificados apenas pelas iniciais dos nomes e suas funções relativas ao SAP.

AA (aluno, professor e coreógrafo) – expressa-se sobre o ambiente da escola como sendo “muito agradável”, “um espaço de arte”. Em suas percepções sobre as diretoras, lembra da “atenção, do cuidado, do carinho, assim, daquelas duas pessoas trabalhando, cada uma a seu modo”, buscando aproveitar “as características individuais das pessoas”. Quanto à inserção de ambas no contexto de formação em dança artística profissional, ele as considera “de suma importância” na sólida formação técnica e artística: “Realmente são duas pessoas imprescindíveis, de irretocável presença no nosso quadro, enfim, de dança, de artes da cena, dança em Belo Horizonte e no Brasil”.

ACP (aluna, professora e integrante do Baletatro Minas) – incentivada pelas diretoras a incrementar sua formação, participou do 5º Festival de Inverno (Ouro Preto) (1976), onde ocorreu a performance de vanguarda promovida por Angel Vianna.⁸ Ela relembra o que aprendeu e como isso reverbera em sua vida profissional: as performances incomodavam, “consideradas subversivas no contexto da ditadura militar, pois buscavam outra proposta de organização corporal para cons-

trução de um corpo cênico, subvertendo os padrões estéticos reconhecidos na dança até então". Também apreendeu a importância de "sempre buscar novos conhecimentos, se abrir para o novo", envolvendo a "ênfase no processo de criação, na consciência [da expressividade] do próprio corpo". Concepções que vão dialogar com o objetivo da proposta pedagógica do Curso de Dança, Licenciatura da EBA/UFG, na qual é docente efetiva desde 2010.

AMF (aluna) – considera a experiência do SAP a melhor fase de sua vida. Dulce "inovou" ao trabalhar com a dança "moderna", "contemporânea", com o "folclore": "Ela realmente abriu os nossos olhos para tudo o que tinha em matéria de dança naquela época, ela trazia não só professores de fora, não só elementos de fora que também vinham dançar com a gente, mas também trazia vídeos para a gente assistir"⁹.

CH (aluna, integrante do Grupo Experimental do SAP) – considera que a dança sempre foi muito importante em sua vida, incluindo na trajetória profissional como gestora cultural. Pelo SAP, teve "muito conhecimento das artes, da cultura, disciplina com meu corpo, saúde e sensibilidade para ver, entender e interpretar a vida". Acrescenta, ainda, que o "Studio Anna Pavlova trouxe para o setor da dança enriquecimento, talentos, mestres fundamentais para a formação de um grande grupo de bailarinos, que até hoje são mestres".

CPC e LHC (pais das alunas C e C) – o casal concordou em colocar as filhas no SAP por reconhecer que os profissionais que lá atuavam "eram excelentes professoras de dança e ministravam as aulas com o intuito de fortalecer o corpo como um todo, desenvolver a criatividade, melhorar a autoestima, a concentração, a sensibilidade, e criar oportunidades de apreciar todos os setores das artes".

DF (bailarina contemporânea do Ballet Minas Gerais, diretora da Academia Internacional de Dança) – "Nossa, saudade dele [Carlos Leite] que eu tenho! Tudo passa tão rápido, foi outro dia mesmo". DF atualiza seus sentimentos e percepções se dizendo feliz pela entrevista trazer recordações: "Sylvia e Dulce sempre foram amigas". Dulce, uma "visionária, professora nata! [...] Ela nasceu professora. Eu nasci bailarina!" Ao final da entrevista, completa: "Esta noite eu vou ficar vendo... Porque as coisas ficam gravadas, não é?! Eu estou, assim, encantada! Este seu trabalho mexeu profundamente com a minha alma, com o meu pensamento, a minha memória, até com o meu corpo..."

DM (aluna, professora, coordenadora, coreógrafa e integrante do Balet teatro Minas) – “A escola que deixou marcas na minha vida para sempre. Esse título está ótimo!” Ela destaca o cuidado na condução atenta recebida de Sylvia Calvo ao acompanhar seu processo inicial como professora (após sete anos como aluna do SAP) e fala sobre seu “amadurecimento”, aplicado ao “programa de ensino de dança para suas turmas de crianças” e ao desenvolvimento de cada aluna e aluno; “orientações relativas às limitações anatômicas individuais”; “como conversar e lidar com mães e pais por telefone”, em “reuniões” presenciais e/ou em “aulas abertas” (com a participação dos familiares); “indicações de leituras” de livros não diretamente ligados à dança, mas que complementavam a “visão da arte” e da “educação” como um todo. Maturidade que levou para sua vida, aplicada na criação da metodologia de ensino em um curso específico de língua estrangeira em Belo Horizonte.

IB (coreógrafo do GDSAP) – convidado por Dulce Beltrão a coreografar para o grupo da escola, ocasião em que vem a Belo Horizonte a convite de amigas bailarinas que conhece em um curso de dança em São Paulo. *Swing & Flamboyant* (Deep Purple) (1973) foi sua primeira experiência coreográfica na vida. “É uma honra estar aqui falando de um pequeno período da minha vida tão importante”, porque mesmo tendo sido um período “breve”, foi de “muito afeto” e significativo, que lhe permitiu constatar seu potencial criativo como coreógrafo.

JC (aluna, professora, coreógrafa, coordenadora) – “O Studio foi uma referência por propor sempre o novo, acompanhar as tendências, e acho que foi uma escola para todos que passaram por ali. Não só uma escola de dança, mas uma escola de vida, com preocupação de valores, de cuidado, de posturas não físicas, mas de vida”.

KBM (aluno e integrante do GDSAP) – considera um “sonho” ter participado da experiência de formação no GDSAP, levando-a para a sua vida inteira. “Bettina [mestra e diretora artística do grupo] é um monstro que chegou lá e foi avassaladora com o trabalho dela com a gente, foi um crescimento, foi um absurdo o que aconteceu ali. O Studio Anna Pavlova proporcionou não foi para um, foi para todos”. Ao se referir ao ambiente acolhedor e humano do SAP, além de artístico, pela “associação de dança com prazer”, reconhece que em seus 56 anos de carreira nacional e internacional, em todos os lugares em que viveu a dança, a escola foi “o único em que nunca vi ninguém levantar a voz com ninguém dentro de uma sala [de aula]”, onde aprendeu “que quem sabe não grita, não adverte, não desdenha, não ri de quem não sabe. Ensina”.

MR (atriz, presidente do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculo de Diversão, SATED/MG) – “A contribuição dessas duas pessoas é decisiva para o estado de Minas Gerais na formação da maioria dos profissionais atuantes [locais], no país e além das nossas fronteiras”.

NPL (funcionária de serviços gerais, contrarregra) – “Eu gostava muito do que eu fazia... de lidar ali com o público. Eram pessoas muito boas, não é? Como a dona Sylvia foi uma patroa excelente para mim! Gosto dela até hoje”. Referiu-se às oportunidades de conhecer e acessar os grandes teatros da capital e outros ambientes: “Eu tive uma experiência muito boa! Uma experiência de vida, porque eu tive muito contato com pessoas que eu não esperava ter, entende?”

PPC (ator, diretor e professor) – “O Studio Anna Pavlova era um centro de referência, era uma escola muito aberta a tudo, [...] aquela dança ensinava humanidade, não era só uma escola de você ficar na ponta dos pés, [...] e que a dança é uma coisa do humano, uma expressão humana”.

PT (aluno, integrante e coreógrafo do Baletatro Minas) – considera que o SAP deu muito mais do que “o acesso ao domínio da técnica clássica. Lá, fui formado como artista em quase toda a extensão do significado dessa palavra. Minha mente, percepção e criatividade foram despertadas. Aprendi a disciplina, a lapidação da força de vontade e determinação”. Acrescenta que teve “os melhores exemplos” para se “inspirar, tanto nos professores quanto nos bailarinos do Baletatro Minas. No Studio Anna Pavlova eu compreendi a seriedade que envolve ser um profissional da dança. [...] A elas nossa eterna gratidão”.

RG (aluna, mãe, produtora executiva, coordenação e promoção SAP) – R e sua filha R experienciaram por vezes dançar em um mesmo espetáculo do SAP: “A confiança no meu desempenho [como produtora], o apoio, a leveza do ambiente, o trabalho responsável da direção, dos excelentes professores, dos alunos e colaboradores, todos muito envolvidos, tornaram minha passagem pelo Studio muito prazerosa”. E acrescenta: “A minha experiência com a dança me faz sentir privilegiada. Minha filha sente-se da mesma forma e faz dança até hoje, acompanhada por suas duas filhas, apresentando-se com elas nos espetáculos da escola de dança lá do Porto [Portugal]”.

TP (aluno e integrante do GE) – aponta vários diferenciais do ambiente e do ensino no SAP: “Um ambiente vivo, colorido, cheio de outras sonoridades e outras propostas de se pensar a dança”, onde sua “curiosidade é aguçada”; “contato com muitos profissionais, cursos de férias”, aulas “primorosas e com um conteúdo técnico muito afinado de Sylvia Calvo”; seu primeiro contato com a dança moderna produzida nos Estados Unidos, exibida por um “projeto super 8mm”, ocasião em que a “sala ficava lotada e eu ia embora alimentado por essas outras possíveis danças, o que me fortaleceu. [...] Foram anos maravilhosos!”

As lembranças do que se realizou no passado acionadas pelas *Pílulas de memória* têm o potencial de voltar à tona por percepções múltiplas de sentido, tornando-se atemporais: a começar pelo sentido da visão, ao lidar com os acervos materiais (fotos, programas, matérias jornalísticas); ou pela audição, ao ouvir os temas musicais introduzidos em aulas práticas ou as trilhas sonoras das coreografias e utilizadas em sala de aula; ou, ainda, pela capacidade de percepção incorporada (ou apenas projetada mentalmente) dos muitos movimentos vivenciados no e pelo Studio Anna Pavlova.

Ao se considerar a trajetória do Studio Anna Pavlova, surgem lembranças, fatos e ações que se configuram como legado da escola, que, por sua vez, revela-se presente e atualizado em várias pessoas, leigas ou artistas profissionais das artes cênicas – patrimônio incorporado pela experiência que se materializa em ações, profissões, palavras, emoções e afetos pela simples, mas significativa, ação de rememorar.

O eixo analítico

Mas qualquer mudança é geradora de nova consciência e novos caminhos, principalmente dentro de nós mesmos, que pretendemos cultivar em nome de um ensino de dança cada vez melhor, onde técnica e liberdade possam conviver tranquilamente em prol de uma geração que começa a herdar profissionalismo, com resultado de uma batalha de mais de uma década de anos.¹⁰

O terceiro eixo entrelaçado constituído refere-se à análise das ações de formação artística, produção e iniciativa desenvolvidas pelo SAP, a revelar a potência de sua contribuição no cenário artístico-cultural da capital e do estado de Minas Gerais. Em outras palavras, trata-se do legado construído por Dulce Beltrão e Sylvia Calvo, permitindo a formação, a prática e a difusão da arte da dança, como também a formação e constituição profissional do Baileteatro Minas, grupo formado e subsidiado pela escola e em atividade por mais de 10 anos, em uma época de pouco apoio financeiro e inexistência de leis de incentivo, o que tornava a manutenção do grupo uma ação desafiadora.

Entre as inovações e proposições do SAP constam, por exemplo: a introdução do contato com as manifestações folclóricas do Brasil, em apresentações do Grupo Aruanda, compondo, por vezes, os programas dos festivais de dança da escola, divulgando os folguedos populares por meio da linguagem cênica e envolvendo trabalhos de pesquisa com o professor Paulo Cesar Valle; a oferta da ginástica estética feminina; ter sido a primeira escola a oferecer dança afro na capital, com a presença da pioneira em dança afro em Minas Gerais, Marlene Silva; ter aberto portas para a prática da capoeira; a criação de turma exclusivamente de rapazes, em uma época ainda de preconceitos quanto à figura masculina em cena; a introdução de apresentações de vídeo sobre dança, em especial a moderna, em um período de pouco acesso a materiais (livros, vídeos e apresentações) nacionais e internacionais em solo mineiro; a instituição dos encontros denominados “Sexta Cultural”, com apresentações gratuitas de dança com artistas convidados, ou profissionais e alunos da escola; a regular oferta de Cursos de Férias, que tanto alimentaram e deram acesso a experiência artística, técnica e conhecimento aos artistas de dança em Minas Gerais.

O cruzamento dos documentos e dos relatos de memória das pessoas entrevistadas permitiu que se interpretasse o material disponível, unindo-o à problemática estabelecida a partir de um dos expressivos slogans da escola, a saber, “Studio Anna Pavlova, uma escola de dança para a vida inteira”. Experiência incorporada em percepções que hoje se manifestam em profissionais inseridos no mercado de trabalho artístico-cultural da dança dentro e fora do estado e do Brasil; profissionais ministrando aulas no ensino de cursos de nível técnico e superior; em cargos representativos da sociedade civil; por escolhas que definiram o rumo profissional de muitos dos envolvidos; ou

mesmo pelo simples prazer de rememorar a experiência de vida, atualizando o prazer encarnado pela formação em dança, como também o convívio com artistas atores, bailarinos, alunos, professores, pianistas, funcionários, familiares etc.

Ciente da limitação da capacidade da memória humana, ao discernir sobre a análise documental, podendo-se “alterar lembranças, esquecer fatos importantes ou deformar acontecimentos” (Cellard, 2012, p. 295), tornou-se significativo recorrer aos acervos materiais mencionados. Contou-se, porém, com o valor subjetivo e manifesto pela ação ordinária de relembrar, quando a experiência é atualizada e ressignificada, propiciando a observação do processo de transformação de conceitos, conhecimentos e práticas, desenvolvidas pelos indivíduos sociais da escola de dança Studio Anna Pavlova.

Resgata-se o entendimento do filósofo e pedagogo Jorge Bondía Larrosa (2002, 2024), completando o núcleo central de pesquisadores com os quais buscou-se uma interlocução conceitual para analisar a presença e as ações significativas do SAP. Assim como Benjamin (2012), que entende que a experiência articulada à narrativa e à memória se transforma em conhecimento pelo acúmulo, prolongamento e desdobramentos desse conhecimento, Larrosa (2012), em sua abordagem contemporânea sobre experiência e educação, considera a experiência uma forma de conhecimento válida e legítima. O autor sintetiza experiência como “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca”, mas em um nível de transformação significativa de alguma maneira, e não simplesmente “o que se passa, não o que acontece, ou o que toca” (Larrosa, 2012, p. 21). Em outras palavras, experiências que promovem transformação em nossa capacidade perceptiva, que se transforma em memória e, conseqüentemente, em conhecimento para a vida.

Ressalta-se que, ao se analisar o que emerge da experiência vivenciada pelos sujeitos artistas que compartilharam seus acervos, narrativas e memórias sobre o SAP, evidenciou-se o entendimento de Larrosa (2024) de que o saber proveniente da experiência não se separa do indivíduo concreto, mas neste se encarna. Em suas palavras, se a natureza da experiência “é o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impos-

sível de ser repetida” (Larrosa, 2014, p. 32). Postulado que potencializa a contribuição de cada indivíduo, especialmente passados anos da experiência que os tocou e transformou, e que segue incorporada, resignificando-se.

Considerações finais

Dança, portanto, representa para nosso Grupo, antes de tudo, uma consciência elevada e um profundo respeito por tudo que significa experiência, vivência e amor à arte.¹¹

Com base na análise dos eixos abordados neste artigo, referentes à presença, à atuação artística e formativa em dança do Studio Anna Pavlova, constata-se o quanto a escola se constituiu em um dos principais centros de dança artística profissionalizante da capital mineira. Evidenciou-se a metodologia própria de suas diretoras no ensino de dança, de maneira ética, consciente, sensível e acolhedora, pela abordagem colaborativa, intuitiva e criativa, que representou um avanço na concepção artístico-cultural da cidade de Belo Horizonte e do estado de Minas Gerais. Formação artística em dança a reverberar não só em sua atuante trajetória, mas que alcança o presente por meio de artistas que pela escola passaram, seguiram seus caminhos e foram multiplicadores de conhecimento, muitos ainda atuando em Belo Horizonte, mas também pelo Brasil e pelo mundo afora.

O curso livre de dança do Studio caracterizou-se por promover uma mediação entre tradição e modernidade, em ações pioneiras em prol da formação profissional em dança na capital mineira, recebendo o reconhecimento por sua trajetória. Suas diretoras Dulce Beltrão e Sylvia Calvo conquistaram variados prêmios, receberam homenagens e comendas de Honra ao Mérito pelo trabalho realizado ao longo de anos de dedicação e, sobretudo, pela permanência em suporte à formação da arte da dança no estado de Minas Gerais.

Ao entrelaçar os três fios de tessitura sobre o SAP, a arte da dança se apresenta como esse lugar favorável à retomada da experiência atemporal sensível e significativa. Experiência capaz de nos atravessar, nos acontecer, nos tocar a ponto de alcançar o silêncio interior, aconchegar-se, transformando esse acontecimento em memória viva e presente. Uma trajetória marcante em movimento, como a figura dos “anéis de Moebius enrolados sobre si mesmos” (Nora, 1993, p. 22), interligando as

percepções de início e fim, de passado e presente, artistas da dança e sociedade, cultura e arte, em circunstâncias das mais comuns às mais consubstanciadas. Trajetória da escola de dança a reverberar na vida de quem por ela passou, tornando-se uma experiência de formação pela arte da dança para a vida inteira.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. **Klauss Vianna e o ensino de dança**: uma experiência educativa em movimento (1948-1990). 2009. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

Meireles, Tânia Mara Silva. **A dimensão atemporal da experiência pela arte da dança: Studio Anna Pavlova, uma escola de dança para a vida inteira.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.52844> >

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 213-240. (Obras Escolhidas, v. 1).

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Tradução de Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2021.

CELLARD, André. A análise documental. In: SALLUM JR., Brasília (coord.). **A pesquisa documental**: enfoques epistemológicos e metodológicos. Tradução de Ana Cristina Nasser. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 295-316. (Coleção Sociologia).

CERBINO, Beatriz. Os programas do Ballet da Juventude: imagens impressas da dança. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA ANPUH-Rio, 13., 2008, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: Associação Nacional de História, 2008.

FAZENDA, Maria José. **Dança teatral**: ideias, experiências, ações. 2. ed. Lisboa: Colibri; Instituto Politécnico de Lisboa, 2012.

LARROSA, Jorge Bondía. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-28, 2002.

LARROSA, Jorge Bondía. **Tremores**: escritos sobre experiência. Tradução de Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2024. (Coleção Educação: experiência e sentido).

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

MEIRELES, Tânia Mara Silva. Cia de Dança Palácio das Artes de Belo Horizonte: movimentos de uma experiência artístico-profissional continuada [1971-20213]. 2016. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. **Projeto História**, São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 21 out. 2022.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de; D'ANGELO, Martha (org.). **Walter Benjamin**: arte e experiência. Rio de Janeiro: Nau; Niterói: EdUFF, 2009.

VAZ, José de Oliveira. **TV Itacolomi sempre na liderança**: a história de uma telemissora. 2. ed. rev. Belo Horizonte: Armazém das Ideias, 2008.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

- 1 Carlos Leite (1914-1995) realizou sua formação artística na Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (atual Escola Estadual de Dança Maria Olenewa), a partir de 1935, logo alcançando o lugar de solista e primeiro bailarino da companhia estatal por suas qualidades e dedicação. Assumiu as funções de bailarino e diretor de cena na criação do Ballet da Juventude, ainda no Rio de Janeiro, ao lado do coreógrafo e diretor russo Igor Schwezoff. E foi por ocasião de uma das excursões do Ballet da Juventude a Belo Horizonte que Leite resolveu dar vazão aos seus projetos pessoais, estabelecendo-se na capital mineira no final da década de 1940 e iniciando sua escola de dança clássica, constituindo, assim, a primeira geração de artistas profissionais de dança em Minas Gerais.
- 2 Analisando-se a situação em que Leite está para Belo Horizonte assim como Maria Olenewa esteve para o Rio de Janeiro, a primeira companhia de dança teatral estável de balé do Brasil apareceu 10 anos após a fundação da primeira escola oficial de dança brasileira – Escola de Bailados (atual Escola Estadual de Dança Maria Olenewa), ambas criadas e dirigidas por Olenewa. Por sua vez, a história se repete e tais fatos se relacionam entre si, quando se dá a criação da primeira escola de dança clássica com fins profissionalizantes em Belo Horizonte, inaugurada em 15 de março de 1948, possibilitando o consequente surgimento da primeira companhia oficial da capital mineira 23 anos depois – Balé da Fundação Palácio das Artes, ambas criadas e dirigidas por Carlos Leite (Meireles, 2016).
- 3 Trecho do texto inserido no programa do espetáculo anual do Studio Anna Pavlova, realizado de 8 a 10 de outubro de 1978.
- 4 Trecho do texto inserido no programa do espetáculo anual do Studio Anna Pavlova, realizado de 8 a 10 de outubro de 1978.
- 5 Em síntese, o primeiro portfólio, ou *Livro verde* (capa verde), produzido e montado por Dulce Beltrão, contém sua trajetória artística entrelaçada à de Sylvia Calvo, reportando ao período em que ambas integraram o Ballet Minas Gerais, além de registros de fatos e eventos artístico-culturais. Registros que colaboram para a contextualização e a memória de um período da cidade de Belo Horizonte, de Minas Gerais e do Brasil. O *Livro vermelho* (capa vermelha) pertence e reporta ao Studio Anna Pavlova, e tem na capa o nome da escola cunhado em letras douradas e em baixo-relevo. Logo na primeira página verifica-se o cartão de felicitações dedicado a Sylvia Calvo e escrito por seu pai, Sr. Hugo Böhmerwald, parabenizando as diretoras pelo novo empreendimento. E o terceiro livro, menor e que corresponde ao *Álbum de fotos* (capa verde com paisagem), contém fotografias singulares da atuação artística de Sylvia Calvo e Dulce Beltrão no Ballet Minas Gerais. O álbum inclui fotos de boa qualidade de algumas das apresentações de Sylvia Calvo com o BMG, ao lado de seus *partners* Carlos Leite e Emil Dotti na TV Itacolomi, e outras fotos amadoras e de menor resolução, registrando as muitas excursões e circunstâncias dos integrantes do BMG em apresentações na TV Itacolomi, pelo estado e pelo país.
- 6 O 1º Encontro teve como patrocinadores o Conselho Nacional de Cultura (considerado, então, órgão embrião do Ministério da Cultura) e a Secretaria de Educação e Cultura do Paraná. Na ocasião, apresentaram-se o Ballet Minas Gerais, o Balé Klauss Vianna e o Juventude Dança, grupo da Universidade Federal da Bahia, dirigido por Rolf Gelewski.
- 7 Candau, 2021, p. 60.
- 8 O Festival de Inverno é organizado, sustentado e possuidor de uma curadoria independente pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e teve início no ano de 1967. Sua relevância deve-se ao ambiente de profícua diversidade de atividades artísticas e culturais, cursos e intercâmbios de artistas, saberes, conhecimento, apresentações e fruição de artes – artes plásticas, dança, teatro, canto, literatura, cinema e música. Evento que contou com a participação de alunos e professores e do grupo profissional em várias edições, além de ter Dulce Beltrão como coreógrafa em sua edição de 1971 e coordenadora da dança em 1976.
- 9 É importante lembrar que esses são tempos (década de 1960, início da década de 1970) em que as produções artísticas não chegavam a Belo Horizonte, concentrando-se no eixo Rio-São Paulo.
- 10 Trecho do texto inserido no programa do espetáculo anual do Studio Anna Pavlova, realizado de 8 a 10 de outubro de 1978.
- 11 Trecho do programa do grupo de dança do SAP, dezembro de 1976.

A extensão (curricular) como aprendizagem sobre produção cultural em dança

Extension (curricular) as learning about cultural production in dance

Extensión (curricular) como aprendizaje sobre producción cultural en la danza

Neila Cristina Baldi

Universidade Federal de Santa Maria

E-mail: neila.baldi@ufsm.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4431-4998>

RESUMO

O presente texto discute a introdução da extensão curricular no Curso de Dança-Licenciatura da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e como projetos extensionistas podem ser formadores sobre produção cultural. O objetivo é demonstrar que os projetos permitiram o aprendizado prático sobre produção cultural, importante na formação de artistasdocentes. Para a escrita deste artigo, utilizou-se a autoetnografia, a partir das anotações do caderno docente, e do diário de campo dos/as estudantes. Conclui-se que a prática de produção de um curso, oficina ou evento de extensão permite a formação empírica nessa área. No entanto, ressalta-se a importância de aprofundamento, com atividades que possibilitem aos/às estudantes também a formação teórica e a formatação de um projeto cultural.

Palavras-chave: *extensão curricular; produção cultural; formação; dança.*

ABSTRACT

This paper discusses the introduction of curricular extension in the Dance Degree Course at the Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) and how extension projects can be formative in cultural production. The objective is to demonstrate that the projects allowed practical learning about cultural production, which is important in the training of artist-

teachers. To write this article, autoethnography was used, based on notes from the teacher's notebook and the students' field diary. It is concluded that the practice of producing a course, workshop or extension event allows empirical training in this area. However, the importance of in-depth study is emphasized, with activities that also allow students to gain theoretical training and format a cultural project.

Keywords: *curricular extension; cultural production; training; dance.*

RESUMEN

El texto discute la introducción de la extensión curricular en el Curso de Profesorado en Danza de la Universidad Federal de Santa María (UFSM) y cómo los proyectos de extensión pueden ser formativos en la producción cultural. El objetivo es demostrar que los proyectos permitieron un aprendizaje práctico sobre la producción cultural, importante en la formación de artistas-docentes. Para la redacción de este artículo se utilizó la autoetnografía, a partir de notas del cuaderno del docente, y el diario de campo de los estudiantes. Se concluye que la práctica de producir un curso, taller o evento de extensión permite una formación empírica en esta área. Sin embargo, se resalta la importancia de la profundización, con actividades que permitan a los estudiantes también una formación teórica y formatear un proyecto cultural.

Palabras clave: *extensión curricular; producción cultural; formación; danza.*

Data de submissão: 05/07/2024

Data de aprovação: 17/11/2024

Introdução

O presente texto pretende demonstrar como ações de extensão, em cursos de formação de artistas-docentes,¹ podem ser também formativas quanto à aprendizagem sobre produção cultural, quando não existe um componente curricular específico para abarcar os conteúdos desta temática.

A partir do relato de experiências de extensão – incluindo a chamada extensão curricular – busca-se reconhecer que, ao longo do planejamento dessas ações os/as estudantes conhecem, na prática, como realizar um projeto cultural. Para este relato, utilizou-se a metodologia autoetnográfica, com cadernos de anotações da docente e dos diários de campo dos/as estudantes. No caso dos cadernos da docente, nele se encontram os planos de aula e anotações a respeito do andamento

Baldi, Neila Cristina. A extensão (curricular) como aprendizagem sobre produção cultural em dança.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.53321> >

de cada encontro. Os diários de campo dos/as estudantes foram feitos com anotações, percepções, dúvidas, questionamentos *etc.*, realizados em cada encontro e foram entregues à docente duas vezes por semestre, em cada unidade didática.

Para a discussão deste tema, serão apresentadas algumas atividades de extensão desenvolvidas no Curso de Dança-Licenciatura da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), cuja execução das atividades necessita uma aprendizagem a respeito de produção cultural.

A extensão universitária e a formação em dança

Não cabe aqui fazer um histórico da extensão universitária, mas sim apontar questões relevantes quanto à extensão e à formação dos/as estudantes e quanto à atuação em ações culturais.

A extensão, dentro da UFSM, é organizada em três grandes eixos de atuação: territórios, grupos populacionais e áreas temáticas (Comunicação; Cultura; Direitos Humanos e Justiça; Meio Ambiente; Saúde; Tecnologia e Produção; e Trabalho). As ações extensionistas, aqui descritas, inserem-se no eixo da área temática Cultura. De acordo com Lisboa Filho (2022, p. 63), nesse eixo “[...] a dimensão formativa da Extensão deve estar em consonância com as políticas de ações afirmativas e reparadoras, valorizando ações e conceitos que promovam a diversidade cultural [...]”.

Apesar de, a partir de 2023, todos os cursos de graduação do Brasil terem, em sua carga horária, 10% de atividades extensionistas, no Curso de Dança-Licenciatura isso se iniciou com a reforma curricular, vigente a partir de 2020. Segundo Filho (2022), foram determinadas três modalidades para esse tipo de ação: Atividades Complementares de Extensão (ACEx); ações vinculadas aos Componentes Curriculares do Núcleo Rígido, que são disciplinas obrigatórias ou eletivas, com destinação específica de sua carga horária prática para a Extensão Universitária; e ações em componentes Curriculares do Núcleo Flexível, que são disciplinas complementares de graduação que têm um caráter extensionista. O Curso de Dança-Licenciatura optou pela segunda modalidade, colocando a extensão dentro de disciplinas obrigatórias.

Sabemos que um currículo, em qualquer área de conhecimento, é feito de escolhas. Quando se fala em cursos que envolvem Arte e Educação significa, então, ter de dar conta da formação em duas áreas e, portanto, as escolhas se tornam mais difíceis. Assim, muito do que a formação inicial não

consegue alcançar pode ser concretizado por outros meios, como a extensão (como também por meio de projetos de ensino ou pesquisa. Todavia, aqui, apontamos a extensão porque, no caso do Curso de Dança-Licenciatura da UFSM, isso foi determinante) ou a formação continuada posterior.

Nosso curso começou em 2013 e, em 2020, sofreu sua primeira reforma curricular. Quando iniciamos a discussão da reforma, debatida com os/as estudantes, percebemos que a prática de dança somava 660 horas, de um total de 2.900. Assim, incluímos mais prática, a partir do entendimento de quais habilidades o/a egresso/a deveria ter para ser professor/a não apenas em escolas de dança, mas também na educação básica (por exemplo, Danças e Novas Tecnologias, Danças Urbanas *etc.*). Aumentamos também a carga-horária total para 3.200 horas, conforme a legislação específica para as licenciaturas.

Com a reforma, fomos o primeiro curso da instituição a incluir a extensão curricular. No entanto, se o currículo é uma escolha, precisamos excluir alguns conteúdos, como aqueles presentes na disciplina Fundamentos da Produção de Espetáculo, que tentava propor uma produção cênica e, ao mesmo tempo, discutir políticas públicas e fomento à cultura, em apenas 45 horas. Entendemos, naquele momento, que essas disciplinas poderiam estar no bacharelado e que o mais importante era instrumentalizá-las para a docência em Dança (ou seja, enfatizando disciplinas pedagógicas e de técnicas de dança), compreendendo que formaríamos artistasdocentes.

Deve-se ressaltar que o exercício do magistério, em Dança, não precisa ser feito apenas por quem possui licenciatura. De acordo o Código Brasileiro de Ocupações (CBO), bailarino/a, ensaiador/a, coreógrafo, assistente de coreografia e professor/a de dança são denominados artistas da dança. No entanto, se:

Em relação ao ensino, o artista da dança pode atuar como professor em cursos livres, academias, estúdios e escolas de dança, clubes, fundações e outras organizações, mas, para atuar na Educação Básica, assim como acontece com as outras áreas do conhecimento, necessita de um diploma de Graduação. O Ensino Superior da Dança pertence à área de Artes e tem suas próprias Diretrizes Curriculares organizadas pelo Ministério da Educação (Corrêa; Nascimento, 2013, p. 56).

Apesar de o CBO não distinguir professor/a e artista, geralmente os bacharelados em Artes se ocupam de formar artistas e, as licenciaturas, docentes. No entanto, como ser docente em Artes sem ser também artista? A partir desse pensamento, o currículo de Dança-Licenciatura da UFSM foi

pensado. Isso significa que o/a licenciado/a, dentro da CBO, é um/a artista da Dança tanto quanto um/a bacharel/a. Todavia, apenas o/a licenciado/a pode trabalhar na educação básica, dentro do ensino regular.

Segundo Silveira (2023, p. 19),

O trabalho em dança se insere muito mais na informalidade e flexibilidade, seja planejando uma rotina de aulas ministradas em vários estúdios e escolas ou participando de projetos – lógica projetual com início, meio e fim –, por exemplo. A dinâmica de quem está introduzido nesse mercado acaba por fazer o profissional desenvolver múltiplas habilidades para vender o seu trabalho.

Isso significa que o artista da Dança acaba, muitas vezes, virando empreendedor, uma vez que o trabalho em Dança possui muita volatilidade e é possível estar em vários projetos, sem vínculo empregatício (Silveira, 2023). Por isso, Contreiras (2012 *apud* Silveira, 2023) diz que a Dança pode servir como um modelo contemporâneo de trabalho, no qual a diversidade de saberes leva o/a artista a exercer variadas funções. Entre elas, podemos apontar a produção cultural.²

A extensão (curricular) e a produção cultural

Antes mesmo da reforma curricular, um projeto de extensão foi criado para a mostra cênica do curso – denominado “Noite da Dança”, que, indiretamente, auxiliava na formação voltada à produção cultural. Na Noite da Dança são apresentadas produções cênicas de disciplinas e projetos (de ensino, pesquisa e extensão), além dos trabalhos de conclusão de curso. Criado como um projeto de extensão do Curso de Dança-Licenciatura, a Noite de Dança é coordenada a cada ano ou semestre por professores/as distintos/as. A mostra ocorre semestralmente, em espaços diversos da UFSM, e, para que a comunidade externa participe, são feitas ações de comunicação, inclusive a divulgação na imprensa e nas redes sociais.

Cabe lembrar que, como atestam Carvalho e Faria (2020), a Política Nacional de Extensão Universitária considera relevantes atividades de produção e preservação cultural e artística, que incentivem a difusão de conhecimento e cultura.

Neste sentido, segundo o autor e a autora, ações de extensão universitária, na área cultural, podem servir para complementar a formação de estudantes. A Noite da Dança apresenta, em seu escopo, que “pretende levar aos espaços culturais da UFSM as produções artísticas dos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Dança” (Baldi, 2018, n.p.), sendo duplamente formativa: na formação dos/as estudantes e da plateia. Além disso, aponta como objetivos:

- Estimular a formação de público para espetáculos e produções de dança da UFSM. - Estimular a construção e desenvolvimento da formação de espectadores de dança em Santa Maria;
- Promover o intercâmbio de alunos(as) dos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Dança;
- Estimular a criação artística dos(as) estudantes de graduação em Dança da UFSM; - Possibilitar a formação de estudantes dos cursos de Dança na pesquisa e criação de cenas;
- Visibilizar produção cênica dos cursos de Graduação em Dança da UFSM;
- Promover reflexão dos(as) alunos/criadores(as) sobre os processos de criação;
- Favorecer a reflexão crítica do público (Baldi, 2018, n.p.).

É visível, em seus objetivos, que não havia a intenção da aprendizagem em produção cultural. No entanto, essa foi verificada ao longo das edições e acrescentada na última: “Possibilitar a formação em produção cultural” (Baldi, 2023, n.p.).

Carvalho e Faria (2020) colocam que uma ação de extensão como um festival de teatro (exemplo citado) se configuraria como uma interface entre a produção artística e o desenvolvimento profissional, com respaldo pedagógico e científico. O mesmo pode ser dito a respeito das ações extensionistas aqui citadas, desenvolvidas no Curso de Dança-Licenciatura. Podemos ressaltar o caráter formativo, do ponto de vista de produção cultural, uma vez que, para a realização das atividades extensionistas – Noite da Dança e as vinculadas a disciplinas, citadas mais adiante – os/as estudantes precisam passar pelas seguintes fases (e aprender a fazê-las): (1) pré-planejamento ou pré-programação; (2) planejamento ou programação; (3) implementação; e (4) controle ou avaliação.

No caso específico da Noite da Dança, os/as estudantes atuaram a partir da programação, quando as equipes se dividiam por funções e ‘colocavam na rua’ o evento com inscrições e seleção. De acordo com Carvalho e Faria (2020, p. 199), uma equipe de um festival – e, neste caso, a Noite da Dança, poderia ser pensada nesta perspectiva:

[...] precisa ser estruturada a partir de cinco cargos executivos principais, correspondentes ao nível da direção, sendo o diretor artístico – que pode igualmente ser considerado um diretor administrativo – hierarquicamente superior aos demais. As outras quatro diretorias equiparam-se às funções de finanças, recursos humanos, marketing e produção/logística, sendo esta última responsável pelas tarefas inerentes às funções de apoio e recepção aos visitantes, e de serviços de suporte à implementação do festival.

Na Noite da Dança, a coordenação geral ficava a cargo de docentes que estavam, naquele semestre, coordenando o projeto de extensão. Entretanto, a curadoria ocorria no coletivo de estudantes, que participava da organização. Todo o semestre há uma chamada pública para que os/as estudantes participem da organização do projeto. Da mesma forma, os discentes de diversos semestres são estimulados/as a se envolver, assim como aqueles/as que já participaram da organização em outras edições continuam no projeto para que, no início da organização da nova edição, seja feita a avaliação da edição anterior e, desse modo, a qualificação do projeto na edição vigente.

Não havia, no nosso caso, uma equipe financeira (o financiamento do projeto é direto do Curso de Dança-Licenciatura). As demais funções eram divididas entre os/as estudantes. Quando pensamos do ponto de vista de Gestão Cultural, segundo o Instituto Alvorada Brasil (2014), um projeto cultural tem o seguinte ciclo: elaboração (conceituação e planejamento), execução (produção), prestação de contas e encerramento (relatórios). Nessa perspectiva, como já mencionado, na Noite da Dança os/as estudantes têm trabalhado na execução (produção), sem a escrita do projeto, que está a cargo do/a docente, assim como o relatório.

Deve-se ressaltar que, ao longo das produções de 2018 até 2023, houve uma espécie de “profissionalização da mostra”, com pessoas dedicadas à iluminação, sonorização e fotografia (que não os/as docentes). Percebeu-se, então, a necessidade de captação de recursos, captação essa que ainda não foi efetivada. Se estamos pensando em profissionalização, é preciso que as pessoas sejam remuneradas. Como pagar o desenho de luz, por exemplo? Ou a hora do/a fotógrafo? Recursos do curso têm sido usados para a contratação do serviço de som e luz. No entanto, outros gastos se tornam pertinentes, como, por exemplo, a compra da fita do linóleo. Nesse sentido, acredito que, em edições futuras, haverá a necessidade de um planejamento anterior, com a escrita de um projeto específico para que se busque os recursos financeiros para os gastos que, atualmente, estão sendo bancados por estudantes e docentes. Trata-se, assim, de um aprendizado adicional em relação à produção cultural.

Se, por um lado, a mostra artística é um duplo formador para os/as estudantes (formam-se produtores culturais e artistas), por outro lado, é também formadora de plateia. No entanto, até o momento, o projeto não contemplou como avaliar a inserção da comunidade externa. Tampouco se sabe se quem está consumindo dança é um público novo ou cativo, ou seja, se a dança está sendo “levada” para outras pessoas da comunidade, que não aquelas que comumente têm o hábito de assistir dança. Esse é um ponto que deve ser investigado e aperfeiçoado em novas edições.

Como mencionado anteriormente, a Noite da Dança é um projeto de extensão que fica a cargo de mais de um/a docente do curso, mas não é o único projeto de extensão da Dança-Licenciatura. Quase todos/as os/as docentes têm alguma ação de extensão. Apesar deste movimento, no curso, é sabido que a chamada indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão não é contemplada a contento na maior parte das universidades brasileiras, sendo a extensão a parte mais frágil deste tripé (Coelho, 2017). Com a alteração na lei e a obrigatoriedade que pelo menos 10% da carga-horária total dos cursos de graduação tenha extensão, na minha avaliação, este panorama pode mudar. Desde 2023, em virtude da Lei 13.005/2014 e da Resolução CNE/CES nº 7/2018, é obrigatória a extensão curricular.

Neste sentido, a extensão curricular pode fortalecer o pilar da extensão dentro da formação universitária. No Curso de Dança-Licenciatura, a extensão curricular começou a ocorrer a partir da reforma no currículo, que entrou em vigência em 2020. Como estávamos em pandemia,³ foi preciso criar uma modalidade de ensino remoto, que permeou as ações da UFSM em 2020 e 2021 e, parcialmente, em 2022.⁴ Relato, aqui, duas experiências, uma remota e outra presencial, de extensão curricular ocorridas no Curso de Dança-Licenciatura.

Como citado anteriormente, no currículo novo, introduzimos outras disciplinas, sendo que uma delas foi Estudos das Matrizes das Danças Tradicionalistas Gaúchas, a qual estive à frente em 2021. Importante destacar que o nome releva que, para além do ensino dos movimentos codificados das Danças Tradicionalistas Gaúchas, são abordadas suas matrizes. Desse modo, o pensamento decolonial abrangeu a discussão teórica e a prática, o modo de ver a constituição dessas danças ao longo da história e o modo como os movimentos codificados eram apresentados à turma, em uma relação intercultural.

Na primeira unidade didática, discutimos o conceito de decolonialidade ao mesmo tempo em que debatemos sobre o fato de o que chamamos de Danças Tradicionalistas Gaúchas são danças parcialmente inventadas,⁵ a partir de pesquisas de Barbosa Lessa e Paixão Côrtes, que percorreram o estado fazendo um levantamento de dança folclóricas, mas que, em suas compilações, fizeram *apagamentos e modificações*. Sobre esse tema, uma estudante escreveu em seu diário:⁶ “machismo nas danças gaúchas: colonialidade de poder. Invisibilização da cultura negra nas danças gaúchas: colonialidade de saber e de ser” (Baldi, 2022, n.p.).

Em virtude da pandemia, o componente curricular foi totalmente realizado de modo *online*, a partir de encontros semanais síncronos, dividido em duas unidades didáticas: ciclos coreográficos e danças de salão. Ambas as danças eram apresentadas a partir de suas matrizes de movimento e da correlação com outras manifestações culturais no país. Por exemplo, no ciclo das contradanças, comecei trazendo uma quadrilha junina, para depois fazermos investigações de movimento, de modo a chegarmos aos passos codificados das danças do Pezinho e da Cana-verde. A mesma dinâmica foi realizada em todas as danças, de modo que os/as estudantes pudessem perceber as relações interculturais e compreender que muitas matrizes não eram apenas europeias, mas também indígenas e/ou africanas. É o caso da chula, por exemplo, que se relaciona com o maculelê e possui matrizes africanas. Ao final de cada unidade didática, os/as estudantes entregavam seus diários de campo de forma *online*.

A extensão curricular, nessa disciplina, ocorreu a partir de *web séries*, em que os/as estudantes tiveram de escolher uma temática discutida ao longo do semestre, fazer o roteiro e a filmagem da série, colocá-lo no ar e divulgar para que as pessoas acessassem. Ou seja, foi preciso criar um produto cultural, atividade típica de um/a artista e, ao mesmo tempo, distribuí-lo e divulgá-lo, o que é uma atividade de produção cultural. Como haviam vivenciado as Matrizes das Danças Tradicionalistas Gaúchas a partir de uma perspectiva decolonial, a mesma proposta permeou as *web séries*. Assim, as *web séries*, a partir de uma perspectiva decolonial para as danças tradicionalistas gaúchas, poderiam dar visibilidade a grupos formativos do Rio Grande do Sul que não comumente aparecem como influenciadores das matrizes dessas danças (como os indígenas e os negros).

Cada grupo escolheu um tema, definiu quantos capítulos teria a sua *web série* e desenvolveu o roteiro – naquele semestre, estavam vivenciando também a disciplina Dança e Novas Tecnologias –, que foi supervisionada por mim. Da mesma forma, cada grupo definiu como seria produzido o conteúdo: com entrevistas, pesquisa bibliográfica *etc.* Definido o roteiro, os/as estudantes filmaram e editaram, para colocar no ar e divulgar. Aqui, em virtude da pandemia, a extensão se dava *online*, sem a ida a territórios para a captação do material, mas com a distribuição desse para as comunidades. Sobre essa experiência, coloco abaixo a percepção de uma estudante e um estudante:



Figuras 1 e 2: Diário de campo dos/as estudantes. Fonte: Arquivo pessoal (Baldi, 2022).

Cada grupo fez sua escolha em relação aos papéis do projeto – algumas pessoas estariam na parte artística, à frente da *web série* – e outras nos bastidores. Assim, era preciso ter: roteirista, apresentador/a ou locutor/a, cinegrafista, editor/a, produtor/a gráfico e responsável pela distribuição/divulgação. De acordo com o Instituto Alvorada Brasil (2014), é peça chave na construção de qualquer projeto cultural o plano de divulgação, que prevê as ações de mídia necessárias para que o produto alcance do público previsto. Desse modo, criaram o produto cultural (atividade artística) e produziram meios de colocá-lo para o público (produção cultural).

Do mesmo modo que ocorreu na Noite da Dança, os/as estudantes não construíram um projeto escrito para a ação extensionista – eu fiz um guarda-chuva que abarcava todas as atividades de extensão curricular da disciplina e produzi o relatório final. Ressalto que era a primeira vez que realizava extensão curricular e foi ao fazer a reflexão na ação que percebi que era uma atividade formativa também para a produção cultural.

No componente curricular Ateliê de Metodologias de Ensino, realizado em 2023, o grupo também deveria realizar ações extensionistas. Optamos por duas oficinas de dança: uma com uma pessoa externa à disciplina e outra com os/as estudantes da disciplina como ministrantes. Ambas ocorreram dentro do *campus* universitário, aberto à comunidade. Deve-se ressaltar que o bairro no qual o *campus* está situado é o mais populoso de Santa Maria, representando quase 10% do total da população da cidade. Assim, o campus é muito frequentado pela comunidade, principalmente aos finais de semana.

As ações faziam parte de um projeto guarda-chuva anteriormente cadastrado. A turma precisou fazer todas as etapas de um projeto cultural: primeiro, tiveram de escolher a ideia do projeto e definir seu escopo (fase conceitual), posteriormente, precisaram planejar, executar e concluir (Instituto Alvorada Brasil, 2014). Na execução, estavam previstas ações de pré-produção: escolha da pessoa externa, contato, agendamento do dia da oficina, do local e dos recursos eletrônicos (*datashow*, computador e caixa de som). Tais atividades foram divididas comigo em função de questões burocrática (reserva de sala e equipamentos). Definidas as datas das oficinas (externa e com eles/as), passamos ao planejamento da divulgação (produção): formulário de inscrição (*online*), e *cards* para as redes sociais. A turma se dividiu em equipes e cada uma era responsável por uma parte (acompanhar as inscrições e fazer a divulgação).

No dia da primeira oficina, a turma participou também como estudante, embora fazendo registros. A oficina seguinte foi planejada pela turma, que escolheu o tema e os procedimentos artísticos-pedagógicos a ser desenvolvidos, fez o plano de aula e seguiu com as mesmas tarefas de produção de um evento. Diferente das ações de extensão anteriormente citadas, nesta, os/as estudantes chegaram até a fase de conclusão: com prestação de contas e encerramento (Instituto Alvorada Brasil, 2014). Ou seja, durante a realização dos eventos extensionistas (oficinas de dança), tiveram que registrar as presenças e, ao final, escrever o relatório que seria parte do relatório do projeto de

extensão (que deve ser realizado pelo/a docente). Ao final do projeto, um dos/as estudantes fez o seguinte registro em seus diários de campo: “Foi a primeira vez que vivi toda parte extensionista de uma disciplina realizada totalmente pela turma. Foi muito bom ter de entrar em contato com as pessoas, planejar a ação, escolher o local, realizar, enfim, vivenciar todo o processo” (Baldi, 2023, n.p.).

Considerações finais

Ao elencar motivos pelos quais devemos valorizar a extensão, Filho (2022, p. 86) diz que:

[...] ela possibilita o acesso a outras formas de conhecimento; [...] auxilia na mudança de hábitos a partir da experiência prática; [...] possibilita a interação, a troca de experiências e conhecimentos com a sociedade; [...] viabiliza o debate de temáticas diversas e pautas de cunho social; e incentiva a fazermos diferença no mundo.

Acredito que as três ações descritas acima, dentro e fora do currículo, possibilitaram as descobertas elencadas por Filho (2022). Na Noite da Dança, oportuniza-se a formação de plateia e, portanto, o acesso a outras formas de conhecimento, além do debate de temas diversos por meio da dança. Ao mesmo tempo, há a aprendizagem prática sobre produção cultural. Do mesmo modo, as outras duas ações extensionistas curriculares possibilitaram tanto aos/as estudantes quanto à comunidade atingida essas descobertas e, no caso dos/as estudantes, significou uma formação complementar, semelhante a que Coelho (2017, p. 6) chama “de aproximação da aprendizagem em serviço”.

Ao fazer o exercício de reflexão na ação, a partir de cada projeto de extensão descrito, pude ir percebendo, ao longo dos anos, a extensão universitária como ferramenta complementar da formação. Mais especificamente, percebi a possibilidade de desenvolvimento de competências na área de produção cultural a partir de atividades de extensão que disseminam produtos culturais – como uma mostra cênica ou oficinas formativas. Pude perceber também o ganho que a extensão curricular promove na formação dos/as universitários/as, uma vez que, antes disso, os projetos de extensão não tinham participação compulsória e, portanto, apenas aqueles/as que assim desejavam passavam por essa experiência. Agora, com a extensão dentro do currículo, todos/as precisam vivenciar 260 horas de extensão dentro do currículo e outras 60 horas fora. Isso que significa que todos/as vão passar por atividades nas comunidades e que, em algum momento, vão

realizar ações como as descritas acima – organizar uma oficina de dança em que precisam tanto ser os/as docentes, ou seja, mais uma experiência pedagógica, quanto os/as produtores/as, o que significa aprender na prática a fazer projetos culturais.

Carvalho e Faria (2020, p. 204) mencionam que o projeto que desenvolveram serviu para demonstrar, na prática, como os conceitos teóricos “[...] podem ser operacionalizados, enfatizando-se os aspectos de aprendizagem e envolvimento de estudantes [...] em atividade de planejamento, organização e controle relacionadas à produção do evento”. Por outro lado, as ações aqui discutidas fizeram com que os/as estudantes aprendessem, na prática, sobre produção, embora não houvesse, em nenhuma delas, a questão teórica. Considero que, para uma outra atividade extensionista, como as descritas aqui, seja importante, antes da ação, que os/as estudantes discutam questões teóricas de planejamento cultural para que, ao final do curso, consigam não apenas executar um evento cultural, mas planejá-lo também na escrita, de modo a fazer projetos para captação de recursos, se assim desejarem trabalhar depois de formados. Mesmo que o projeto de extensão tenha que, por uma questão legal, ser escrito pelo/a docente que o está coordenando, talvez uma alternativa seria propor que os/as estudantes fizessem o exercício de escrever os projetos que vão executar na extensão, do ponto de vista de projetos culturais.

Com estas ações extensionistas, acredito que formaremos artistasdocentes mais “completos” que possam atuar em mais áreas. Ao aprenderem sobre produção cultural, nossos/as estudantes vão saber também como “vender” seus produtos culturais, sejam produções cênicas ou cursos/oficinas. Se, como afirmam Riffel e Donçalves (2011, p. 184), “o papel do produtor cultural junto ao artista é atuar na concepção do projeto cultural até a captação de recursos para sua viabilização”, o/a artista pode ser também o/a seu/sua próprio/a produtor/a cultural, uma vez que não basta apenas criar ideias, é preciso que alguém as transforme em plano de ação. Nesse sentido, a extensão curricular, na minha avaliação, permitiu mais possibilidades de formação aos/às estudantes.

REFERÊNCIAS

BALDI, Neila. **Acervo pessoal**. 2022.

BALDI, Neila. **Acervo pessoal**. 2023.

BALDI, Neila. **Noite da dança**. Projeto de extensão n. 050958. Universidade Federal de Santa Maria: Santa Maria, 2018.

CARVALHO, José Felício dos Santos de; FARIA, Marina Dias de. Festival Universitário de Teatro de Improviso: produção cultural como ação de extensão. **Interfaces - Revista de Extensão da UFMG**, Belo Horizonte, v. 8, n. 2, p. 01-502, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistainterfaces/article/view/19522/19532>. Acesso: 13 out. 2023.

COELHO, Geraldo Ceni. A extensão universitária e sua inserção curricular. **Interfaces - Revista de Extensão da UFMG**, v. 5, n. 2, p. 5-20, jul./dez. 2017.

CORRÊA, Josiane Franken; NASCIMENTO, Flávia Marchi. Ensino de dança no Rio Grande do Sul: um breve panorama. **Conceição/Conception**, Campinas, v. 2, n. 2, p. 53-68, jul./dez. 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8647702>. Acesso em: 5 dez. 2023.

COSTA, Ivan Freitas da. **Marketing cultural**: o patrocínio de atividades culturais como ferramenta de construção de marca. São Paulo: Atlas, 2004.

LISBÔA FILHO, Flavi Ferreira. **Extensão universitária**: gestão, comunicação e desenvolvimento regional. Santa Maria: FACOS-UFSM, 2022.

ESCRITÓRIO REGIONAL PARA AS AMÉRICAS DA ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE. **Histórico da pandemia de covid-19**, s.d. Disponível: <https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19>. Acesso: 30 nov. 2023.

INSTITUTO ALVORADA BRASIL. **Projetos Culturais**: como elaborar, executar e prestar contas. Brasília: Instituto Alvorada Brasil: Sebrae Nacional, 2014.

RIFFEL, Cristiane Maria; DONÇALVES, Daiana. O mercado da produção cultural na região do Vale do Itajaí. **Vozes e Diálogo**, Itajaí, v. 10, n. 1, p. 177-191, set./dez. 2011. Disponível em: <https://periodicos.univali.br/index.php/vd/article/view/2960/1994>. Acesso: 5 dez. 2023

SILVEIRA, Vanessa Cristina Fiuza. **Trabalhabilidade, empregabilidade e sustentabilidade**: construindo um instrumento de pesquisa com marcador étnico-racial para o estudo de egressos de cursos de Dança – o caso da Licenciatura em Dança da UFRGS. Trabalho de Conclusão de Curso (Dança) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/257997/001168148.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso: 5 dez. 2023.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

-
- 1 Considero que não existe separação entre o/a artista e o/a docente quando estamos falando de pessoas formadas em licenciaturas nas áreas de Artes.
 - 2 Na visão de Costa (2004, p. 89), o “agente ou produtor cultural atua como facilitador entre o artista e o patrocinador, elaborando e submetendo projetos culturais de acordo com critérios mercadológicos”. Deste modo, a função do produtor cultural é articular todos esses agentes do mercado da cultura, elaborando projetos culturais para determinados artistas, buscando patrocínio junto à pessoa física ou jurídica e elaborando estratégias de mídia que beneficiem os patrocinadores (Riffel, Donçalves, 2011, p. 183). As pesquisas mostram que os/as produtores/as culturais não têm uma formação única em uma área de conhecimento. A necessidade de profissionais com perfil multifacetado motivou o surgimento de cursos na área, incluindo de graduação até pós-graduações, como os oferecidos na Bahia, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro e Minas Gerais (Riffel; Donçalves, 2011).
 - 3 Em 30 de janeiro de 2020, a OMS declarou que o surto do novo coronavírus constitui uma Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional (ESPII). Em 11 de março de 2020, a COVID-19 foi caracterizada pela OMS como uma pandemia. O termo “pandemia” se refere à distribuição geográfica de uma doença e não à sua gravidade. Em 5 de maio de 2023, a OMS declarou o fim da Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional (ESPII) referente à COVID-19 (OPAS, s.d.).
 - 4 Parte das disciplinas voltaram presencialmente em 2022 e parte continuou remota, retornando em 2023.
 - 5 Segundo Lessa (1985 apud Marques, 2018), era preciso criar uma cultura tradicionalista para suprir as lacunas do folclore.
 - 6 Os/as estudantes não serão nomeados e as citações aqui presentes são de arquivo pessoal.

Potencialidades das tecnologias digitais no ensino de Arte: o que é destacado por professores(as)?

Potentialities of Digital Technologies in Art Teaching: What is Highlighted by Teachers?

Potencialidades de las tecnologías digitales en la enseñanza del Arte: ¿qué destacan los docentes?

Giuliano Alencar Tibúrcio

Secretaria do Estado de Educação do Paraná

E-mail: giuliano.info@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6500-8757>

Fábio Alexandre Borges

Universidade Estadual de Maringá

E-mail: fabioborges.mga@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0337-6807>

Rosefran Adriano Gonçalves Cibotto

Universidade Estadual do Paraná

E-mail: rosefran.cibotto@unespar.edu.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8274-2646>

RESUMO

Este estudo qualitativo tem como objetivo investigar a compreensão dos(as) professores(as) acerca das potencialidades do uso de Tecnologias Digitais (TD) no ensino de Arte. O arcabouço teórico é pautado no Conhecimento Tecnológico e Pedagógico do Conteúdo (TPACK). A pesquisa envolveu entrevistas semiestruturadas com docentes da Educação Básica do Paraná. A análise de conteúdo revelou que os participantes reconhecem os benefícios e a relevância das TD para expandir as possibilidades de ensino dos conteúdos de Arte. Além disso, relataram o uso de diversas ferramentas digitais, compartilhando experiências pedagógicas que evidenciam seus conhecimentos conforme

Tibúrcio, Giuliano Alencar; Borges, Fábio Alexandre; Cibotto, Rosefran Adriano Gonçalves. **Potencialidades das tecnologias digitais no ensino de Arte: o que é destacado por professores(as)?**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.58595> >

o TPACK. Os resultados destacam a importância das TD na prática docente, contribuindo para a inovação e a melhoria do ensino de Arte.

Palavras-chave: *ensino de Arte; tecnologia digital; conhecimento tecnológico; TPACK; entrevista.*

ABSTRACT

This qualitative study aims to investigate teachers' understanding of the potential of using Digital Technologies (DT) in Art teaching. The theoretical framework is based on Technological and Pedagogical Content Knowledge (TPACK). The research involved semi-structured interviews with teachers from Basic Education in Paraná. Content analysis revealed that participants recognize the benefits and relevance of DT to expand the possibilities of Art teaching content. In addition, they mention the use of various digital tools, sharing pedagogical experiences that demonstrate their knowledge according to TPACK. The results highlight the importance of DT in teaching practice, contributing to innovation and improvement in Art teaching.

Keywords: *Art teaching; digital technology; technological knowledge; TPACK; interview.*

RESUMEN

Este estudio cualitativo tiene como objetivo investigar la comprensión de los profesores sobre el potencial del uso de las Tecnologías Digitales (DT) en la enseñanza del Arte. El marco teórico se fundamenta en el Conocimiento Tecnológico y Pedagógico de Contenidos (TPACK). La investigación implicó entrevistas semiestructuradas a profesores de Educación Básica de Paraná. El análisis de contenido reveló que los participantes reconocen los beneficios y la relevancia de la TD para ampliar las posibilidades de enseñanza de contenidos de Arte. Además, utilizando diversas herramientas digitales, compartiendo experiencias pedagógicas que demuestren sus conocimientos según TPACK. Los resultados resaltan la importancia de la DT en la práctica docente, contribuyendo a la innovación y mejora en la enseñanza del Arte.

Palabras clave: *enseñanza del Arte; tecnología digital; conocimiento tecnológico; TPACK; entrevista.*

Introdução

A Arte faz parte da vida humana sob diferentes perspectivas, seja para fins de registro, compreensão, cultura, entretenimento, informação, manifestação de crenças religiosas, entre outros. Conforme Sossai (2012), a Arte promove o conhecimento permitindo a compreensão de significados de imagens, símbolos e registros históricos, provocando reflexões e ampliando a visão de mundo.

No ensino, como um dos componentes curriculares, a Arte proporciona ao aluno novas possibilidades quanto ao modo como ele compreende e participa em seu meio. Segundo Buoro (2000), o propósito da Arte na educação deve ser o de contribuir na formação de alunos mais críticos e criativos, capacitando-os a atuar na transformação da sociedade. Complementarmente, Barbosa (2008) concebe o ensino de Arte como um processo formativo crítico, que articula imaginação, crítica cultural, cognição, sensibilidade, consciência social e sensorial. Para a autora, a Arte permite refinar os sentidos, ampliar a imaginação, promover a tolerância à ambiguidade e estimular a construção de significados. O ensino de Arte amplia a percepção e estimula a construção de significados, promovendo a formação de sujeitos capazes de ler e transformar o mundo por meio da cultura (Barbosa, 2008).

De acordo com a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) (Brasil, 2018), o componente curricular Arte está centrado em quatro linguagens principais: artes visuais, dança, música e teatro. Segundo a BNCC, as artes visuais permitem ao aluno conhecer histórias, culturas, espaços e possibilidades de criação, aumentando os limites escolares e propondo novas maneiras de interação. A dança, por sua vez, é uma manifestação artística que se expressa pelo movimento do corpo, baseada em processos cognitivos e experiências que podem proporcionar ao aluno a percepção acerca do seu corpo, com arranjos que propiciam novas visões de si e do mundo. Na música, a produção dos conhecimentos se refere à experimentação, reprodução, manipulação e criação de materiais

sonoros diversos, que possibilitam vivenciar e desenvolver saberes musicais pertinentes para a integração social. O teatro, por fim, permite que sejam realizados trabalhos em equipe, recorrendo a jogos, improvisações, atuações e encenações. A representação teatral viabiliza a troca de experiências e o aprimoramento da memória, imaginação e reflexão.

O ensino de Arte contribui para desenvolver a visão crítica dos alunos em relação ao mundo, favorecendo o respeito às diferenças e o entendimento cultural, étnico e linguístico entre diferentes povos e nações.

Tendo em vista a relevância e a pertinência da disciplina de Arte e as constantes transformações ocorridas no mundo, a exemplo da digitalização da informação, é justificável que pensemos em maneiras de promover o seu desenvolvimento e aprimoramento, para que os conteúdos trabalhados em sala de aula sejam mais bem compreendidos pelos alunos e estejam alinhados aos interesses atuais. Nesse sentido, as Tecnologias Digitais (TD) estão cada vez mais presentes na sociedade contemporânea, trazendo benefícios para diversas áreas, sendo razoável pensar nas possibilidades de contribuições que esses recursos podem oferecer ao ensino de Arte.

Entretanto, a aquisição de novas tecnologias por parte das escolas não garante, por si só, a qualidade de seu uso pedagógico. Os principais fatores que dificultam o uso dos recursos tecnológicos, mesmo nas escolas em que eles estão disponíveis, podem incluir a falta de formação dos professores para sua utilização (Costa, 2014), a baixa qualidade da conexão com a internet (Oliveira, 2014), computadores obsoletos e/ou em quantidade limitada (Oliveira; Fonseca; Pavani, 2019), entre outras barreiras. Por outro lado, as metodologias tradicionais¹ de ensino, muitas vezes, demonstram-se insuficientes para o aprendizado de boa parte dos alunos, pois não contemplam as diferenças individuais na construção do conhecimento.

Ao integrar as TD ao ensino de Arte, é possível que sejam ultrapassados os limites físicos da escola e diversificada a prática pedagógica. O professor pode, por exemplo, proporcionar aos alunos visitas virtuais a museus espalhados pelo mundo, incentivar a criação e edição de vídeos ou animações contextualizando conteúdos de teatro e cinema, utilizar aplicativos para geração e edição de imagens ou vídeos, além de explorar temas como fotografia, desenho e pintura, de maneira mais dinâmica, interativa e participativa. Jogos digitais também podem ser incorporados como ferra-

mentas para melhor compreensão de conteúdos, dentre outras possibilidades. Conforme afirmam Becker, Bidarra e Oliveira (2009), o ensino da disciplina de Arte, apoiado pelo uso de recursos tecnológicos, pode proporcionar ao aluno novas possibilidades de compreensão dos conteúdos, estimulando sua capacidade de reflexão, imaginação, comunicação e criatividade.

Diante dos pressupostos apresentados, com ênfase na relação entre o ensino de Arte e o uso das TD, esta pesquisa tem como objetivo investigar a compreensão dos(as) professores(as) acerca das potencialidades do uso de TD no ensino de Arte. Para fundamentar a pesquisa, utilizou-se o arcabouço teórico TPACK², sigla para Conhecimento Tecnológico e Pedagógico do Conteúdo. Esse referencial tem como premissa descrever os diferentes tipos de conhecimento que o professor mobiliza em sua prática pedagógica, visando a formação do aluno em sua integralidade em um ambiente de ensino permeado pela utilização das TD (Koehler; Mishra, 2005; Mishra; Koehler, 2006).

A produção dos dados foi feita através de entrevistas semiestruturadas realizadas com cinco professores e professoras de Arte da Educação Básica que atuam em escolas da rede pública estadual paranaense. As respostas foram analisadas por meio da Análise de Conteúdos, com auxílio da literatura a respeito do uso de TD para o ensino e agregada ao arcabouço teórico TPACK. Desse processo, duas categorias emergiram, conforme evidenciadas neste texto. Na sequência, abordaremos um pouco da TPACK.

TPACK: Conhecimento Tecnológico e Pedagógico do Conteúdo

O modelo de conhecimento do TPACK, sigla em inglês que representa o Conhecimento Tecnológico e Pedagógico do Conteúdo, é o conjunto de conhecimentos que um professor, que opta por trabalhar pedagogicamente com recursos tecnológicos, deve possuir e exercer durante a atividade de ensino.

Esse modelo foi estruturado por Koehler e Mishra (2005), que se pautaram na base de conhecimento de Shulman (1987), mais especificamente o Conhecimento Pedagógico do Conteúdo e nele introduziram o Conhecimento Tecnológico, realizando uma integração formada por três conhecimentos que subsidiam o modelo. São eles: o Conhecimento do Conteúdo, o Conhecimento Pedagógico e o Conhecimento Tecnológico, além de suas interrelações, o Conhecimento Pedagógico do

Tibúrcio, Giuliano Alencar; Borges, Fábio Alexandre; Cibotto, Rosefran Adriano Gonçalves. **Potencialidades das tecnologias digitais no ensino de Arte: o que é destacado por professores(as)?**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.58595> >

Conteúdo, o Conhecimento Pedagógico da Tecnologia e o Conhecimento Tecnológico do Conteúdo, formando, por fim, o Conhecimento Tecnológico e Pedagógico do Conteúdo (TPACK), integração completa desses conhecimentos.

Cabe salientar que o TPACK considera o contexto em que a interação dos três conhecimentos está envolvida, de modo que cada um influencia diretamente o outro, em ampla interação e integração, além do contexto escolar em que os alunos estão inseridos e no qual o ensino ocorre (Mishra; Koehler, 2006).

Cibotto e Oliveira (2017) destacam que o principal objetivo do TPACK é apresentar a articulação dos três saberes que o fundamentam, de maneira que o professor elabore e execute estratégias de ensino e aprendizagem que utilizem pedagogicamente as tecnologias.

De forma breve, apresentamos a seguir definições sobre a estruturação do TPACK, visando subsidiar nossas análises, com base no trabalho de Mishra e Koehler (2006).

O Conhecimento do Conteúdo (CK, *Content Knowledge*) refere-se ao conhecimento de conceitos, métodos, fatos, ideias, teorias etc., necessários para o ensino de um assunto em uma disciplina. O Conhecimento Pedagógico (PK, *Pedagogical Knowledge*) reúne conhecimentos de campos como a Pedagogia, a Didática e o Currículo, além do planejamento das aulas, processos, metodologias, práticas de ensino e avaliação. Contempla diversas questões relacionadas à aprendizagem, como a compreensão das necessidades específicas de um aluno ou turma, capacidades cognitivas e teorias de desenvolvimento da aprendizagem. O Conhecimento Tecnológico (TK, *Technological Knowledge*) contempla tanto as TD como as tecnologias analógicas, desde o quadro e giz até os atuais dispositivos móveis conectados e as habilidades necessárias para utilizar todas essas tecnologias e dispositivos no âmbito educacional. Podemos exemplificar com robôs, *softwares*, *sites*, vídeos, Inteligência Artificial e outros recursos digitais, incluindo aqueles apresentados adiante no corpo deste texto.

Além dos conhecimentos individualizados, segundo Mishra e Koehler (2006), eles se interseccionam e se integram aos pares, como abordamos a seguir.

O Conhecimento Pedagógico do Conteúdo (PCK, *Pedagogical Content Knowledge*) relaciona o conteúdo a questões pedagógicas, visando buscar efetivamente a aprendizagem. É alicerçado na habilidade do professor em ensinar determinado assunto que ele domina, fazendo uso de técnicas e metodologias apropriadas ao nível da turma, considerando a epistemologia e as concepções prévias de cada estudante.

O Conhecimento Pedagógico da Tecnologia (TPK, *Technological Pedagogical Knowledge*) contempla o modo como o professor utiliza tecnologias para ensinar determinados temas, adequando os recursos tecnológicos disponíveis às estratégias pedagógicas, respeitando suas limitações e explorando seus potenciais, como pode ser observado, mais adiante, nas utilizações relatadas pelos professores e professoras de Arte entrevistados.

O Conhecimento Tecnológico do Conteúdo (TCK, *Technological Content Knowledge*) expressa o modo como o professor pode utilizar a tecnologia para o ensino de algum assunto. As TD podem permitir maior flexibilidade e interatividade, além de contribuir para a exploração de diversas representações e interações realizadas pelo aluno. Esse conhecimento abrange tanto a utilização das TD quanto a seleção das mais adequadas para o ensino daquele conteúdo.

Apesar de apresentarmos didaticamente cada conhecimento de modo isolado e suas conexões aos pares, extrapolando essas representações e o contexto em que esses conhecimentos se aplicam, eles se fundem no denominado Conhecimento Tecnológico e Pedagógico do Conteúdo (TPACK, *Technological Pedagogical Content Knowledge*).

Conforme expresso por Cibotto e Oliveira (2017, p. 19), o TPACK “engloba o ensino de conteúdos curriculares utilizando técnicas pedagógicas, métodos ou estratégias de ensino que envolvem adequadamente tecnologias para ensinar o conteúdo de forma diferenciada de acordo com as necessidades de aprendizagem dos alunos”. De acordo com Mishra e Koehler (2006), o TPACK é o conhecimento de como utilizar as tecnologias integradas às técnicas pedagógicas para proporcionar um ensino de boa qualidade do conteúdo proposto, aliado ao contexto que envolve os conhecimentos prévios do aluno, as preocupações de seus pais, a conjuntura socioeconômica e cultural da escola, entre outras características.

Procedimentos metodológicos

Para nossa investigação, trabalhamos com uma abordagem qualitativa. Segundo D'Ambrosio (2019),

A pesquisa qualitativa, também chamada pesquisa naturalística, tem como foco entender e interpretar dados e discursos, mesmo quando envolve grupos de participantes [...] “no meu entender, é o caminho para escapar da mesmice. Lida e dá atenção às pessoas e às suas ideias, procura fazer sentido de discursos e narrativas que estariam silenciosas” (D'Ambrosio, 2019, p. 10).

Para a produção de dados, realizamos entrevistas semiestruturadas, que, conforme Manzini (2012), possuem como característica um roteiro inicial que permite maior interação entre pesquisador e entrevistado, sendo indicadas para estudar um fenômeno com um grupo específico. Ainda segundo Manzini (2012), é necessário que a sequência da apresentação das perguntas seja flexível e que o entrevistador realize perguntas complementares para que possa ter melhor compreensão em relação ao que está sendo pesquisado. O roteiro da entrevista foi elaborado com foco no conceito educacional do TPACK e no público-alvo deste estudo, com aprovação nº 4.640.111 pelo Comitê de Ética. Em decorrência da pandemia de Covid-19, as entrevistas foram realizadas via Meet, no mês de agosto de 2021.

Os participantes foram cinco professores(as) que ministram aulas da disciplina de Arte na Educação Básica. Como critérios para seleção, além de serem professores de Arte, deveriam utilizar pedagogicamente as TD, atuar no Ensino Fundamental I, II ou no Ensino Médio no estado do Paraná, com ao menos um representante de cada etapa de ensino, englobando homens e mulheres.

A partir da transcrição das entrevistas, realizamos a análise dos dados, pautada na Análise de Conteúdo (AC), de Moraes (1999). Para ele, a AC é uma metodologia de pesquisa que consegue descrever e interpretar o conteúdo de diversas classes de documentos e textos, não sendo possível uma leitura neutra, pois, de acordo com o autor, toda leitura se estabelece em uma interpretação. Os processos utilizados para a Análise de Conteúdo caracterizam a metodologia em questão e, de acordo com Moraes (1999, p. 12), estão divididos em cinco etapas: “Preparação das Informações, Unitarização ou transformação do conteúdo em unidades, Categorização ou Classificação das unidades em categorias, Descrição e Interpretação”.

A etapa inicial, de Preparação das Informações (Moraes, 1999), no caso da nossa investigação, contemplou a transcrição das entrevistas, sendo necessário ouvir novamente todas as gravações em áudio, com o objetivo de identificar as informações e analisar as partes que estavam mais diretamente relacionadas ao objetivo da pesquisa. A segunda etapa foi a Unitarização, que, segundo Moraes (1999), consiste em efetuar leituras e releituras dos materiais identificando as unidades de significado ou unidades de análise, ao mesmo tempo gerando a sua codificação. A Unitarização aconteceu fazendo uso de excertos extraídos das transcrições das entrevistas, chamados de unidades de significado, que podem ser “[...] tanto as palavras, frases, temas ou mesmo os documentos em sua forma integral. [...] A decisão sobre o que será a unidade é dependente da natureza do problema, dos objetivos da pesquisa e do tipo de materiais a serem analisados” (Moraes, 1999, p. 5).

Buscamos realizar a separação das unidades, sempre com o olhar no nosso objetivo de pesquisa, que foi investigar a compreensão dos(as) professores(as) acerca das potencialidades do uso de TD no ensino de Arte. Assim, foram considerados os excertos que trouxessem elementos para essa discussão. Pautados na organização de nossa escrita, utilizamos códigos para cada unidade de significado. Como exemplo, o código US6Joana, refere-se à sexta Unidade de Significado da entrevistada professora Joana (nome fictício).

Uma vez de posse das unidades de significado, separadas por entrevistado(a), a etapa seguinte foi a de Categorização (Moraes, 1999, p. 15) das unidades, “uma operação de classificação dos elementos de uma mensagem seguindo determinados critérios. Ela facilita a análise da informação, mas deve fundamentar-se numa definição precisa do problema, dos objetivos e dos elementos utilizados na análise de conteúdo”. Nesta pesquisa, as categorias emergiram a partir da convergência de uma mesma temática ou aspecto abordado por dois(duas) ou mais professores(as) entrevistados(as). Dessa maneira, foram identificadas duas categorias: *benefícios da inserção de TD nas aulas de Arte* e *modos de usos pedagógicos das TD relatados pelos participantes*.

Na última etapa dos procedimentos metodológicos, realizamos a Descrição e a Interpretação (Moraes, 1999) das categorias criadas, na qual pudemos expressar uma compreensão das falas dos(as) professores(as) entrevistados(as) a respeito de cada uma das categorias, fazendo uma relação com o referencial do TPACK, bem como das implicações dessa relação no ensino de Arte. Segue, portanto, nossa análise dos dados.

Potencialidades das TD no ensino de Arte expressas por professores entrevistados

Inicialmente, apresentamos no Quadro 1 o perfil profissional dos cinco professores e professoras entrevistados, com nomes fictícios, o curso de graduação e de pós-graduação concluídos, o tempo de atuação como docente e a série escolar em que atuavam no momento da entrevista.

Nome fictício: Dina Curso de graduação concluído: Licenciatura em Artes Visuais Curso de pós-graduação concluído: Arte-Educação Tempo de atuação como docente: 13 anos Série escolar em que atuava no ano da entrevista: 6º, 7º, 8º e 9º anos do Ensino Fundamental II
Nome fictício: Joana Curso de graduação concluído: Licenciatura em Artes Visuais Curso de pós-graduação concluído: Sistema Prisional Tempo de atuação como docente: 12 anos Série escolar em que atuava no ano da entrevista: 6º, 7º, 8º e 9º anos do Ensino Fundamental II
Nome fictício: João Curso de graduação concluído: Licenciatura em Arte-Educação Curso de pós-graduação concluído: Não possui Tempo de atuação como docente: 6 anos Série escolar em que atuava no ano da entrevista: 1º e 2º anos do Ensino Fundamental I e 6º e 7º anos do Ensino Fundamental II
Nome fictício: Neide Curso de graduação concluído: Licenciatura em Música Curso de pós-graduação concluído: Docência no Ensino Superior Tempo de atuação como docente: 18 anos Série escolar em que atuava no ano da entrevista: 7º e 8º anos do Ensino Fundamental II e 2º e 3º anos do Ensino Médio
Nome fictício: Tania Curso de graduação concluído: Licenciatura em Música Curso de pós-graduação concluído: Pós-graduação em Piano Tempo de atuação como docente: 3 anos Série escolar em que atuava no ano da entrevista: 1º ao 5º ano do Ensino Fundamental I

Quadro 1. Perfil profissional dos(as) entrevistados(as). Fonte: elaborado pelos pesquisadores, 2021.

Os resultados das entrevistas abarcam possibilidades de novas metodologias de ensino, o acesso à informação de maneira mais rápida e irrestrita e a questão de o trabalho ser realizado em uma linguagem mais próxima à vivência dos alunos, por meio de metodologias interativas e de jogos digitais educativos.

Nesta primeira categoria, *benefícios da inserção de TD nas aulas de Arte*, buscamos apresentar, a partir das entrevistas realizadas, o que os professores consideram serem fatores vantajosos no uso de tecnologias digitais no ensino da disciplina de Arte.

As professoras Joana e Dina destacam como benefícios do uso das TD nas aulas de Arte a possibilidade de os alunos terem acesso a diferentes culturas do mundo todo, em tempo real, por meio de vídeos e fotos diversificadas. Segundo elas, esse fator torna a aula mais dinâmica, pois amplia o campo de visão dos alunos, que, de outra forma, ficariam restritos a um texto e, talvez, a uma fotografia. Destaca-se a contribuição de Joana quanto ao fato de as TD permitirem que os alunos desenvolvam conhecimentos pautados em realidades desconhecidas, distantes de seu cotidiano.

US30Joana: As contribuições do uso dos recursos tecnológicos podem desenvolver no aluno a sua compreensão sobre o mundo, não só o mundo que o cerca, mas o mundo que está distante dele [...].

A professora Dina afirma que, por meio das TD, é possível despertar no aluno um interesse maior pelo conteúdo que está sendo trabalhado, tendo em vista a aproximação proporcionada pelo uso de vídeos e imagens de ambientes que expressam a Arte, como cinemas, teatros e museus. Conforme Santos (2012), que pesquisou o uso de recursos tecnológicos no ensino de Arte, as TD trazem desafios que motivam e instigam os estudantes, por oportunizarem novas dinâmicas e possibilidades.

Para a professora Dina, estudantes que nunca tiveram acesso a uma peça teatral, por exemplo, a realidade de muitos, podem compreender a dimensão de uma representação por meio de vídeos, em diferentes períodos da história da arte, seja ela clássica, moderna ou contemporânea, permitindo maior entendimento dos diversos elementos que constituem a linguagem teatral, desde os personagens, figurinos e cenários até a sonoplastia e outros aspectos.

US27Tania: [...] ele consegue ter uma visão do todo, do contexto, ao invés de somente uma imagem no livro, ou nem isso [...].

A professora Tania destaca ainda as possibilidades de trabalhar com jogos interativos digitais, nos quais os alunos competem em grupos ou individualmente. Essa abordagem pode ser estimulante, uma vez que a maioria dos alunos está acostumada com o mundo dos jogos eletrônicos.

US29Tania: [...] os aplicativos de jogos também estimulam o aprendizado [...] ao competirem entre equipes, nem veem a hora passar.

Para aprofundar a compreensão sobre os jogos digitais e sua contribuição no ensino de Arte, citamos como exemplo o Wordwall³, uma plataforma que abarca diversos jogos educacionais digitais, além de permitir a criação de outros jogos de maneira simplificada. As figuras 1 e 2 representam dois dos modelos de jogos disponíveis na plataforma que contemplam conteúdos de Arte. A Figura 1 apresenta um jogo de múltipla escolha que pode ser compartilhado em tempo real com os alunos, individualmente ou em equipes. O vencedor é aquele que acerta a maior quantidade de respostas no menor tempo possível. Esse jogo pode ser adaptado, modificado ou refeito, de acordo com a necessidade do professor e o conteúdo a ser trabalhado.

Ponderamos que, assim como diversas outras atividades, em relação ao uso de jogos, sejam eles manuais ou digitais, a exemplo de quizzes, dos jogos da plataforma *Wordwall* e de tantas outras, é a abordagem pedagógica da professora ou do professor de Arte que dará o tom educativo ao uso dessas atividades lúdicas, para além de um jogo de competição ou diversão.

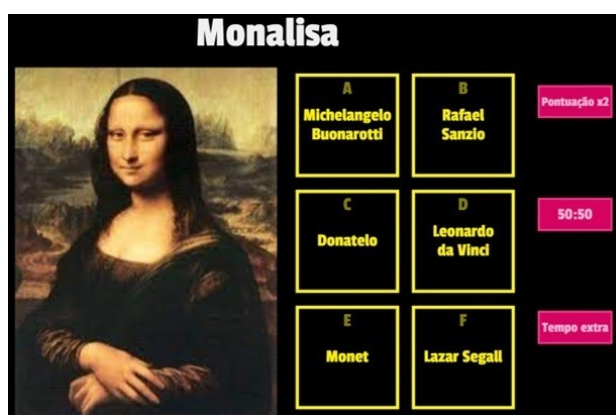


Figura 1. Jogo online de múltipla escolha. Fonte: imagem adaptada de <https://Wordwall.net/pt-br/community/artes>. Acesso em 13 ago. 2025.

Na Figura 2 temos uma releitura do jogo Pac-Man, muito popular na década de 1980. O objetivo é acessar o espaço que contém a resposta correta sobre a arquitetura grega no menor tempo possível, fugindo dos adversários.



Figura 2. Jogo online, releitura de Pac-Man. Fonte: imagem adaptada de <https://Wordwall.net/pt-br/community/artes>. Acesso em: 13 ago. 2025.

Continuando na temática sobre os benefícios do ensino de Arte apoiado pelas TD, o professor João afirma que percebe uma maior participação e interação dos alunos nas aulas. Segundo ele, os alunos perguntam mais frequentemente, expõem seus pontos de vista e descrevem o que sabem sobre o conteúdo, permitindo que o professor adeque dinamicamente a aula para atingir os objetivos almejados.

Essa afirmação corrobora o estudo de Silva (2016), que, ao abordar especificamente o conteúdo de cinema com apoio de recursos tecnológicos para produção e exibição de filmes e documentários, identificou maior envolvimento e participação dos alunos. O estudo apontou que, ao produzirem seus próprios vídeos, os estudantes demonstraram maior autonomia e criatividade no desenvolvimento das propostas pedagógicas.

A professora Tania declara que as atividades realizadas por meio de aplicativos aproximam os conteúdos da vivência dos alunos, que estão inseridos no mundo tecnológico. Dessa forma, a tecnologia se torna uma linguagem mais próxima da sua realidade. Sua fala está alinhada à definição da expressão cunhada por Prensky (2001) como “Nativos Digitais”. Segundo o pesquisador, essa geração de alunos utiliza as ferramentas tecnológicas de forma intuitiva e apresenta novos comportamentos, habilidades, necessidades e expectativas.

A professora Dina menciona que as TD tornam as aulas mais dinâmicas e podem ser readequadas, quando necessário, em tempo real, conforme as dúvidas ou dificuldades dos alunos. Se um aluno pergunta sobre uma obra – seja uma dança, uma pintura ou um filme –, o professor pode utilizar a internet para, além de explicar, mostrar o conteúdo durante a aula, mesmo que esse tema não estivesse previsto no planejamento inicial.

US13Dina: A tecnologia é muito boa porque nós estamos ali e o aluno comenta, você lembra de algum nome para falar e, de repente, “ah, professora, quem é esse artista?”. Nós batemos ali rapidinho, apresentamos a tela para eles, “ah, eu lembro”.

Entendemos que, para que os benefícios da inserção das TD no ensino de Arte sejam alcançados, é essencial que o professor tenha maior domínio de todos os conhecimentos que integram o referencial TPACK. É importante destacar que não podemos pensar nesses usos de tecnologias se as formações docentes (iniciais e continuadas) não contemplarem esse tema.

Além disso, para que esse uso pedagógico das TD ocorra, a escola precisa possuir uma infraestrutura mínima que atenda às necessidades quanto à disponibilidade e usabilidade de equipamentos tecnológicos, bem como garantir uma conexão de alta velocidade e estável com a internet. Ruas e Macêdo (2020) discutem, em sua pesquisa, a verificação de fragilidades em laboratórios de informática de nove escolas. Eles ressaltam a “utilização dos laboratórios de informática como um espaço de armazenamento de materiais diversos, como sucatas de computadores antigos armazenados e instrumentos sonoros” (Ruas; Macêdo, 2020, p. 288). Os laboratórios investigados possuíam, em média, 16 computadores cada, e 9% das máquinas não estavam funcionando. Um terço desses laboratórios não possuíam sequer acesso à internet.

A segunda categoria contempla os *modos de usos pedagógicos das TD relatados pelos participantes*. Os assuntos que são apresentados pelos entrevistados em relação aos tipos de uso das TD envolvem aplicativos digitais que podem ser utilizados para o ensino da disciplina, além de estratégias para se adequar a situações adversas.

A professora Tania cita como possibilidades do uso pedagógico das TD no ensino de Arte aplicativos, como o Quiz Maker⁴, para propor competições online em que os alunos respondem questões de múltipla escolha, assim como o PhotoGrid⁵ e o InShot Vídeo Editor⁶ para trabalhar com o conteúdo de fotografia, propondo a edição de fotos e imagens pelos *smartphones* dos próprios alunos.

US9Tania: Aplicativos de Quiz como o Quiz Maker, onde monto questões de múltipla escolha e os grupos respondem dentro de um tempo limitado. Utilizo o PhotoGrid e o InShot Vídeo Editor para edição de fotos e vídeos, além do próprio celular para fazer fotos e vídeos.

A professora descreve que, no caso de alguns aplicativos que necessitam de instalação, ela combina com os alunos na aula anterior para que baixem o aplicativo em casa. Sob as lentes do TPACK, podemos relacionar esse relato ao domínio da professora quanto ao Conhecimento da Tecnologia (TK) e ao Conhecimento Pedagógico da Tecnologia (TPK), tendo em vista que ela escolheu qual(is) tecnologia(s) iria fazer uso e encontrou estratégias para que essas ferramentas pudessem ser utilizadas em sala. Sem essa estratégia, possivelmente, a proposta seria inviabilizada por conta da demora ou impossibilidade de instalar o aplicativo em todos os *smartphones* durante a aula. Quanto à casualidade de que alguns alunos não tenham *smartphone*, ela nos informa que, por se tratar de uma instituição particular, o colégio dispõe de alguns *tablets* para uso pedagógico, atendendo a essas demandas.

Sobre a possibilidade de que o aluno, ao ter acesso ao *smartphone* e a outros aplicativos, possa desviar da atividade proposta, ela afirma que toma algumas medidas de controle, como determinar o tempo máximo para a realização da atividade e realizar acompanhamento intensivo, demonstrando conhecimento do contexto dos alunos, conforme o referencial TPACK.

Os relatos apresentados pela professora Tania quanto a disponibilizar *tablets* para alunos que não tenham *smartphones* e em relação às medidas de controle para que alunos não acessem outros conteúdos remetem a estratégias que objetivam suprir adversidades no uso das TD, comuns em tantas disciplinas e, portanto, também relacionados ao TPACK no que diz respeito ao Conhecimento Pedagógico da Tecnologia (TPK).

A professora Dina afirma que trabalha com metodologias diversificadas em aulas expositivas, jogos digitais, atividades de Quiz e jogos de caça-palavras online. Conforme o seu relato, as aulas expositivas (Conhecimento Pedagógico do Conteúdo, PCK) são complementadas por meio da exibição de imagens que podem ser impressas ou projetadas, no caso de disponibilidade de projetor multimídia. Nessa situação, embora ela utilize TD, como o projetor, esse tipo de uso não se encaixa nos conhecimentos que compõem o TPACK, tendo em vista que o projetor serve somente como substituto da impressão em papel.

US6Dina: Outra categoria de metodologia que eu gosto de usar são os jogos online. Às vezes, eu fazia caça-palavras e atividades de Quiz nos computadores do laboratório.

A professora Dina cita a utilização de jogos online, com atividades de Quiz e caça-palavras, nas quais os alunos são estimulados pela competição entre equipes. Essa abordagem, em relação ao TPACK, permite identificar conceitos tanto do Conhecimento Pedagógico da Tecnologia (TPK), ao encontrar nos jogos online uma possibilidade pedagógica alternativa que pode aproximar os alunos e provocar um maior interesse pelo conteúdo e, conseqüentemente, favorecer um melhor aprendizado, quanto ao Conhecimento Tecnológico do Conteúdo (TCK), tendo em vista que o conteúdo foi readequado para ser trabalhado pelo viés da tecnologia. Portanto, trata-se de um exemplo do uso do Conhecimento Tecnológico e Pedagógico do Conteúdo (TPACK).

Quando perguntada sobre o aplicativo que costuma utilizar para propor os jogos online por meio de Quiz, a professora Dina citou o aplicativo Kahoot!, uma plataforma digital com perguntas de múltipla escolha, composta por questões pré-formuladas que podem ser modificadas de acordo com o conteúdo desejado. O Kahoot! pode ser acessado em computador ou *smartphone*, e a

equipe que responde corretamente e no menor tempo soma maior pontuação, conforme exibido na Figura 3. Vale salientar a afirmação da professora de que esse trabalho com jogos ocorre ocasionalmente, devido à limitação na disponibilidade de laboratório de informática e de internet.



Figura 3. Jogo do Quiz online, plataforma Kahoot! Fonte: imagem adaptada de <https://kahoot.com/pt/home/kahoot-plus/>. Acesso em: 13 ago. 2025.

Em relação ao jogo de caça-palavras online, Dina citou novamente a plataforma Wordwall, na qual o aluno deve encontrar as palavras que remetem à Arte no painel com letras misturadas e, posteriormente, clicar na imagem com a definição correspondente, conforme a Figura 4.

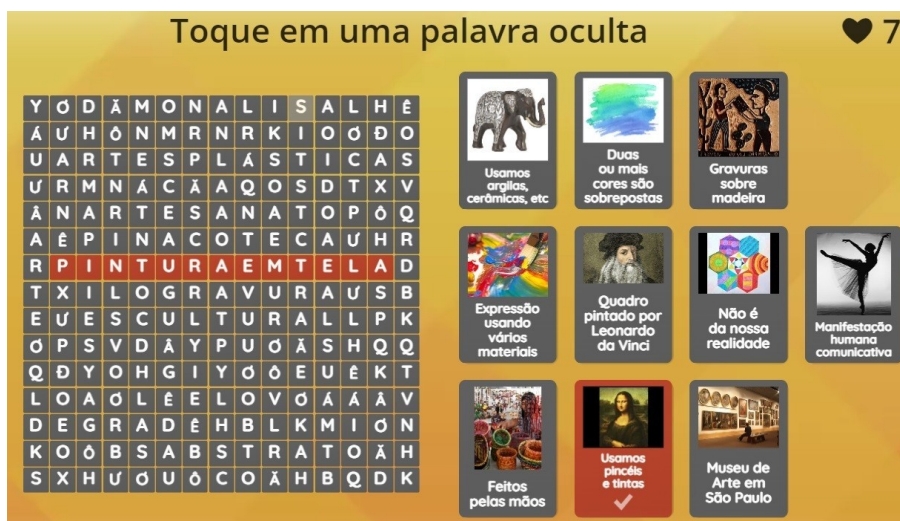


Figura 4. Caça palavras online, plataforma Wordwall. Fonte: imagem adaptada de <https://Wordwall.net/pt/resource/6341465/ca%C3%A7a-palavras-de-artes>. Acesso em: 13 ago. 2025.

O professor João utiliza, como principal ferramenta tecnológica, a TV Pendrive para contextualizar o conteúdo das aulas de Arte, por meio de vídeos e imagens. Mesmo sendo um equipamento antigo, instalado no ano de 2007 nas escolas estaduais paranaenses, ainda é utilizado em algumas instituições, como no caso apresentado. Ele afirmou que a escola em que atua tem limitações quanto aos recursos tecnológicos disponíveis, como ausência de sinal de internet e laboratório de informática em que apenas três computadores funcionam, o que dificulta a realização de um trabalho que aproxime as TD de sua metodologia.

Identificamos em seu relato a presença do Conhecimento Pedagógico da Tecnologia (TPK), uma vez que o professor João percebeu no equipamento uma possibilidade de utilizar a tecnologia para trabalhar seus conteúdos de maneira diferenciada, com a inserção de vídeos e imagens.

A professora Neide menciona a utilização de vídeos, *slides* e atividades práticas, destacando como ferramenta de uso frequente a plataforma Mozaik3D⁷. Trata-se de um recurso direcionado à exibição de lugares que integram a história da Arte, como teatros, igrejas, museus, obras de arte, entre outros, tudo em três dimensões. Nessa plataforma, os alunos podem interagir com as representações artísticas, visualizando-as sob diferentes aspectos e ângulos, conforme ilustrado na Figura 5.



Figura 5. Animações em 3D, plataforma Mozaik3D. Fonte: imagens adaptadas de <https://us.mozaweb.com/pt/Search/global?search=teatro>. Acesso em: 13 ago. 2025.

A professora Neide complementa que, ao utilizar essas ferramentas, consegue despertar a curiosidade dos alunos em relação ao conteúdo trabalhado. Ela afirma que o impacto é diferente de um texto apenas descritivo ou de uma simples imagem do livro. No modo 3D, os estudantes, segundo ela, podem interagir e fazem questão de explorar cada detalhe da obra. A plataforma Mozaik3D, disponível tanto em site⁸ quanto em aplicativo, permite ainda que os alunos respondam a questões objetivas relacionadas às obras estudadas.

Em relação à forma como a professora utiliza a ferramenta Mozaik3D, compreendemos que há uma conexão com os conhecimentos do modelo TPACK, tanto individualmente quanto de maneira integrada, ao considerar a forma mais adequada de apresentar o conteúdo por meio tecnológico a fim de favorecer a aprendizagem.

A professora Joana menciona possibilidades de ensino com apoio das TD, utilizando o aplicativo Perfect Piano para o ensino de música. Esse aplicativo reproduz um teclado na tela do *smartphone* e possibilita que, mesmo sem conhecimentos prévios sobre técnicas musicais, os alunos consigam tocar um instrumento. Eles podem escolher uma música em uma lista de opções, e o próprio sistema indica a sequência correta das teclas que devem ser pressionadas. Os acertos e erros são sinalizados durante a execução do jogo. Além do piano, o aplicativo reproduz sons de vários outros instrumentos musicais, como saxofone, xilofone, guitarra e acordeom, entre outros (Fig. 6). Nesse contexto, identificamos todos os conhecimentos relativos ao modelo TPACK, não só no modo de utilização como também na compreensão da forma mais adequada de propor o conteúdo por meio tecnológico.



Figura 6. Tela do *smartphone* durante o jogo e opções de instrumentos. Fonte: imagem adaptada de https://play.google.com/store/apps/details?id=com.gamestar.perfectpiano&hl=pt_BR&gl=US.

Acesso em: 13 ago. 2025.

Com base na nossa análise das falas dos(as) professores(as) entrevistados(as) e no referencial TPACK, entendemos que o professor de Arte, ao ter acesso a recursos tecnológicos, pode utilizá-los em favor do ensino de diversas formas, proporcionando aos alunos uma maior compreensão dos conteúdos. Para isso, empregam em suas aulas o Conhecimento Tecnológico e Pedagógico do Conteúdo como um todo, bem como todos os seus componentes. Dentre esses, destacam-se, nos relatos analisados, o Conhecimento Pedagógico da Tecnologia (TPK) e o Conhecimento Tecnológico do Conteúdo (TCK). Não podemos deixar de destacar que não basta disponibilizar o uso para os alunos, mas, mais do que isso, a atuação docente durante as explorações é que fará com que os estudantes não confundam tais explorações com uma espécie de jogo, de recreação apenas, e que se promovam reflexões e acesso às diferentes manifestações artísticas. Portanto, as formações docentes, para além de explorar as possibilidades, precisam discutir a atuação do professor frente ao uso de TD nas aulas de Arte.

Portanto, inferimos que as TD contribuem para promover mudanças assertivas na metodologia de ensino de Arte, o que é confirmado pelos relatos dos(as) professores(as). Salientamos que, enquanto não lhes são disponibilizadas condições mais adequadas para o ensino, seja em termos de recursos tecnológicos ou de formação docente, esses professores continuam buscando formas de implementação de TD com as ferramentas que eles têm à disposição. Conforme apontado nas entrevistas, há diversas possibilidades, muitas delas gratuitas.

Considerações finais

Partindo do princípio de que o objetivo geral desta pesquisa foi investigar a compreensão dos(as) professores(as) acerca das potencialidades do uso de Tecnologias Digitais (TD) no ensino de Arte, tendo como referência o arcabouço teórico do TPACK, um modelo desenvolvido para entender e descrever os diferentes tipos de conhecimentos necessários ao professor para um trabalho pedagógico considerado efetivo no ensino com a utilização de recursos tecnológicos, apresentamos algumas questões preponderantes.

Os pontos de convergência encontrados nas falas dos(as) entrevistados(as) corroboram a relevância e a importância do uso de recursos tecnológicos no ensino da disciplina de Arte, evidenciando possibilidades para a construção de um trabalho pedagógico. Entre essas possibilidades, destacam-se a utilização de vídeos, sons, músicas, imagens, animações 3D, realidade virtual, jogos, quizzes, simuladores e outras formas de interação.

Ao analisar as falas dos(as) cinco professores(as) entrevistados(as), constatamos que todos(as) exibem os conhecimentos que compõem o TPACK, tanto de modo individual quanto integrado, ao exporem as potencialidades das TD no ensino de Arte. Elas apresentam diferentes possibilidades de utilização dos recursos tecnológicos disponíveis em suas práticas docentes.

No caso específico do professor João, com base em suas respostas na entrevista, identificamos apenas a presença do Conhecimento Pedagógico da Tecnologia (TPK). Essa limitação pode não estar relacionada à ausência dos demais conhecimentos descritos no TPACK, mas sim à falta de infraestrutura tecnológica na escola em que leciona. Esse fator restringe diretamente o uso de ferramentas além das tradicionais e da TV Pendrive, dificultando, conseqüentemente, uma análise mais ampla de seus conhecimentos por meio das atividades desenvolvidas com o uso das tecnologias disponíveis.

Diante da pesquisa realizada, é assertivo afirmar que as TD podem contribuir para o desenvolvimento de novas possibilidades metodológicas no ensino de Arte. No entanto, torna-se urgente a necessidade de adequações estruturais e de infraestrutura nas escolas. Os problemas relacionados à infraestrutura tecnológica, especialmente no que diz respeito a laboratórios de informática e ao acesso de boa qualidade à internet em escolas públicas, são desafios de longa data que afetam não apenas a disciplina de Arte, mas qualquer área que pretenda integrar as TD de maneira pedagógica. Essas dificuldades foram recorrentes nos relatos dos(as) entrevistados(as).

Ademais, consideramos fundamental que os cursos de formação inicial de professores sejam capazes de articular essas possibilidades com os objetivos docentes, de ensino e de aprendizagem. É imprescindível oferecer um aporte teórico aliado a experiências práticas, de modo a subsidiar a formação do futuro professor de Arte para o uso pedagógico das TD. Além disso, é necessário que

ferramentas como as citadas ao longo do texto, entre outras, sejam incorporadas de forma contínua, conforme as necessidades do docente, e não apenas em momentos pontuais ou limitadas a um único aplicativo.

Agradecimento à Fundação Araucária, pela bolsa produtividade concedida ao segundo autor desta pesquisa, conforme Edital n. 023/2023 e Ato da Diretoria Executiva n. 218/2024.



REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos (ed.). **Arte/educação contemporânea: consonâncias internacionais**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

BECKER, Silvana Ap. Portes; BIDARRA, Jorge; OLIVEIRA, Valdeci B. de Melo. Contribuições da tecnologia para o professor de arte em sua prática pedagógica: um relato de experiência. *In*: PARANÁ.

Tibúrcio, Giuliano Alencar; Borges, Fábio Alexandre; Cibotto, Rosefran Adriano Gonçalves. **Potencialidades das tecnologias digitais no ensino de Arte: o que é destacado por professores(as)?**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.58595> >

Secretaria de Estado da Educação. **Cadernos PDE**. Curitiba: SEED/PR, 2009. p. 1-20. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/1886-8.pdf>. Acesso em: 12 maio 2021.

BUORO, Anamelia Bueno. **O olhar em construção**: uma experiência de ensino e aprendizagem da arte na escola. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2000.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**: Educação é a base. Brasília, DF: Ministério da Educação; Secretaria de Educação Básica, 2018.

CHAI, Ching S.; KOH, Joyce H. L.; TSAI, Chin-Chung. A Review of Technological Pedagogical Content Knowledge. **Educational Technology & Society**, v. 16, n. 2, p. 31-51, 2013. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/290044779_A_Review_of_Technological_Pedagogical_Content_Knowledge. Acesso em: 4 jul. 2021.

CIBOTTO, Rosefran Adriano Gonçalves; OLIVEIRA, Rosa Maria Moraes Anunciato de. TPACK – Conhecimento tecnológico e pedagógico do conteúdo: uma revisão teórica. **Imagens da Educação**, v. 7, n. 2, p. 11-23, 2017. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ImagensEduc/article/view/34615/pdf>. Acesso em: 16 jul. 2021.

COSTA, Sidney Moreira da. **A influência dos recursos tecnológicos no processo de ensino aprendizagem**. 2014. 43 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Fundamentos da Educação: Práticas Pedagógicas Interdisciplinares) – Universidade Estadual da Paraíba, Sousa, 2014.

D'AMBROSIO, Ubiratan. Prefácio. In: BORBA, Marcelo de Carvalho; ARAÚJO, Jussara de Loiola. **Pesquisa Qualitativa em Educação Matemática**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 9-21.

KOEHLER, Matthew J.; MISHRA, Punya. Teachers Learning Technology by Design. **Journal of Computing in Teacher Education**, v. 21, n. 3, p. 94-102, 2005. Disponível em: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ882473.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2022.

MANZINI, Eduardo José. Uso da entrevista em dissertações e teses produzidas em um programa de Pós-Graduação em Educação. **Percursos**, v. 4, n. 2, p. 149-171, 2012.

MISHRA, Punya; KOEHLER, Matthew J. Technological Pedagogical Content Knowledge: A Framework for Teacher Knowledge. **Teachers College Record**, v. 108, n. 6, p. 1017-1054, jun. 2006. Disponível em: https://one2oneheights.pbworks.com/f/MISHRA_PUNYA.pdf. Acesso em: 16 fev. 2022.

MORAES, Roque. Análise de conteúdo. **Revista Educação**, v. 22, n. 37, p. 7-32, 1999.

OLIVEIRA, Éderson Dias de; FONSECA, Bruna Aparecida; PAVANI, Giovana Suelen. Breve avaliação dos laboratórios de informática na educação básica: estudo de caso da rede municipal de ensino de Jandaia do Sul – PR. **Cadernos da Pedagogia**, v. 13, n. 25, p. 116-128, set. 2019. Disponível em: <http://www.cadernosdapedagogia.ufscar.br/index.php/cp/article/viewFile/1164/460>. Acesso em: 16 fev. 2022.

OLIVEIRA, Erika Patricia Teixeira de. **O ensino de Arte e as tecnologias contemporâneas no contexto escolar**. 2014. 49 p. Monografia (Especialização em Educação: Métodos e Técnicas de Ensino) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Paranaíba, 2014. Disponível em: http://riut.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/20733/3/MD_EDUMTE_2014_2_33.pdf. Acesso em: 14 fev. 2022.

PRENSKY, Marc. Digital Natives, Digital Immigrants. **On the Horizon**, v. 9, n. 5, 2001. Disponível em: <http://www.marcprensky.com/writing/Prensky%20-%20Digital%20Natives,%20Digital%20Immigrants%20-%20Part1.pdf>. Acesso em: 19 abr. 2022.

RUAS, Isak Paulo de Andrade; MACÊDO, Josué Antunes de. O uso do laboratório de informática no ensino de Matemática nas escolas de Januária. **Revista Brasileira de Ensino de Ciências e Matemática**, v. 3, n. 1, 2020.

SANTOS, Wilton Silva dos. Organização Curricular Baseada em Competência na Educação Médica. **Revista Brasileira de Educação Médica**, v. 35, n. 1, p. 86-92, mar. 2011.

SANTOS, Caroline Costa dos. **O uso da tecnologia no ensino de Arte**. 2012. 63 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Mídias na Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Cacequi, 2012. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/95940>. Acesso em: 9 abr. 2022.

SILVA, Antonia Ladyjane Duarte da. **As mídias e as tecnologias digitais no ensino de arte**. 2016. 73 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/21797/1/2016_dis_aldsilva.pdf. Acesso em: 3 ago. 2021.

SHULMAN, Lee S. Knowledge an Teaching: Foundations of the New Reform. **Harvard Educational Review**, v. 57, n. 1, p. 1-22, Feb. 1987.

SOSSAI, Sonia Maria Furlan. Estudo do movimento expressionista a partir da utilização de recursos tecnológicos. In: PARANÁ. Secretaria de Estado da Educação. **Cadernos PDE**. Curitiba: SEED/PR, 2012. p. 7-48. Disponível em: http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2012/2012_uem_arte_pdp_sonia_maria_furlan_sossai.pdf. Acesso em: 26 ago. 2021.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

- 1 De acordo com Santos (2011), a metodologia tradicional é aquela em que as aulas são centradas no professor, que define quais serão os conteúdos repassados aos alunos, e faz a organização de como será efetuado o ensino dos conteúdos.
- 2 Ao longo das análises, optamos por utilizar as siglas em inglês para o modelo TPACK (*Technological Pedagogical Content Knowledge*) e seus componentes, por serem amplamente difundidas na literatura nacional e internacional, conforme o levantamento efetuado por Chai, Koh e Tsai (2013), que identificou mais de 80 artigos em periódicos científicos com o referencial teórico TPACK.
- 3 Wordwall: o aplicativo possui versão gratuita que permite a criação de até 5 atividades, que podem ser editadas livremente para serem trabalhadas em diferentes conteúdos e acesso ilimitado inclusive para edição das atividades já disponíveis.
- 4 *Quiz Maker*: trata-se de uma ferramenta de criação de testes online com questões de múltipla escolha que podem ser compartilhadas pelo professor com os alunos.
- 5 PhotoGrid: aplicativo para edição de fotos e vídeos. Dentre várias funções permite montar, recortar, colar, aprimorar e juntar fotos para a produção de vídeos.
- 6 Inshot Vídeo Editor: aplicativo para criação de vídeos a partir de fotos, permitindo a inserção de textos, músicas e efeitos.
- 7 Mozaik3D: plataforma de animações em 3D. No modo gratuito, permite a exibição de até 5 cenas 3D educativas por semana.
- 8 Disponível em <https://www.mozaweb.com/pt/index.php>. Acesso em: 13 ago. 2025.

Educação Audiovisual no Brasil em tempos de neoprodutivismo e barbárie: reflexões e possibilidades a partir da Arte-Educação

Audiovisual Education in Brazil in Times of Neo-Productivism and Barbarism: Reflections and Possibilities from Art-Education

Educación Audiovisual en Brasil en tiempos de neoproductivismo y barbarie: reflexiones y posibilidades desde el Arte-Educación

Diego da Silva Vargas

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

E-mail: dsvargas04@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6292-256X>

RESUMO

Este artigo busca trazer reflexões sobre o lugar do licenciado em Cinema e Audiovisual na Educação Básica brasileira e, portanto, sobre as disputas políticas e curriculares que compõem seu fazer profissional em tempos de neoprodutivismo e barbárie. Para isso, estabelece relações entre Cinema, Audiovisual, Arte e Educação, a partir de um referencial teórico interdisciplinar. O texto inicia discutindo o panorama educacional contemporâneo brasileiro, para, com base na trajetória que a Arte-educação vem construindo nesse cenário, pensar o trabalho que se pode desenvolver com o Audiovisual, em contexto escolar, integrado ao Ensino de Arte, e, assim, contribuir para a formação dos estudantes para o enfrentamento do panorama inicialmente apresentado.

Palavras-chave: *Educação Audiovisual; Arte-Educação; educação escolar.*

Vargas, Diego da Silva. Educação Audiovisual no Brasil em tempos de neoprodutivismo e barbárie: reflexões e possibilidades a partir da Arte-Educação.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.55920> >

ABSTRACT

This paper aims to reflect on the role of the teacher graduate in Cinema and Audiovisual in Brazilian Basic Education and, therefore, on the political and curricular disputes that shape their professional practice in times of neoprodutivism and barbarism. To do so, it establishes connections between Cinema, Audiovisual, Art, and Education, drawing on an interdisciplinary theoretical framework. The text begins by discussing the contemporary Brazilian educational landscape and, based on the trajectory that Art-education has been building in this context, it explores the work that can be developed with Audiovisual media in schools, integrated into Art Education. In this way, it seeks to contribute to the formation of students to confront the initial educational panorama presented.

Keywords: *Audiovisual Education; Art-Education; school education.*

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre el rol del profesor licenciado en Cine y Audiovisual en la educación básica brasileña y, por lo tanto, sobre las disputas políticas y curriculares que configuran su práctica profesional en tiempos de neoproduktivismo y barbarie. Para ello, establece relaciones entre Cine, Audiovisual, Arte y Educación, desde un marco teórico interdisciplinario. El texto comienza discutiendo el panorama educativo contemporáneo brasileño y, basándose en la trayectoria que el Arte-Educación ha construido en este contexto, reflexiona sobre el trabajo que se puede desarrollar con el Audiovisual en el ámbito escolar, integrado a la Enseñanza de Arte, y así contribuir a la formación de los estudiantes para enfrentar el panorama educativo inicialmente presentado.

Palabras clave: *Educación Audiovisual; Arte-Educación; educación escolar.*

Data de submissão: 16/11/2024

Data de aprovação: 13/03/2025

Introdução

Este artigo parte de motivações pessoais, profissionais e políticas de seu autor como docente em cursos de formação de professores em uma universidade pública brasileira situada no estado do Rio de Janeiro e como licenciado em Cinema e Audiovisual.¹ Cursos de Bacharelado em Cinema e

em áreas afins existem no Brasil há muito tempo, mas apenas em 2012, na Universidade Federal Fluminense, se inaugurou a primeira (e, até o momento, única) licenciatura no campo, isto é, o primeiro curso dedicado a formar professores especialistas em Cinema e Audiovisual no país.

A criação de um novo campo de formação profissional docente abriu espaço para que a ideia de um “Cinema-Educação” e/ou de uma “Educação Audiovisual” saísse do espaço difuso das interseções constituídas por vontades individuais ou de pequenos grupos e se constituísse um espaço oficialmente curricularizado de produção de saberes. Como o currículo é um território em disputa (Arroyo, 2011), a criação da licenciatura se antecipou, inclusive, às políticas educacionais e às demandas do mercado educativo, já que essa forma de expressão artística não tem ainda um lugar claramente definido nos currículos escolares brasileiros.²

Partindo, então, dessa disputa necessária, assumida pelos que se graduam nesse curso, busca-se aqui organizar algumas discussões sobre as (im)possibilidades do professor de Cinema e Audiovisual no espaço escolar no atual contexto da educação brasileira. Entende-se que o debate que atravessa este texto é de natureza curricular, por relacionar-se diretamente com a organização do conhecimento no espaço-tempo escolar e universitário. O objetivo deste artigo é, portanto, apresentar, de maneira panorâmica, reflexões sobre diálogos possíveis entre educação e arte audiovisual em um contexto institucionalizado – a escola.

A educação brasileira no contexto contemporâneo

Para pensarmos como o licenciado em Cinema e Audiovisual pode se inserir nos espaços escolares brasileiros, precisamos, anteriormente, pensar as bases que sustentam o lugar da Educação Básica contemporaneamente em nosso país. Como processos educacionais, denominam-se aqui as relações de ensino-aprendizagem que constroem professores e estudantes entre si e entre os objetos de estudo. Tais relações, intersubjetivas, se dão em um contexto histórico e geográfico específico. Assim, são atravessadas (e talvez delimitadas) por um tempo-espaço escolar, que, por sua vez, é atravessado também por questões políticas, culturais, econômicas, sociais, interacionais, institucionais etc., ou seja, por relações de poder que nunca são neutras.

Vargas, Diego da Silva. **Educação Audiovisual no Brasil em tempos de neoprodutivismo e barbárie: reflexões e possibilidades a partir da Arte-Educação.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.55920> >

Vivemos, hoje, tempos particularmente fervorosos de debates públicos e privados sobre a educação no Brasil. Especialmente com as mudanças políticas, com as disputas culturais vividas nos últimos anos e com a disseminação de ideias equivocadas sobre o que se faz nos espaços públicos de educação formal (escolas e universidades), e mesmo não formal (museus, por exemplo), as discussões sobre o papel que pode cumprir a Educação Básica passaram a acontecer por meios e modos tortuosos em nossa sociedade. Debates sobre “doutrinações de esquerda” por parte de professores ou sobre a necessidade de “escolas sem partido”, por exemplo, explicitam esse cenário, que se complementa por políticas de cortes em investimentos na educação pública cada vez mais intensas.

O problema da educação pública no Brasil não é, porém, um problema recente. Sobre isso, Cara (2019, p. 27) ressalta que, em nossa Constituição, a educação deve visar “ao pleno desenvolvimento da pessoa, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho”, mas, historicamente, as políticas educacionais “perseguem caminhos diferentes daquele traçado pela Constituição”. Segundo o autor, tais políticas foram entendendo a educação ora como insumo econômico, ora como estratégia disciplinadora doutrinária.

Considerando a história das ideias pedagógicas em nosso país, Saviani (2011) concebe que vivemos, ao longo da segunda metade do século passado, a configuração de uma concepção pedagógica produtivista, que culmina, entre os anos de 1991 e 2001, na construção do que denomina de “neoprodutivismo e suas variantes: neoescolanovismo, neoconstrutivismo e neotecnicismo”. Apesar de não se aprofundar nas ideias que se desenvolvem nos anos seguintes, o autor nos indica que estas representaram continuidades da perspectiva neoprodutivista, uma vez que “ainda que contenham alguma inovação, seguem, no fundamental, o mesmo espírito”. Entretanto, reforça também que “análises críticas e focos de resistência [...] tendem a se fortalecer neste novo século, à medida que os problemas se agravam e as contradições se aprofundam, evidenciando a necessidade de mudanças sociais mais profundas” (Saviani, 2011, p. 451). A esses focos de resistência se alinha este trabalho.

Por conseguinte, precisamos considerar que, desde os anos 1990, a América Latina passou a viver um contexto de reformas administrativas, trabalhistas e previdenciárias, já que políticas neoliberais, inicialmente impostas por agências internacionais, foram sendo assumidas pelas elites locais

(Saviani, 2011; Silva, 2018). Tais políticas chegaram de forma desconexa, mas passaram a constituir uma política única, que, em relação à educação, se construiu a partir de um discurso de modernização (Silva, 2018), e, no Brasil, se intensifica a cada governo, com reformas sendo prometidas e executadas.

Saviani (2011, p. 428) nos lembra que, nesse contexto, o discurso do fracasso da escola pública passa a ser assumido pelas ideias pedagógicas vigentes. Neste momento, os governos adotam discursos neoconservadores e, inclusive, apelam para “a primazia da iniciativa privada regida pelas leis do mercado”: enfocam-se os interesses privados e o centro do processo educacional, que busca formar seres competitivos para o mercado de trabalho, passa a ser o indivíduo. A escola, por sua vez, já não busca garantir o acesso ao emprego, mas o status de empregabilidade, pois o capitalismo atual assume que não há emprego para todos: “é o crescimento excludente, em lugar do desenvolvimento inclusivo” (Saviani, 2011, p. 430).

Constrói-se, portanto, uma “pedagogia da exclusão” (Saviani, 2011), que, tomando a economia como instância de organização da vida, imprime “uma lógica de relações avessas ao próprio educar e aos desafios que uma cultura aberta e múltipla propicia” (Carneiro, 2019, p. 43). Essa concepção não direciona apenas os parques investimentos em educação. Ela aparece também quando se repensa o próprio papel da escola. Pedagogicamente, vão sendo flexibilizados os processos e o controle das ações se desloca deles para os resultados: o Estado passa a ter principalmente o papel de avaliador dos alunos, das escolas, dos professores e de distribuidor de verbas e recursos a partir de critérios baseados em eficiência e produtividade (Saviani, 2011).

Esse sistema, baseado em avaliações externas, procura fomentar um modelo educacional em que alunos e professores são alheios ao que se ensina, sendo as avaliações as verdadeiras organizadoras do ritmo escolar (Carneiro, 2019). Sob essa lógica, os alunos são os produtos oferecidos pelas escolas a seus clientes: empresa e sociedade (Saviani, 2011). Hoje, vivemos um cenário que exacerba o neoprodutivismo apontado por Saviani (2011). Cássio (2019, p. 18) nomeia de “barbárie gerencial” esse processo que tenta “destruir as escolas de fora para dentro”, buscando soluções gerenciais para a educação e utilizando técnicas e discursos que nos confundem, ao colocar do mesmo lado educadores progressistas e reformadores empresariais contra as chamadas “guerras culturais” vividas em escolas e universidades (Cássio, 2019).

Constrói-se uma lógica educacional que inclui os estudantes para melhorar as estatísticas educacionais, mas sem a qualidade necessária para que ingressem efetivamente no mercado de trabalho e ativamente na vida da sociedade (Saviani, 2011). Sobre os investimentos, por exemplo, trata-se as grandes avaliações como referência, mas não se deseja que o Estado gaste com a educação básica (Cara, 2019).

As práticas docentes, neste contexto, são direcionadas para a busca de “soluções mágicas” derivadas de um “utilitarismo e imediatismo da cotidianidade” que prevalece sobre um trabalho “paciente e demorado de apropriação do patrimônio cultural da humanidade” (Saviani, 2011, p. 449). O professor é visto como um reproduzidor de apostilas e o estudante como um ser “avaliado por metas curriculares alheias às dinâmicas da sala de aula” (Carneiro, 2019, p. 42).

Nos últimos anos, a situação se agrava com a soma de um fundamentalismo econômico ultraliberal com forças ultraconservadoras e reacionárias (Cássio, 2019). Dentro (e fora) das escolas, essa soma se manifesta por meio de “intimidação, perseguições e censura ao professorado, anti-intelectualismo, revisionismo histórico, negacionismo científico, militarização, movimentos antiescola, moralismo, machismo, misoginia, transfobia, intolerância religiosa, racismo” (Cássio, 2019, p. 18). Essa aliança entre ultraliberalismo e ultrarreacionarismo alcança hegemonia política em 2016, mas, enquanto o governo Temer (2016-2018) privilegia o ultraliberalismo, o governo Bolsonaro (2019-2022) faz o inverso, sem desfazer a aliança estabelecida (Cara, 2019).

Tudo isso transforma a escola, por si mesma, em uma violência, que adoecce docentes e alimenta o *bullying* e o assédio (Carneiro, 2019). Torna-se, portanto, fundamental lutarmos pela alteração dessa realidade. Este trabalho pretende colaborar com algumas reflexões nesse sentido, a partir da compreensão de que o Audiovisual pode se inserir no campo da Arte-Educação que se desenvolve em contexto escolar em oposição ao triste cenário que se apresenta como norma para a vida de estudantes e professores. Especificamente, queremos pensar como o trabalho com o Audiovisual pode se inserir na Educação Básica nesse cenário de desmonte. Para isso, buscamos, a seguir, apresentar o campo da Arte-Educação para, depois, pensarmos as (im)possibilidades de inserção da Educação Audiovisual como Arte nas escolas.

O campo da Arte-Educação e o ensino de Arte em contexto escolar no Brasil

Nesta seção, busca-se apresentar brevemente o campo da Arte-Educação no contexto da educação brasileira. Adota-se a nomenclatura Arte-Educação, pensando, entre outras coisas, que o termo representa uma “epistemologia da Arte”: “as questões relacionadas ao ensino/aprendizagem em artes são questões que se inserem na reflexão mais ampla a respeito da construção do conhecimento do conhecimento” (Rizzi, 2012, p. 69). Sobre isso, Duarte Jr. (2012, p. 12) explica que a ideia de “uma educação através da arte” (ou uma Arte-Educação) parte da perspectiva de construção de “uma educação baseada, fundamentalmente, naquilo que sentimos”, o que “não significa o treino para alguém se tornar um artista”, mas sim “uma educação que permita uma maior sensibilidade para com o mundo que cerca cada um de nós”.

O autor nos lembra que, como seres humanos, buscamos a sobrevivência biológica, mas também a construção de um sentido para a vida, de uma coerência em um mundo simbólico que nos permite transformar nossas vidas em existência. Dessa forma, entende-se que o conhecimento humano é construído em “um jogo (dialético) entre o que é sentido (vivido) e o que é simbolizado (transformado em palavras ou outros símbolos)”, “entre o sentir e o pensar” (Duarte Jr., 2012, p. 21).

Cabe ressaltar que a Arte-Educação pode aparecer, de maneira privilegiada, em contexto escolar, na disciplina de Arte(s), mas o objetivo do campo é maior: permitir a construção de projetos educacionais que tomem a arte como um fundamento, já que a escola é tradicionalmente vista como espaço de transmissão de saberes científicos tomados como universais, relegando o lúdico e o estético a posições inferiores, uma vez que não servem a “um sistema de produção que deve se manter em perpétuo crescimento” (Duarte Jr., 2012, p. 64). Já podemos perceber, então, como esse campo nos abre caminhos para questionarmos o cenário apresentado anteriormente.

Ainda segundo Duarte Jr. (2012), essa perspectiva racionalizante e produtivista impede que a educação escolar ajude os estudantes a pensarem sobre suas vidas e sobre o universo cultural em que estão inseridos. Como defende Rizzi (2012, p. 69), isso “torna, pela fragmentação imposta, impossível o conhecimento do conhecimento”. Na contramão dessa lógica, que, inclusive, divide o conhecimento em disciplinas específicas, a Arte-Educação é “uma área de estudos extremamente

propícia à fertilização interdisciplinar” (Barbosa, 2012a, p. 12). De acordo com Barbosa (2012a), o próprio termo que nomeia a área foi deixando de designar, de forma binária, relações entre duas áreas (Arte e Educação) para pensar as possibilidades de interpenetração entre elas e de relações entre elas e outras áreas do conhecimento.

Sobre isso, ressalta o próprio Duarte Jr. (2012) que a separação disciplinar é ilusória, já que linguagem e imaginação são desenvolvidas por nós conjuntamente, que mesmo a ciência nasce da imaginação e que o ato criativo se dá muito mais no sentir do que no simbolizar. O autor chega a afirmar que, sem a oportunidade de viver manifestações estéticas, o ser humano acaba encontrando apenas na violência a possibilidade de se expressar, o que reforça a ideia anteriormente apresentada de que uma educação estética, uma educação que tome a arte como fundamento, pode contribuir para sairmos da barbárie e do neoprodutivismo em que está baseada a educação brasileira contemporânea.

Assim, podemos pensar na possibilidade de romper com essa lógica (educacional e de existência) que nos violenta, a professores e estudantes, e que gera violência. Por isso, Pimentel e Magalhães (2018, p. 228-229) defendem que toda ação artística traz em si uma pedagogia, uma forma de criar e de aprender arte, e uma nova forma de vida “transversalizada pela época e pelo contexto em que se vive”, uma vez que “além da subjetividade individual, construímos e somos parte de uma subjetividade coletiva, que é social, que nos força ao reinventar constante de nós mesmos”.

Cabe destacar, porém, que nem sempre essa foi a perspectiva de Arte-Educação que guiou as práticas escolares com as diversas artes. Talvez ainda hoje não o seja. Por esse motivo, torna-se importante pensarmos sobre as disputas curriculares que compõem a inserção da Arte no espaço escolar em nosso país para posteriormente pensarmos efetivamente o espaço da Educação Audiovisual nessa disputa.

Como pudemos ver nas seções anteriores, as possibilidades para a concretização de uma Arte-Educação pensada como educação estética, interessada em quem somos – estudantes e professores – e no que sentimos, são cada vez mais limitadas. Entretanto, aqui, entendemos que o currí-

culo escolar não é dado, pois está sempre sendo construído e reconstruído, devido às ações de diversos agentes que vão buscar atuar nesse processo de (re)construção (Arroyo, 2011). Portanto, não podemos tomar a realidade que se nos apresenta como se não pudesse ser transformada.

Tal realidade, em relação às artes na escola, pode ser resumida em aulas, espremidas entre disciplinas consideradas mais sérias, que acabam servindo mais para a diversão do que para disputar concepções de educação (Duarte Jr., 2012), já que existe um “preconceito contra o ensino da Arte” manifestado, de um lado, pelo “desprezo pelas funções da Arte na escola” e, de outro, pelo próprio “desinteresse dos artistas, mesmo alguns daqueles que se acham mais engajados no ensino de Arte, pelas reflexões metodológicas”, por reflexões sobre como se pensar a escola (Barbosa, 2012a, p. 14). Ainda sobre isso, Alves (2016, p. 3224) acrescenta que, mesmo no campo das Artes, é possível notar uma hierarquia nos currículos escolares: “Dentre as linguagens artísticas, aquelas que se expressam fundamentalmente por meio do corpo e da cena (Teatro e Dança) [...] são ainda mais marginalizadas que outros conteúdos artísticos”.

Observando a trajetória histórica do ensino de Arte no Brasil, podemos entender um pouco das razões que sustentam tais preconceitos. Ainda que não possamos nos aprofundar no tema, cabe destacar, como o faz Barbosa (2012a, p. 11), que complexas relações culturais influenciam sempre a perspectiva predominante de educação e de ensino da Arte em contexto escolar. Tais relações sofrem interferências “das ideias filosóficas, econômicas, sociais, artísticas e educacionais sobre os propósitos determinantes ou finalidades do ensino da Arte” em um determinado período.

Descreve a autora que o ensino da Arte nasce de maneira elitista e preconceituosa no Brasil, pelo desejo de se “formar uma elite que defendesse a colônia dos invasores e que movimentasse culturalmente a Corte” (Barbosa, 2012a, p. 16). Posteriormente, ao longo do Império e com a chegada da República, esse preconceito se voltou contra o próprio ensino da Arte, entendido como “adorno do Reinado e do Império” (Barbosa, 2012a, p. 16). A forma como esse ensino se institucionalizou contribuiu para isso, pois se deu com a chegada de artistas franceses de orientação neoclássica que se opunham à tradição que aqui se construía de origem popular (Barbosa, 2012a).

Dessa forma, cria-se oficialmente um afastamento entre a Arte que se institucionaliza e a massa, ao mesmo tempo em que se constrói, inclusive legalmente, uma noção de Arte como acessório da cultura, especialmente, as Artes Visuais, que eram menos aceitas que a Literatura, privilegiada pela educação jesuítica, bem como se separa a Arte como criação e lazer, praticada pelas elites locais, da Arte como atividade manual praticada pelos demais (Barbosa, 2012a).

Segundo a autora, com exceção de pequenos movimentos tímidos, essa situação só vai se alterar com a difusão das ideias modernistas em 1922. Antes disso, no início do século XX, predominava uma discussão, atravessada, por um lado, por ideais positivistas, e, por outro, por ideias liberais, sobre a necessidade de se implantar o ensino da Arte como disciplina obrigatória nas escolas primárias e secundárias. Porém, o que se entendia por ensino de Arte, naquele tempo, era, na verdade, o ensino de Desenho tomado em “equivalência funcional com o escrever” (Barbosa, 2012a, p. 34).

Somente com os primeiros pensamentos da Pedagogia Experimental chegando ao Brasil essa perspectiva passou a ser questionada, em relação principalmente ao ensino primário, ao colocar como central o papel da imaginação na formação das crianças. A partir da construção de práticas pedagógicas experimentais que desejavam entender como as crianças pensavam e aprendiam, com o uso de instrumentos antropométricos e testes mentais, o desenho infantil passou a ser considerado importante meio de entender o pensamento infantil (Barbosa, 2012a).

Essa vertente mais psicologizante foi importante para a “resultante metodológica de retirar os modelos externos das aulas de desenho, levando a uma busca e enriquecimento de modelos internos” (Barbosa, 2012a, p. 112). Entretanto, com a Primeira Guerra Mundial e com a chegada do pensamento artístico moderno, uma nova dicotomia se instalou: de um lado, houve um desejo de ampliação de uma formação técnica necessária para a industrialização do país, e, de outro, artistas, como Anita Malfatti, inovavam os métodos e concepções de ensino, colocando o professor mais como um “espectador da obra de arte da criança, e ao qual competia, antes de tudo, preservar sua ingênua e autêntica expressão” (Barbosa, 2012a, p. 114).

Portanto, cria-se uma realidade no Brasil que vai, em definitivo, separar Arte e Técnica como polos dicotômicos que representam, ao mesmo tempo, “a expressão do eu” e a “expressão dos materiais” (Barbosa, 2012a, p. 115), o que vai definir o campo até os dias de hoje. Entretanto, até aqui, podemos ver que toda essa discussão ainda se centra muito na ideia de Arte-Educação como trabalho escolar com as chamadas Artes Visuais, o que traz marcas para o ensino de Arte no Brasil até o instante, sendo essa a modalidade artística privilegiada.

Legalmente, esse cenário só se modifica nos anos 1970, quando a LDB nº 5.692/71 passa a considerar a Educação Artística como atividade obrigatória, exigindo do professor uma formação e uma ação polivalente, já que deveria trabalhar com Artes Cênicas, Artes Plásticas e Música dentro da mesma disciplina (Pimentel; Magalhães, 2018). Frange (2012, p. 43) aponta que, nesse momento, foi necessária também a criação de cursos de formação de professores para atuarem com essa disciplina. Assim, foram implementados “cursos de Licenciatura Curta, com duração de dois anos e conteúdos polivalentes e concomitantes: Artes Plásticas, Música, Teatro e Dança (como se fosse possível) em uma visão redutora e adversa [...] aos pressupostos da Educação através da Arte”. Segundo a autora, tais cursos, em geral, acabaram se construindo a partir de uma concepção de Arte-Educação como “laissez-faire”, “partindo ora de uma sensibilização apenas primeira, ora de simplistas apropriações de sucatas e/ou “lixo-limpo” para grotescas reduções copistas (nada tendo a ver com criação e muito menos com processos inventivos)”.

Porém, já na década de 1980, professores, artistas e pesquisadores começaram a criticar essas licenciaturas curtas e a rejeitar e denunciar a noção de educação artística polivalente. Esse movimento culmina na inclusão, como disciplina obrigatória, da Arte na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira de 1996. Entretanto, como o texto inicial da lei era vago, após solicitações de diversas entidades, sua redação foi alterada, tendo sido incluída a necessidade da ênfase nas expressões artísticas regionais, e a constituição da disciplina pelas quatro ditas “linguagens artísticas”: Artes Visuais, Dança, Música e Teatro.

Peres (2017) destaca que, ainda hoje, se encontram marcas dessa tradição polivalente em currículos e processos de seleção docente por todo o país. Além disso, ressalta Silva (2018, p. 127) que, atualmente, nas salas de aula, é possível localizar práticas extremamente tradicionais de trabalho com a Arte “bastante focadas nos procedimentos e biografias dos artistas”. A autora lembra também que

as condições das escolas acabam por impedir a experimentação de possibilidades diversas de fruição da produção artística e denuncia que as práticas predominantes ainda privilegiam uma cultura branca e masculina dominante, centrada na Europa e nos Estados Unidos: “também as práticas locais e a expressão da cultura de negros e índios participam pouco do currículo escolar”, o que “pouco colabora para um processo de formação estética emancipatório”.

Tudo isso se relaciona com o fato de que ainda predomina na realidade escolar a precarização desse componente curricular, limitado em tempo e espaço (Pimentel; Magalhães, 2018). Lavelberg (2018, p. 80) evidencia que “a maioria das escolas apresenta: número insuficiente de professores licenciados nas linguagens específicas; concursos polivalentes de ingresso na carreira docente; pouca carga didática reservada ao componente; baixa diversidade de materiais e inadequação de espaço”. A autora diz ainda que há carência de professores com formação na linguagem que ensinam, de profissionais licenciados e que, do 1º ao 5º ano, pedagogos podem ministrar aulas de Arte no modelo da polivalência.

Assim, é possível notar que muitos são os desafios a serem enfrentados pelos licenciados em Cinema e Audiovisual, já que não se apresenta, no contexto atual, uma realidade favorável à inserção de um novo “especialista” no campo do ensino de Arte no contexto escolar nacional. Além disso, cabe destacar que, como consequência do cenário apresentado no início deste texto, a docência passa hoje por um processo de desintelectualização e é dentro deste processo que se constrói a Base Nacional Comum Curricular como documento normatizador de práticas escolares, definidor do que o professor deve fazer em sala de aula, independentemente de quem seja e de quem sejam os estudantes (Shiroma *et al.*, 2017 *apud* Silva, 2018).

Como mostram Hencke e Silva (2018), uma base comum acaba por determinar os conceitos que devem ser aprendidos e ensinados em todo o território nacional, ignorando as especificidades de cada espaço escolar. Além disso, como destaca Silva (2018), o processo específico de construção desse documento foi sendo dominado por movimentos religiosos e conservadores e por interesses empresariais. Segundo Lavelberg (2018), a BNCC não se construiu como uma política de Estado, já que apresenta forte tendência partidária, evidenciada ao longo das diversas versões produzidas até

sua publicação final, em tempos de alta instabilidade política. Em relação ao componente Arte, por exemplo, explica a autora que houve mudanças na equipe de elaboradores das versões iniciais para a versão final, em função da mudança na presidência.

Não podemos esquecer que a construção da BNCC está diretamente vinculada a uma concepção tecnicista racionalizante de educação. Dentro desse processo de racionalização da aprendizagem, as Artes se veem especialmente atingidas. Essa noção que separa corpo e mente, razão e sensibilidade, se concretiza na Base, de acordo com Alves (2016, p. 3217), quando observamos que ela “está centrada em um rol de objetivos para as diferentes disciplinas, não nos seres que aprendem, [sendo] um modelo de currículo baseado em competências”. Em relação ao ensino de Arte, Pimentel e Magalhães (2018) notam como a BNCC acaba por contradizer documentos anteriores, construídos em governos diversos.

Em um ensino focado em habilidades e competências e não nos sujeitos que se formam nos processos educacionais, a Base assume “um papel científico, objetivo e sistemático, contrariando as dimensões que descreve como estimuladoras da ação artística”, o que “minimiza a possibilidade de criação docente, se este não estiver apto a compreender as possibilidades de cada objetivo e os vislumbrar equivocadamente como conteúdos” (Hencke; Silva, 2019, p. 20).

Ademais, como ressaltam Silva e Santos (2018, p. 2), a BNCC se constrói também para “definir um sistema de avaliação, almejando buscar uma educação padronizada”, um sistema de avaliação definido pelo mercado e pelas grandes instituições financeiras. Sobre isso, Peres (2017, p. 32-33) evidencia que, “como a Arte é um componente curricular que não é cobrado nos exames nacionais para mensurar o desempenho dos estudantes brasileiros, corre-se o risco dessa área do conhecimento ficar ainda mais marginalizada no currículo escolar”. Entre outras consequências, o autor aponta que pode haver a escassez de concursos específicos para professores das diferentes linguagens artísticas, o que, por sua vez, pode afetar a procura de futuros estudantes para esses cursos de formação.

A apresentação desse panorama vai mostrando como pode ser especialmente difícil a disputa por um lugar para o licenciado em Cinema e Audiovisual na escola brasileira, principalmente na escola pública brasileira. Vamos percebendo, inclusive, que esse lugar depende de uma defesa primeira, a

do lugar da Arte na escola, e que essa defesa se constrói de maneira muito complexa, a partir de aparentes contradições. Se antes, por exemplo, vimos que o campo da Arte-Educação se funda em concepções que buscam a ruptura com uma lógica disciplinar do conhecimento, em termos políticos, o campo precisa brigar por uma disciplina específica que acolha seus fundamentos dentro dos projetos curriculares que definem o que se deve ensinar nas salas de aula do país.

Nesse sentido, um dos fatores que ameaçam a existência desse lugar é o fato de, na BNCC, a Arte ser tratada como componente da área de Linguagens, junto a Educação Física, Inglês e Língua Portuguesa. Considerando-se a escala de importância dada a cada um desses componentes na tradição escolar e nos exames de avaliação, não é difícil supor que a disciplina de Arte possa ser engolida pela priorização dada à Língua Portuguesa. Peres (2017, p. 30-31) destaca ainda que não há apenas o risco da Arte se tornar uma disciplina de apoio aos conteúdos de Língua Portuguesa ou de Literatura, uma vez que se abre-se margem também “para interpretações equivocadas e para o retorno da famigerada polivalência, tendo como justificativa a necessidade da valorização do trabalho interdisciplinar”.

Sobre isso, Silva e Santos (2018, p. 4) lembram que o modelo proposto pela Base com objetivo de integrar os conteúdos das quatro linguagens – Dança, Teatro, Música e Artes Visuais – acaba preterindo a sequência de conteúdos conquistada durante a trajetória de luta do ensino da Arte no Brasil. Para os autores, há necessidade de se considerar currículos específicos de Música, de Dança, de Teatro e de Artes Visuais, já que “implantar a BNCC com pressuposto de sustentar a polivalência e atribuir ao professor de arte a responsabilidade de desenvolver atividades com as quatro linguagens artísticas é codificar e admitir a desvalorização e o descuido com o ensino da arte”, o que se justifica, segundo eles, porque “cada linguagem tem seus saberes específicos que dialogam, unem e separam”.

Por isso, Pimentel e Magalhães (2018, p. 227) indicam que “há necessidade de garantir uma carga horária mínima e objetos de conhecimentos que possam contemplar de forma plena o processo de ensino/aprendizagem do componente curricular Arte e suas modalidades artísticas”. As autoras consideram, e concordamos com elas, que a inclusão da Arte em uma área maior requer profundas reflexões conceituais, uma vez que não se muda tão rapidamente o que foi construído ao longo de

uma tradição escolar. Assim, precisamos pensar sobre como deve se propor um currículo específico para o Audiovisual, mas sem separar as reflexões em torno da inserção dessa expressão artística específica nos currículos escolares de um debate mais amplo sobre a própria inserção da Arte.

O lugar da Educação Audiovisual nas disputas curriculares em tempos de BNCC

Como podemos ver até aqui, a Educação Audiovisual ainda não tem um lugar bem demarcado nas políticas curriculares que definem o projeto de educação que se constrói em nosso país. Isso não significa, porém, que não haja lugar para o licenciado em Cinema e Audiovisual na escola brasileira, já que, como se tem enfatizado ao longo do texto, o currículo está sempre em disputa.

Como destaca Machado (2018, p. 56), o primeiro documento curricular nacional existente no Brasil – os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) – define “o ensino de Artes como campo que trabalha com as Artes Visuais, o Teatro, a Dança e a Música”. Em relação às Artes Visuais, os Parâmetros (Brasil, 1998, p. 66) definem “como conteúdo, a produção artística visual em espaços diversos por meio de ‘desenho, pintura, colagem, gravura, construção, escultura, instalação, fotografia, cinema, vídeo, meio eletroeletrônico, design (sic), artes gráficas e outros’”. Dessa forma, se entendia, naquele momento, o Cinema e o Audiovisual não como uma linguagem artística independente das demais, mas sim como integrados ao que se entende como Artes Visuais, o que poderemos discutir mais à frente.

Já na BNCC, publicada 20 anos depois, há tópicos que se relacionam com a Educação Audiovisual, porém eles aparecem dispersos nas mais diversas áreas, muito mais relacionados ao uso de recursos tecnológicos do que à produção e circulação de saberes específicos do campo. Dessa maneira, precisamos encontrar um lugar próprio para esses saberes nos currículos escolares. Várias poderiam ser as possibilidades, mas temos acreditado, por conta de tudo que foi dito anteriormente, que o ideal é a entrada nos currículos escolares de uma nova disciplina – a Educação Audiovisual –, quando houver disciplinas específicas para as diferentes modalidades de produção artística, ou dessa forma de expressão em particular na disciplina de Arte, quando esta for a única presente nas “grades curriculares”.

Nesse sentido, é importante pensarmos sobre como queremos disputar esse espaço em tempos, como já dito, em que o ensino de Arte vem sendo anulado pelas políticas públicas educacionais e em que a própria escola – principalmente a pública – e tudo que se produz nela sofre um processo de esvaziamento. Aqui, se, por um lado, há uma disputa a ser enfrentada pela inserção dessa área específica nas escolas, por outro, há uma disputa maior contra uma educação racionalista, que alimenta e é alimentada pela barbárie e pelo produtivismo capitalista contemporâneo.

Portanto, devemos questionar, como propõe Alves (2016, p. 3220): “Se o paradigma técnico-linear e o modelo baseado em competências não necessariamente favorece a construção de um sistema educacional público e de qualidade, o que colocar no lugar? Como podemos construir nossos próprios modelos?”. Acreditamos que um modelo que efetivamente se proponha a seguir os fundamentos da Arte-Educação, mesmo que, para isso, tenha que disputar espaços-tempos com a normatização da BNCC e de tudo que a acompanha, pode ser um caminho interessante, inclusive, como porta de entrada para a Educação (estética) Audiovisual.

Peres (2017, p. 30), observando o documento da BNCC, indica que nele “verifica-se o foco em práticas expressivas individualizadas, com ênfase no fazer e no fruir, desconsiderando a dimensão crítica e conceitual da Arte”, o que contradiz todos os ganhos teóricos recentes, já que “a Arte possui conteúdo próprio que vai além da dimensão sensível”. Hencke e Silva (2019, p. 3), por sua vez, explicam que na Base são propostas, para a disciplina de Arte, seis dimensões do conhecimento: criação, crítica, estesia, expressão, fruição e reflexão, que “perdem sua potência quando as grandes áreas do saber se reduzem ao desenvolvimento de habilidades cognitivas”. Apontam ainda que “outro dilema a ser evidenciado é a falta da sugestão de conteúdos, provocando um possível descomprometimento docente”, já que “cada uma das dimensões propostas envolve saberes diferenciados”.

Aqui, não poderemos nos aprofundar em uma análise mais detalhada da Base, mas é interessante observarmos que, segundo Peres (2017, p. 31), seu texto apresenta uma concepção de Arte “comprometida com a ideologia dos grupos dominantes, que reduz o ensino dessa disciplina à pura expressão livre, sem a preocupação de proporcionar [...] um entendimento mais consistente da forma na Arte, ou seja, os conteúdos constitutivos do processo artístico”. E acrescenta:

Para que haja um ensino de Arte efetivo, é inadmissível que sejam traçadas metas de modo prescritivo, como um receituário, tampouco que seja instalado um currículo que ignora as condições mínimas necessárias para o funcionamento da aprendizagem em Arte que valorize três dimensões importantes: a criação; a percepção e a contextualização histórica da Arte. As Artes não terão espaço pleno em uma Base Nacional Curricular Comum, que reduz o docente a um eficiente disseminador de competências para obtenção de resultados “exitosos” nas avaliações. Não haverá espaço para as subjetividades, para a diversidade e para a criatividade tão necessária à ação docente (Peres, 2017, p. 33).

Portanto, nos cabe pensar sobre que relações podemos construir com essa realidade que vai buscando se impor aos espaços educacionais. Como nos lembra Machado (2018), a relação entre Audiovisual e Educação não é recente. No que se refere ao Cinema, por exemplo, a autora explica que essa relação se atesta desde 1936, com a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), ou mesmo pela criação de cineclubes desde 1928. Entretanto, há algo de novo nessa relação hoje: “a interseção Cinema-Educação como campo emergente na Educação Básica” (Machado, 2018, p. 54), atrelada ao desenvolvimento tecnológico e à difusão de aparelhos de filmagem e a publicização dos vídeos em redes sociais.

Nesse sentido, é interessante observar, como o faz Pimentel (2012, p. 129), que “o uso de tecnologias na escola se faz, tradicionalmente, com alguma defasagem em relação ao seu aparecimento” e que, em geral, “a escola se apropria das tecnologias desenvolvidas com o mesmo enfoque tradicional de supremacia do texto em detrimento ao estudo da imagem”, ou seja, adequando-as à lógica denunciada nas seções anteriores deste artigo. Além disso, como explicam Shiroma *et al.* (2017 *apud* Silva, 2018), o professor da Educação Básica costuma ser acusado de desconhecer o uso das novas tecnologias, estando sempre desatualizado em relação a elas.

Esse contexto gera, assim, a necessidade de um profissional na escola que se volte para o trabalho com o Audiovisual com os estudantes, sendo essa uma necessidade derivada da própria vida cotidiana, já que somos cada vez mais atravessados, em diferentes espaços e instâncias sociais, por imagens em movimento. Crianças e jovens (e por que não adultos?) crescem e constroem suas identidades em mundo hiper/transmidiático altamente imagético. Por isso, a escola deve auxiliar essas pessoas na construção de reflexões sobre si nesse mundo e sobre esse mundo. Acreditamos que o ideal é que tais reflexões se construam a partir dos pressupostos de uma Arte-Educação que se volte para o que sentem as pessoas.

Torna-se necessária, por conseguinte, a reavaliação dos objetivos da educação, de forma a contribuir para a formação de cidadãos críticos e sensíveis às imagens que recebem e compartilham ao longo de seus dias. Aqui, podemos, inclusive, lembrar que, como nos aponta Pillar (2012), há uma diferença entre olhar e ver: primeiro olhamos e é preciso tempo para chegar ao ato de ver. Isso porque nossa visão é limitada e, em geral, se atenta ao que temos condições de entender, já que nosso cérebro só assimila parte de tudo que nossos olhos enxergam. Dessa forma, é preciso uma série de processos intelectuais complexos para conseguirmos ver, mas, infelizmente, “o homem da cotidianidade é atuante e fruidor, ativo e receptivo, mas não tem nem tempo nem possibilidade de se absorver inteiramente em nenhum desses aspectos” (Heller, 1992 *apud* Pillar, 2012, p. 80). Ao pensarmos sobre o Audiovisual, podemos ampliar essa discussão também para o ato de escutar, já que os produtos audiovisuais também se compõem de sons. Poderíamos pensar, assim, em também uma oposição escutar/ouvir.

Por esse motivo, torna-se importante o desenvolvimento de uma competência que se volte para o saber ver e ouvir, ou seja, saber analisar a imagem e o som. Para isso, “é preciso conhecer a produção artística visual contemporânea, valorizar nossa herança cultural e ter consciência da nossa participação enquanto fruidores e construtores da cultura do nosso tempo” (Pimentel, 2012, p. 128). Isso vale tanto para imagens estáticas como para as imagens em movimento, atravessadas pelo som, pela montagem e por tudo o que define as especificidades do Audiovisual como expressão artística.

Machado (2018, p. 54) apresenta, a necessidade, de um lado, do “reconhecimento político, educacional e pedagógico do ensino de Cinema e Audiovisual como campo emergente” e, de outro, de “um conjunto de saberes que o educador audiovisual deve articular” em sua prática pedagógica para que sua inserção no espaço escolar se dê a partir de pressupostos que validem tal reconhecimento. A autora defende que o licenciado em Cinema e Audiovisual deve, portanto, ser esse profissional capaz de articular “saberes do cinema, da educação, e do cinema e educação, e todo o conhecimento produzido no campo da estética e da ética. São saberes relacionados com a história, com a criação, com a expressão, com a percepção e com a crítica” (Machado, 2018, p. 57-58).

Essa proposta precisa, de algum modo, lutar contra uma tradição acomodadora, que segundo Tourinho (2012, p. 35) gera a “despolitização deste ensino (implicações de questões como classe social, idade, gênero e etnia em relação aos conteúdos e práticas escolares)”, a “descorporificação do aluno (anulação do corpo como presença física e sensível na sala de aula)”, a “descontextualização da atividade artística (adoção de certos cânones artísticos para o fazer e para o apreciar Arte)” e a “desculturalização da aprendizagem e do próprio ensino – ausência de conhecimento teórico e prático da educação e da Arte e de sua função pedagógica na escola”.

Um trabalho com o Audiovisual, dentro de uma perspectiva essencialmente estética precisa, portanto, ir na contramão disso. Ocupando-se do que chama de Nova Arte-Educação, Barbosa (2012b) traz alguns pressupostos importantes que podem contribuir para uma prática de Educação Audiovisual alinhada a esta perspectiva: a autora defende uma proposta educacional que nos leve a refletir sobre as nossas emoções, buscando articular a Arte como subjetividade e a Arte como cultura na sala de aula, o que implica também a inserção dos aspectos multiculturais da Arte-Educação, preocupados com a cultura e com a diversidade e não apenas com a expressão individual.

Já Machado (2018) defende uma Educação Audiovisual que parta de uma perspectiva histórico crítica, da experimentação criativa, do acesso ao conhecimento produzido e sistematizado, da valorização do processo de produção do Audiovisual educativo e do princípio da dialogicidade. Nesse sentido, cabe lembrar, então, que não defendemos aqui uma primazia do que tradicionalmente se chama de Cinema em relação a outras manifestações audiovisuais, dentro dessa prática, principalmente se considerarmos que o Cinema como tradicionalmente entendido aparece como algo muito distante da vida cotidiana dos estudantes.

Assim, acreditamos que a ideia de uma Educação Audiovisual, baseada na Arte-Educação, precisa também romper com as dicotomias que costumam atravessar o campo dos estudos em Cinema, posto que “uma educação que apenas pretenda transmitir significados que estão distantes da vida concreta dos educandos não produz aprendizagem alguma. É necessário que os conceitos (símbolos) estejam em conexão com as experiências dos indivíduos” (Duarte Jr., 2012, p. 23).

O sujeito que lê e interpreta um produto audiovisual “tem uma determinada história de vida, em que objetividade e subjetividade organizam, de modo singular, sua forma de apreensão e de apropriação do mundo” (Pillar, 2012, p. 82). Por isso, a ênfase deve estar no processo e não no produto das práticas com o Audiovisual e, nesse caminho, “para que o processo seja rico e construtivo, segundo Freire, a relação entre o educador e o educando não deve ser hierárquica e muito menos bancária, mas dialógica” (Machado, 2018, p. 64).

Dessa forma, o educador audiovisual é entendido como “um mediador de processos que tem como fim desenvolver e ampliar a capacidade criadora e crítica, auxiliando o educando a expressar o seu universo interior, bem como a questionar os diversos modos de expressão e representação que circulam a sua realidade concreta” (Machado, 2018, p. 58). Seu lugar, precisa, portanto, ser conquistado por aqueles que se formam em uma licenciatura específica e que procuram ampliar o espaço da dimensão do sensível na escola, o que está diretamente atrelado a uma busca pela ampliação do espaço para a Arte na formação de nossos estudantes da Educação Básica. Como nos lembra Peres (2017, p. 33):

se o espaço da Arte for limitado no currículo escolar, não haverá tanta necessidade de contratação de professores formados em Arte, pois estes poderão ser substituídos por profissionais de outras áreas, que, por sua vez, por não terem conhecimento específico, poderão reduzir o ensino da disciplina em mera recreação, para aliviar as tensões após as aulas das “disciplinas mais sérias”.

Em vista disso, podemos lembrar como o trabalho com o Audiovisual já está previsto na BNCC como atrelado à disciplina de Língua Portuguesa na área de Linguagens, o que aumenta “as possibilidades de uso dos recursos tecnológicos sem que haja algum conhecimento artístico” (Pimentel, 2012, p. 130). Acreditamos que, ao contrário disso, “a diversidade de possibilidades que são oferecidas com as tecnologias contemporâneas, em ensino e elaboração artísticas, deve ampliar, e não restringir, o estudo crítico do que seja ensinar e fazer Arte” (Pimentel, 2012, p. 132).

Por esse motivo, ainda que a educação, em especial a pública, e o ensino de Arte estejam sobre constante ataque, assim como o trabalho e a autoria docente, precisamos continuar trabalhando e realizando práticas que convertam as reflexões políticas em possibilidades de luta, dentro do espaço escolar, ou seja, em outros modelos educacionais, mais críticos e sensíveis.

Algumas ponderações parciais...

Neste artigo, buscou-se trazer algumas reflexões sobre como a Educação Audiovisual pode se inserir no contexto escolar que se apresenta hoje, entendendo que a escola é o espaço ideal de atuação do licenciado em Cinema e Audiovisual, que possui uma formação única e ainda muito nova no Brasil. Como um trabalho que se volta especialmente para a discussão do papel do educador audiovisual na construção de saberes específicos, obviamente, não é este um texto que se encerra em si mesmo. Há limitações de tempo e de espaço para o seu desenvolvimento, porém, tais reflexões continuarão se desenvolvendo em relação com novas práticas pedagógicas, novas vivências, novos espaços de inserção e novos tempos, já que, inclusive, a vida cotidiana vem se transformando cada vez mais rapidamente.

Como lembra Tourinho (2012, p. 35), “alunos, professores e artistas são identidades que se constroem nas relações e em contextos. O ensino também [...]” e que “o ensino de Arte na escola não está em busca de soluções. Está em busca de provocações”. Aqui, portanto, mais do que trazer respostas, procurou-se trazer provocações. Ao se pensar como é possível a inserção de uma nova modalidade artística no currículo escolar de Arte, já tão disciplinado e fragmentado, muito provavelmente, pode-se ter trazido também algumas contradições.

O cenário que se apresenta ao longo do artigo é um cenário que pode nos assustar, mas também pode nos impulsionar à luta por novos modelos educacionais que busquem construir novos caminhos para nossa sociedade. Esses caminhos passam pela Arte-Educação, pois há um espaço importante a ser preenchido pela Educação Audiovisual, sem que se retire o espaço já ocupado pelos docentes das outras disciplinas escolares e das outras linguagens artísticas. Assim, podemos construir conjuntamente outra escola, com outros lugares para todos nós e para os estudantes que se inserem nela.

REFERÊNCIAS

- ALVES, F. T. Qual o lugar reservado às Artes na Base Nacional Curricular Comum? Reflexões sobre a Base Nacional Curricular Comum, Artes e Currículo. **Anais ABRACE**, v. 17, n. 1, p. 3214-3236, 2016.
- ARROYO, M. **Currículo, territórios em disputa**. Petrópolis: Vozes, 2011.
- BARBOSA, A. M. **Arte-Educação no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2012a.
- BARBOSA, A. M. As mutações do conceito e da prática. In: BARBOSA, A. M. (org.). **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. São Paulo: Cortez, 2012b. p. 13-27.
- BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros curriculares nacionais: arte. Brasília, DF: MEC: SEF, 1998.
- CARA, D. Contra a barbárie, o direito à educação. In: CÁSSIO, F. (org.). **Educação contra a barbárie**. São Paulo: Boitempo, 2019. p. 25-32.
- CARNEIRO, S. Vivendo ou aprendendo... A "ideologia da aprendizagem" contra a vida escolar. In: CÁSSIO, F. (org.). **Educação contra a barbárie**. São Paulo: Boitempo, 2019.
- CÁSSIO, F. Apresentação: Desbarbarizar a educação. In: CÁSSIO, F. (org.). **Educação contra a barbárie**. São Paulo: Boitempo, 2019. p. 41-46.
- DUARTE JR., J. F. **Por que Arte-Educação?** Campinas: Papirus, 2012.
- FRANGE, L. B. Arte e seu ensino: uma questão ou várias questões? In: BARBOSA, A. M. (org.). **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. São Paulo: Cortez, 2012. p. 37-51.
- HENCKE, J.; SILVA, J. A. Cartografia do ensino de artes no Brasil: das Belas Artes a BNCC. **Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, v. 5, ed. esp., p. 1-26, 2019.
- IABELBERG, R. A Base Nacional Curricular Comum e a formação dos professores de Arte. **Horizontes**, v. 36, n. 1, p. 74-84, 2018.
- MACHADO, E. S. A produção audiovisual na Educação Básica. **Estudos Universitários**, v. 44, n. 1, p. 53-68, 2018.
- PERES, J. R. P. Questões atuais do Ensino de Arte no Brasil: o lugar da Arte na Base Nacional Comum Curricular. **Revista do Departamento de Desenho e Artes Visuais**, v. 1, n. 1, p. 24-36, 2017.

PILLAR, A. D. A educação do olhar no ensino da Arte. *In*: BARBOSA, A. M. (org.). **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. São Paulo: Cortez, 2012. p. 78-94.

PIMENTEL, L. G. Tecnologias contemporâneas e o ensino da Arte. *In*: BARBOSA, A. M. (org.). **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. São Paulo: Cortez, 2012. p. 127-137.

PIMENTEL, L. G.; MAGALHÃES, A. D. T. V. Docência em Arte no contexto da BNCC: é preciso reinventar o ensino/aprendizagem em Arte? **Revista GEARTE**, v. 5, n. 2, p. 220-231, 2018.

RIZZI, M. C. S. Caminhos metodológicos. *In*: BARBOSA, A. M. (org.). **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. São Paulo: Cortez, 2012. p. 69-77.

SAVIANI, D. **História das ideias pedagógicas no Brasil**. Campinas: Autores Associados, 2011.

SILVA, M. C. R. F. Indícios de incêndio: políticas e formação para o ensino de artes. *In*: QUEIROZ, J. P.; OLIVEIRA, R. **Arte e ensino**: propostas de resistência. Lisboa: Universidade de Lisboa: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, 2018. p. 119-130.

SILVA, F. L.; SANTOS, J. M. C. T. O ensino da arte e a BNCC: implicações, consequências e questões sobre o ensino da arte na Educação Básica. *In*: **Anais CONADIS**. Campina Grande: Editora Realize, 2018. p. 1-11. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/50771>. Acesso em: 17 ago. 2025.

TOURINHO, I. Transformações no ensino da Arte: algumas questões para uma reflexão conjunta. *In*: BARBOSA, A. M. (org.). **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. São Paulo: Cortez, 2012. p. 28-36.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 Este artigo é derivado de um Trabalho de Conclusão de Curso, realizado sob orientação da professora Eliany Salvatierra Machado, a quem agradeço pelas trocas e pelo aprendizado construídos ao longo desse processo.

2 Os documentos curriculares brasileiros reconhecem oficialmente quatro formas de expressão artísticas, nomeadas “linguagens”: artes visuais, música, teatro e dança. O cinema e o audiovisual aparecem pontualmente, mais como recursos tecnológicos do que como uma linguagem artística específica.

Apreciação crítico-pedagógica da obra “Assentamento”, de Rosana Paulino: o corpo da mulher negra em perspectiva

Pedagogical-Critical Appreciation of the Work “Assentamento” by Rosana Paulino: The Black Woman's Body in Perspective

Appréciation critique-pédagogique de l'œuvre “Assentamento” de Rosana Paulino : Le corps de la femme noire en perspective

Camila Cunha

Universidade de Brasília

E-mail: camilaassuntos@gmail.com

RCID: <https://orcid.org/0009-0000-4064-2276>

Márcia Almeida

Universidade de Brasília

E-mail: mars.almeida@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7791-786X>

RESUMO

O artigo tem como objetivo analisar criticamente a série “Assentamento” de Rosana Paulino, sob a perspectiva do corpo da mulher negra. Utiliza-se uma metodologia qualitativa que envolve a análise crítica detalhada da obra, com foco na desconstrução de representações históricas de violência contra corpos negros. O estudo investiga como “Assentamento” subverte esses relatos, promovendo discussões sobre racismo, identidade e temporalidade. Além disso, relaciona a obra a debates contemporâneos como os estudos decoloniais e a teoria crítica da raça. Conclui-se que essa abordagem pedagógica crítica

Castro, Maria Luiza Almeida Cunha de; Marco, Rosa De. Flow of Creativity and Sustainability: The Role of Art in Shaping a New Perspective and Fostering Ecological Awareness.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.58977> >

capacita os estudantes para uma fruição crítica e transformadora das artes visuais, enriquecendo o currículo educacional ao integrar arte, poder e resistência.

Palavras-chave: *anacronismo; corpo e sociedade; pedagogia estética; crítica da arte; Rosana Paulino.*

ABSTRACT

The paper aims to critically analyze Rosana Paulino's series "Assentamento" from the perspective of the Black female body. A qualitative methodology is employed, involving a detailed critical analysis of the work, with a focus on deconstructing historical representations of violence against Black bodies. The study explores how "Assentamento" subverts these narratives, fostering discussions on racism, identity, and temporality. Additionally, it relates the artwork to contemporary debates, such as decolonial studies and critical race theory. The paper concludes that this critical pedagogical approach empowers students for a transformative and critical engagement with visual arts, enriching the educational curriculum by integrating art, power, and resistance.

Keywords: *anachronism; body and society; aesthetic pedagogy; art criticism; Rosana Paulino.*

RÉSUMÉ

L'article vise à analyser de manière critique la série "Assentamento" de Rosana Paulino, du point de vue du corps de la femme noire. Une méthodologie qualitative est adoptée, impliquant une analyse critique détaillée de l'œuvre, avec un accent sur la déconstruction des représentations historiques de la violence contre les corps noirs. L'étude examine comment "Assentamento" subvertit ces récits, en favorisant des discussions sur le racisme, l'identité et la temporalité. De plus, l'œuvre est mise en relation avec des débats contemporains tels que les études décoloniales et la théorie critique de la race. Il est conclu que cette approche pédagogique critique permet aux étudiants de développer une appréciation critique et transformatrice des arts visuels, enrichissant le programme éducatif en intégrant l'art, le pouvoir et la résistance.

Mots-clés: *anachronisme; corps et société; pédagogie esthétique; critique d'art; Rosana Paulino.*

Introdução

A obra “Assentamento”, de Rosana Paulino, destaca-se no campo educacional ao entrelaçar discussões sobre política e arte, abordando temas como memória, história e crítica social. Este trabalho tem como objetivo preparar os estudantes para questionar relatos de opressão, promovendo uma reflexão crítica sobre questões como racismo, identidade e temporalidade.

Antes de prosseguirmos com as reflexões, abrimos um parêntese para apresentar Paulino e sua obra, que será discutida neste texto. A relevância de “Assentamento” no contexto educacional se ancora na própria trajetória de Rosana Paulino, nascida em São Paulo em 1967, uma artista visual, pesquisadora e educadora cujo trabalho chama a atenção pela utilização da imagem impressa como um elemento central em sua prática artística, expandindo seu uso para múltiplas linguagens. Desde os anos 1990, suas obras abordam questões ainda pouco exploradas na cena artística brasileira, como gênero, identidade e a representação da população negra. Seu foco principal em “Assentamento” está na condição da mulher negra na sociedade brasileira, investigando as diversas formas de violência que esse grupo enfrenta, marcadas pelo racismo e pelas cicatrizes históricas deixadas pelo escravismo.

Na série “Assentamento”, Paulino revisita práticas de classificação e desumanização racial, evocando fotografias pseudocientíficas do século XIX que respaldam a ideologia racial durante a expansão colonial europeia. Ao transformar essas imagens, ela expõe tanto o legado de sofrimento quanto a resistência da população negra no Brasil, além de sustentar que “imagens curam imagens” (Ortega, 2021).

Ao confrontar registros racialistas com a história e a memória negra, a artista não apenas denuncia as práticas de desumanização, mas também utiliza o anacronismo como recurso crítico, rompendo com os relatos históricos tradicionais. Dessa forma, inserir “Assentamento” no contexto educacional

possibilita gerar o fascínio inicial da arte e, como destaca Georges Didi-Huberman (2016), também incentivar uma apreciação crítica das implicações sociais e históricas da obra, formando estudantes mais conscientes e envolvidos com a causa da história e memória de mulheres negras.

A série “Assentamento” como espaço de reconstrução histórica

A série “Assentamento” (Fig. 1), criada por Rosana Paulino em 2013, utiliza fotografias históricas (Fig. 2) para questionar as representações raciais e a violência contra os corpos negros. Durante sua exposição realizada na Pinacoteca de São Paulo, realizada no museu vinculado à Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, Rosana Paulino (Reina, 2018) enfatiza um aspecto central de sua produção artística: a contestação das representações racistas historicamente perpetuadas. A artista reflete sobre o modo como, historicamente, a figura do negro foi associada à ideia de degeneração racial, de acordo com as teorias racistas da época. Em contraposição, sua obra propõe uma inversão dessas representações, reconhecendo-as como expressões de uma das múltiplas manifestações culturais e identitárias que configuram a pluriversidade do Brasil. Por meio dessa abordagem, Paulino desafia concepções preconceituosas e propõe uma visão plural e inclusiva da sociedade brasileira.



Figura. 1. Rosana Paulino, imagens impressas sobre tecido, linóleo e costura pertencentes à instalação “Assentamento”, Museu de Arte Contemporânea de Americana, São Paulo, 2013. Fonte: página de Rosana Paulino.¹

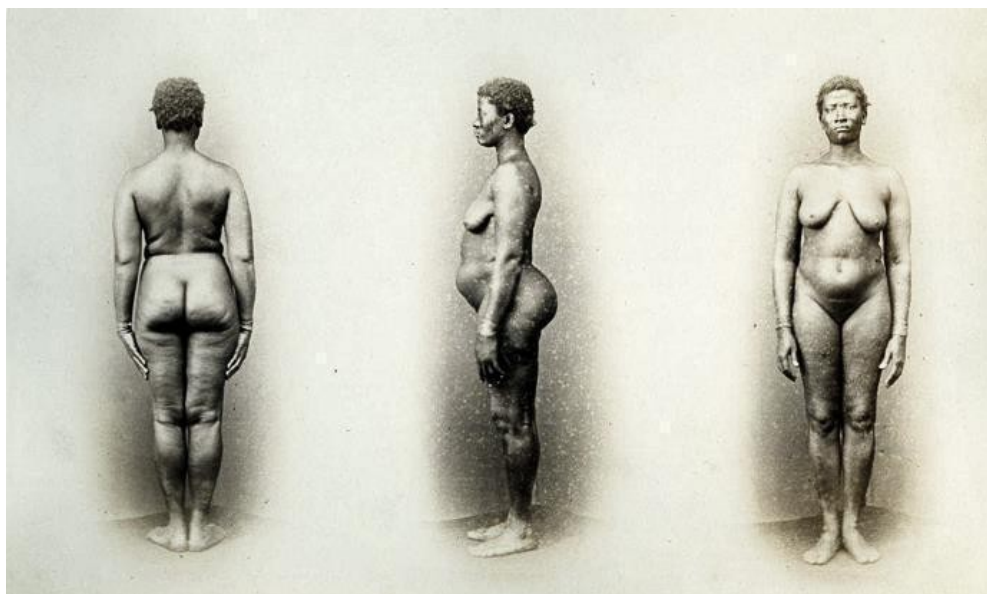


Figura 2. August Stahl, Negra de costas, perfil e frente, Rio de Janeiro, 1865. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. Fonte: Livros de fotografias.²

Conforme expressa Rosana Paulino (Reina, 2018), a artista demonstra desconforto ao analisar fotografias históricas que, embora apresentadas com pretensões científicas, estão intrinsecamente relacionadas ao projeto colonial. Essas imagens, ao explorarem corpos negros de forma abusiva, reiteram uma lógica opressora e desumanizadora que sustentam a expansão colonialista. Ela destaca como essas fotografias atuam como ferramentas de violência simbólica, legitimando as estruturas de poder responsáveis pela subjugação de povos africanos e seus descendentes.

Uma construção colonial/moderna

A noção de “raça” se consolidou como um dos mais eficazes instrumentos de dominação social ao longo dos últimos 500 anos. Emergindo com a formação das Américas e o avanço do capitalismo nos séculos XV e XVI, essa ideia foi globalmente disseminada durante o processo de colonização europeia (Quijano, 1992). Estabelecida como critério central de organização social, o conceito de “raça” estruturou identidades geoculturais e sociais em um mundo moldado pela expansão europeia (Quijano, 2005). Esse paradigma fortalece o eurocentrismo, influenciando a divisão do trabalho, os intercâmbios econômicos e consolidando hierarquias raciais que permanecem vigentes.

Cunha, Camila; Almeida, Márcia. *Apreciação crítico-pedagógica da obra “Assentamento”, de Rosana Paulino: o corpo da mulher negra em perspectiva.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.54767> >

Nesse contexto, “raça” opera tanto como um mecanismo de dominação quanto como resultado da ordem colonial moderna. A colonialidade (Tonial; Maheirie; Garcia, 2017) revela a continuidade das lógicas coloniais mesmo após o término formal do colonialismo. As hierarquias de poder e as desigualdades culturais estabelecidas no período colonial continuam a moldar interações entre saberes, modos pluriversais de vida, Estados-Nação e coletividades humanas.

O racismo é uma das manifestações mais evidentes dessa colonialidade. No século XIX, buscou-se legitimá-lo como teoria científica, culminando no apoio ao projeto de dominação mundial promovido pelo nazismo. Com a derrota do nazismo após a Segunda Guerra Mundial, o racismo como ideologia foi amplamente deslegitimado, embora suas práticas tenham persistido e se disseminado globalmente.

Apesar dessa deslegitimação ideológica, a ideia de “raça” como característica inerente à natureza humana, com implicações sociais, permanece amplamente aceita, mesmo entre aqueles que se posicionam contra o racismo. Essa concepção, profundamente enraizada, sustenta-se em uma construção ideológica desprovida de base biológica. Trata-se de um produto histórico ligado aos processos de dominação do capitalismo colonial/moderno e eurocêntrico, que continua a influenciar as relações de poder e a percepção social (Hita, 2017).

Gênero, raça e corporeidade

A separação entre biologia e cultura, conforme apontado por Aníbal Quijano (2001, 2007), é resultado de uma perspectiva eurocêntrica, fortemente influenciada pelo pensamento cartesiano, que estabelece dualismos entre corpo e mente, dentre outros. Essa visão dicotômica, no entanto, tem sido progressivamente desafiada pela noção de corporeidade, que busca integrar esses aspectos (corpo e mente), superando a cisão tradicional e oferecendo uma perspectiva holística, alinhada a teorias contemporâneas que privilegiam uma compreensão integrada do ser humano.

Merleau-Ponty (1996), por meio de sua abordagem fenomenológica e do conceito de encarnação, contribui para essa reflexão ao considerar o corpo como um ponto de convergência que transcende os dualismos, incluindo corpo-alma e natureza-cultura. Esse entendimento encontra ressonância em teorias feministas, como as de Butler (2022), que problematizam as divisões tradicionais e questionam os fundamentos dessas categorizações.

A filósofa africana Oyèrónké Oyěwùmí (2021) amplia esse debate ao denunciar o determinismo biológico intrínseco ao pensamento ocidental, que naturaliza categorias sociais e as apresenta como imutáveis. Segundo Oyěwùmí, a construção da categoria “mulher” no Ocidente, baseada em características corporais específicas, exemplifica essa lógica reducionista. Dessa forma, sexo e gênero são frequentemente indistinguíveis, pois os corpos físicos são também corpos sociais, dificultando a separação entre biologia e construção cultural. Ao analisar sociedades como a Oyó-lorubá pré-colonial, Oyěwùmí argumenta que a categorização ocidental de gênero não é aplicável, uma vez que ignora concepções culturais sobre poder e organização social. A filósofa sustenta que a noção de “mulher” é uma invenção ocidental, fundamentada em discursos filosóficos que separam corpo, mente e alma e vinculada a uma visão determinista da biologia.

Retomando a análise de Quijano (1992, 2005), essa lógica determinista também se manifesta na construção da ideia de “raça” no pensamento ocidental. A biologia foi historicamente utilizada para justificar diferenças de gênero, raça e classe, frequentemente associando essas diferenças a supostas inferioridades genéticas. A dimensão concreta dessa instrumentalização da biologia na construção da “raça” pode ser percebida na observação de Rosana Paulino (Reina, 2018) sobre fotografias coloniais que expunham corpos negros de forma abusiva, que mostra como esses registros reforçaram a desumanização e consolidaram estruturas de opressão. Assim, gênero, raça e corporeidade são interseccionados por construções históricas e sociais que refletem o legado do pensamento colonial e eurocêntrico, perpetuando desigualdades estruturais.

Corpos marcados

Sueli Carneiro (2023) investiga a desumanização contínua do corpo da mulher negra, evidenciada no controle reprodutivo e nas esterilizações forçadas no Brasil, perpetuando o racismo estrutural. Essa política de esterilização, além de desvalorizar a mulher negra, configura uma estratégia de

extermínio, pois impede a continuidade desse grupo racial, rejeitando a existência de pessoas negras e negando-lhes o direito à reprodução. Conforme destaca Oyèrónké (2021), essas desigualdades foram justificadas com base em características físicas, como órgãos reprodutivos, tamanho do cérebro, formato do crânio ou cor da pele. Esse determinismo biológico fundamenta hierarquias sociais que naturalizam essas violências, ignorando as complexidades culturais e históricas das sociedades africanas e afrodescendentes.

Em diálogo com essa perspectiva, os debates feministas e de gênero trouxeram à tona a percepção de que o gênero é uma construção social, fundamentada em diferenças sexuais que legitimam relações patriarcais de dominação. Reflexões análogas sugerem que a “raça” também seja vista como uma construção mental, estabelecida a partir das diferenças de cor. Nesse contexto, o sexo está para o gênero assim como a cor está para a “raça”: ambos são pontos de partida para a criação de hierarquias sociais (Hita, 2017). No entanto, ao contrário do gênero, que possui uma base biológica a partir da qual papéis sociais são construídos, a relação entre cor e “raça” é inteiramente uma construção social, o que historicamente facilitou o processo de escravização.

Para compreender a materialização dessas construções sociais, é fundamental analisar o contexto do sistema escravista, no qual a exploração sexual das mulheres negras, uma prática amplamente difundida, é intrinsecamente ligada ao processo de desumanização que sustentava esse regime. No sistema escravocrata, os senhores não viam os indivíduos escravizados como seres humanos, mas como propriedades ou animais. A inferioridade atribuída às mulheres negras e sua objetificação tornavam o abuso sexual uma extensão do poder escravocrata. Esses abusos representavam a materialização do controle total exercido pelos senhores sobre os corpos das mulheres negras, tratados como instrumentos de dominação e satisfação pessoal.

Fontes históricas (Boahen, 2010) apontam que as pessoas escravizadas eram mercantilizadas e submetidas a uma exploração física legitimada, sendo tratadas como objetos de compra e venda. Além disso, a retirada forçada das pessoas escravizadas de suas comunidades de origem aprofundou o processo de desumanização, ao privá-las de suas identidades culturais e sociais (Deus, 2016). Uma vez revendidas, continuavam a viver sob condições de exclusão e subordinação, constantemente definidas pela posição de inferioridade e sujeição.

Sueli Carneiro (2023) analisa os problemas relacionados à reprodução e à questão racial no Brasil, destacando como a alta taxa de esterilizações entre as mulheres brasileiras, especialmente negras, reflete o racismo estrutural nas políticas de saúde pública. Esse cenário expõe a desvalorização do corpo da mulher negra, que é alvo de negligência tanto em decisões médicas quanto nas ações governamentais. Essas práticas perpetuam o controle sobre a capacidade reprodutiva dessas mulheres, reforçando um ciclo histórico de marginalização e exclusão social. Assim, o corpo da mulher negra segue sendo objetificado e desumanizado por uma sociedade racista.

Arte e educação como resistência

A análise das obras de Paulino encontra eco na perspectiva de Didi-Huberman (2016) que defende a ideia de que as emoções não são passivas, ao contrário, possuem um caráter mobilizador – um potencial de ação e transformação. Ele afirma que a história da arte é, essencialmente, uma história das emoções figuradas.

Com o objetivo de dar novos sentidos a essas imagens, Paulino reproduz as fotografias em tamanho natural, impressas em tecido. Ela realiza cinco cortes diagonais nas imagens e, posteriormente, reagrupa-as por meio de uma costura rústica, que simboliza suturas. As intervenções gráficas evocam um processo de cicatrização e enraizamento, funcionando como metáforas para o trauma vivido pelas pessoas sequestradas da África por escravistas. A artista explica que, ao reconstruir as imagens e realizar suturas nas fotografias, torna-se evidente que as partes não se alinham de forma exata, refletindo simbolicamente as marcas profundas e irrecuperáveis deixadas pelo escravismo (Pinto, 2024).

Outro aspecto relevante da obra de Paulino, de acordo com o artigo publicado em *Primeiro Negros* (Pinto, 2024), é o uso de materiais tradicionalmente vinculados ao universo feminino, como tecidos, costura e bordado, historicamente relegados a um status secundário na hierarquia artística. Em entrevista à revista *Bravo!* (Reina, 2018), a artista enfatizou a influência de sua mãe, bordadeira, em sua formação estética, revelando que a costura possui um valor afetivo para ela. Ao dar novos sentidos a esses elementos, Paulino desafia as normas convencionais da arte e subverte as práticas que marginalizam as expressões culturais femininas. Da mesma forma, bell hooks (2021) comenta que descobrir a própria voz vai além de simplesmente relatar vivências pessoais, e Paulino o faz

com propriedade em suas obras, transformando materiais considerados de menor prestígio em poderosas ferramentas de resistência e crítica social. Segundo Paulino (Pinto, 2024), a distinção entre arte e artesanato é típica de uma sociedade que não reconhece o trabalho do outro como criação intelectual, com valor cultural intrínseco.

A história da arte sempre foi marcada por uma perspectiva excludente, que desconsidera as contribuições de mulheres e artistas de grupos marginalizados, ao priorizar uma abordagem linear e canônica que enaltece apenas a produção de homens brancos ocidentais. Reinaldo Matias Fleuri (2003) demonstra que historicamente a educação, especialmente no contexto escolar, desempenha o papel de mediadora em relações desiguais de poder entre culturas, reforçando a dominação de uma cultura sobre outra. Essa mediação ocorre em várias esferas, como entre colonizadores e colonizados, entre Ocidente e Oriente, entre saber acadêmico e conhecimento popular, e entre a cultura oficial e as culturas locais. Fleuri (2003) critica essa postura ao argumentar que a escola desempenha um papel na manutenção de saberes hegemônicos, enquanto desvaloriza outras formas culturais, frequentemente vistas como inadequadas, inferiores ou pouco desenvolvidas.

Linda Nochlin (2016) complementa essa crítica ao dizer que, apesar das inúmeras barreiras impostas a mulheres brancas e pessoas negras, muitos ainda conseguem alcançar excelência em áreas historicamente dominadas por homens brancos, como a ciência, a política e as artes. Ao sublinhar os obstáculos enfrentados por esses grupos, ela evidencia como precisam lutar contra um sistema que tenta constantemente apagá-los ou desvalorizar suas contribuições.

A ideia de pluriversalidade, proposta por autores como Ramose (1999, 2010, 2011) e Nogueira (2012), enfatiza a coexistência de múltiplos modos de conhecimento e formas de compreender o mundo, rejeitando a noção de um único ponto de vista dominante. Em vez de um sistema centralizado que concentra poder e estabelece hierarquias, a lógica da pluriversalidade valoriza múltiplos centros de produção de saber, sem criar divisões rígidas entre centro e periferia.

O apagamento histórico de certas culturas e vozes não é acidental, mas resulta de uma estrutura sistemática que busca manter um cânone restrito. Enfrentar essas exclusões requer a reescrita das histórias da arte e da educação, incorporando perspectivas que incluam vozes marginalizadas e promovam uma reflexão crítica sobre como o poder molda o conhecimento e as práticas culturais.

Rupturas temporais

Na série “Assentamento”, Rosana Paulino utiliza o anacronismo como estratégia crítica e subversiva para confrontar a memória. Longe de ser apenas uma desconexão temporal, o anacronismo funciona como um instrumento de resistência que desafia discursos hegemônicos consolidados na historiografia ao longo dos séculos. Sob a perspectiva de Walter Benjamin (2000), essa abordagem exige uma postura que valorize a recuperação de memórias e conceitos silenciados pela história oficial. Esse resgate envolve não apenas trazer à tona fragmentos históricos negligenciados, mas também transformar a compreensão do passado para impactar o presente de forma ativa.

Especificamente em relação às fotografias de Agassiz, Paulino (Reina, 2018) destaca a relevância de uma análise que vá além da simples recuperação das imagens, buscando desvendar as camadas históricas, ideológicas e discursivas que as sustentam. Esse exame crítico não só confronta os significados previamente atribuídos, como também propicia novas possibilidades de percepção, ampliando as formas de contemplar e experienciar as imagens em seu contexto histórico e cultural.

Essa ruptura com a linearidade histórica tradicional, central no trabalho de Paulino, se manifesta em “Assentamento” pela incorporação de elementos litúrgicos e rituais afro-brasileiros, ampliando a profundidade simbólica da obra, como apontado por Cunha (2021). A integração desses elementos transcende a mera representação plástica, evocando raízes culturais de resistência e ancestralidade e instigando reflexões críticas sobre memória coletiva, cultura e história.

A abordagem de Paulino encontra ressonância na teoria de Didi-Huberman (2017), que concebe “novos objetos originários” como forma de romper com a percepção linear e progressiva da arte. Ao revisitar a história da arte para desconstruir conhecimentos que sustentam estruturas de poder, a produção de Paulino reposiciona experiências marginalizadas, como as vivências de mulheres

negras e a diáspora africana no Brasil. Suas obras não apenas resgatam histórias esquecidas, mas atuam como agentes transformadores, reformulando as discussões identitárias e culturais, com implicações para o presente e o futuro.

Interseccionalidade e transformação pedagógica

Sueli Carneiro (2023) salienta que a cultura negra, em suas múltiplas expressões, constitui um patrimônio coletivo dos povos negros, resultante de uma história compartilhada de escravização e opressão racial. Esse patrimônio é inseparável das lutas e resistências da diáspora negra por emancipação e autonomia, evidenciando a importância de valorizar as manifestações culturais como instrumentos fundamentais de afirmação identitária e resistência política. Nesse sentido, a cultura negra transcende a simples expressão artística; ela reflete a sobrevivência de uma coletividade que se insurge contra as estruturas de dominação racial, reafirmando sua agência na construção de novas informações sociais e culturais.

Lourenço Cardoso (2022) aprofunda essa reflexão ao argumentar que as reivindicações de ancestralidade por grupos não brancos são, em essência, estratégias políticas para combater as desigualdades sociais geradas pelo racismo. Essas ancestralidades servem como pontes entre o passado e o presente, criando um fio condutor que conecta as lutas contemporâneas aos legados históricos de resistência. bell hooks (2021), por sua vez, enfatiza a importância de trazer essas histórias para o espaço educacional, reforçando o papel fundamental da memória coletiva nas práticas pedagógicas transformadoras. Para hooks, a educação não pode se limitar à transmissão de conhecimento descontextualizado; ela deve ser um processo vivo que valoriza as experiências culturais e históricas de grupos marginalizados, criando espaços de empoderamento e conscientização.

Walter Benjamin (2000) complementa essa visão ao afirmar que os objetos históricos, longe de pertencerem a um passado encerrado, sobrevivem como receptáculos de memórias, carregando consigo as marcas de experiências e vivências que ainda influenciam o presente. Para ele, a história não é linear nem estática; é um campo dinâmico e em constante transformação, no qual os vestígios do passado encontram ressonância nas lutas do presente, configurando-se como matéria viva e ativa do tempo histórico.

É nesse contexto que “Assentamento”, obra de Rosana Paulino, emerge, refletindo os intensos debates sobre o racismo estrutural no Brasil e o crescente protagonismo das mulheres negras nas artes e na cultura. A teoria da interseccionalidade, proposta por Kimberlé Crenshaw (2002), torna-se central para entendermos o impacto da obra de Paulino, ao expor como as discriminações de “raça” e gênero se entrelaçam, criando formas específicas de opressão para mulheres negras. A intersecção entre essas duas dimensões de identidade revela desigualdades complexas que não podem ser compreendidas separadamente, mas sim como sobreposições que reforçam as vulnerabilidades sociais e políticas desses grupos.

Nesse cenário, a educação transformadora deve ser fundamentada em um ambiente democrático, onde todos os indivíduos se sintam parte ativa na construção de um saber plural e inclusivo. A obra de Paulino, ao desafiar e subverter os relatos históricos opressores, alinha-se a uma pedagogia crítica que busca desconstruir a “Narrativa Mestra da Branquitude”, como definido por Ana Amélia de Paula Larbone (2017, p. 91). Esses discursos, produzidos durante o período da expansão colonial europeia, legitimam a ideia da superioridade branca e perpetuam estruturas de dominação racial que ainda persistem nas sociedades contemporâneas.

A pedagogia crítica tem o papel de desconstruir esses relatos hegemônicos, oferecendo uma reconfiguração das construções históricas e abrindo espaço para as memórias e experiências marginalizadas. Rosana Paulino (Ortega, 2021) incorpora, em seu trabalho artístico, arquétipos femininos profundamente conectados à natureza e à ancestralidade, refletindo sobre o sentido de ser humano em um contexto marcado por questões de “raça” e gênero. Sua experiência como mulher negra permeia sua produção artística, destacando a forma como essas identidades interseccionais moldam vivências únicas de discriminação e resistência.

Essa abordagem é sustentada pela teoria da interseccionalidade, conforme discutida por Patricia Collins e Sirma Bilge (2021), que afirmam que as opressões relacionadas à “raça”, gênero e classe estão profundamente entrelaçadas. Collins e Bilge (2021) argumentam que essas categorias de opressão não devem ser analisadas de forma isolada, pois se reforçam mutuamente, criando realidades distintas de exclusão e violência para as mulheres negras. A complexidade dessas interse-

ções evidencia que o racismo e o sexismo se manifestam de maneiras diferentes, dependendo das particularidades de “raça” e gênero, e, portanto, precisam ser compreendidos de maneira integrada para que possamos avançar em direção a uma sociedade mais justa e igualitária.

O afrofeminismo como resposta às opressões interseccionais

O afrofeminismo, inspirado pela luta dos anos 1970 nos Estados Unidos sob a bandeira do *Black Feminism* (feminismo negro), com Angela Davis como figura emblemática, reflete uma abordagem interseccional que busca dar voz às experiências únicas de mulheres negras. Davis, reconhecida por seu ativismo pelos direitos humanos, feminismo e ideologia comunista, tornou-se uma das vozes proeminentes deste movimento.

Tal movimento discute questões específicas relacionadas à história da diáspora africana na Europa, especialmente no contexto do legado colonial. Muitas mulheres negras sentiram a necessidade de adotar estratégias diferenciadas das feministas brancas, destacando o conceito de “carga racial”³, entendido como o impacto singular do racismo sobre mulheres não brancas. Esse conceito, teorizado por pensadores afrodescendentes como Frantz Fanon (1952), refere-se à tendência de indivíduos não brancos se enxergarem constantemente sob a perspectiva da maioria branca. Paralelamente, o conceito de “carga mental”⁴ é utilizado para descrever as pressões impostas pelas normas patriarcais nas relações familiares e na vida cotidiana.

Dibonbo (2024) salienta a relevância dos sentimentos e das emoções no pensamento antirracista, destacando como a introspecção e a empatia são essenciais para compreender profundamente o impacto dessas “cargas”. Assim, o afrofeminismo não apenas denuncia estruturas de opressão, mas também valoriza a humanidade e as relações interpessoais como elementos centrais na luta contra o racismo e o patriarcado.

O afrofeminismo fundamenta-se no conceito de interseccionalidade, que examina como diferentes formas de opressão – raça, gênero e classe social – se entrelaçam e modelam as experiências de discriminação vivenciadas por mulheres negras. A partir dessa perspectiva, torna-se essencial compreender as múltiplas dimensões das desigualdades, revelando a complexidade das estruturas de poder que afetam essas mulheres de maneira única.

Cunha, Camila; Almeida, Márcia. **Apreciação crítico-pedagógica da obra “Assentamento”, de Rosana Paulino: o corpo da mulher negra em perspectiva.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.54767> >

Gloria Anzaldúa (2020) contribui para esse debate ao questionar as hierarquias eurocêtricas que desvalorizam os conhecimentos não ocidentais. Anzaldúa propõe uma forma de saber que emerge da experiência vivida e dos afetos, contrastando com a objetividade científica tradicional. Ao valorizar o conhecimento visceral e íntimo, ela rompe com a monoculturalidade acadêmica, permitindo que vozes historicamente marginalizadas ofereçam novas formas de interpretar o mundo.

Rita Segato (2021) complementa essa análise ao expandir o entendimento sobre o racismo, definindo-o como um fenômeno epistêmico. Para Segato, o racismo não se restringe à discriminação física e visível, mas abrange a sistemática desvalorização dos saberes produzidos por povos colonizados. Esse “racismo epistêmico” desqualifica os sistemas de conhecimento, crenças e capacidades intelectuais dessas populações, perpetuando uma visão de mundo eurocêntrica que marginaliza culturas e histórias que fogem ao padrão ocidental dominante.

Além disso, Segato (2021) ressalta que os conhecimentos e memórias marginalizados não estão completamente extintos. Eles continuam a ser revitalizados e recontextualizados por artistas e intelectuais contemporâneos, como Rosana Paulino. Por meio desse processo, as histórias e memórias silenciadas são restauradas, criando uma continuidade entre o passado e o presente, o que sustenta os movimentos de resistência cultural e afirmação identitária.

Nesse sentido, Paulino (2019) também destaca a importância das produções artísticas vindas de circuitos alternativos, enfatizando seu potencial transformador ao influenciar positivamente esferas mais conservadoras da arte. Essa transformação se torna especialmente significativa no contexto dos museus, instituições que, historicamente, serviram como espaços de preservação de histórias elitistas. No entanto, como locais educativos e culturais, os museus têm a oportunidade de se reconfigurarem como espaços inclusivos e dinâmicos, capazes de democratizar o acesso à arte e promover a diversidade.

Espaços institucionais contra hegemônicos

Maria Isabel Leite e Amalhene Baesso Reddig (2007) reforçam essa visão, sugerindo que os museus podem se transformar em lugares de encontro e troca entre gerações, onde memórias, culturas e identidades são constantemente revisitadas e reconstruídas. Assim, os museus devem ser

compreendidos não apenas como repositórios de objetos culturais, mas como espaços que refletem a relação humana com o tempo e o espaço, proporcionando oportunidades para novas reflexões e experiências. Ao abrigarem produções artísticas que desafiam o *status quo*, os museus desempenham um papel crucial na transformação das perspectivas históricas e culturais, conectando passado, presente e futuro de maneiras que fomentam inclusão e enriquecem o imaginário social.

Françoise Vergès (2020) propõe uma visão crítica sobre os museus ocidentais, argumentando que uma “descolonização completa” dessas instituições é inviável, pois refletem as hierarquias de poder ainda presentes na sociedade. Para ela, esses locais são marcados por crimes históricos, como o saque de objetos culturais, muitos dos quais pertencem a comunidades que desconhecem a presença de suas heranças nos museus. Apesar disso, ela defende que os museus têm a responsabilidade de reparar os danos causados por práticas coloniais.

Vergès (2020) também critica o mercado da arte, que opera como um espaço de especulação, elevando o valor de obras africanas a níveis inatingíveis para as próprias comunidades de origem. Ela sugere que o museu deve desempenhar um papel educacional, promovendo o entendimento sobre o funcionamento do mundo e dando espaço para múltiplas perspectivas. O “pós-museu” que ela propõe se distancia do modelo capitalista atual, conectando-se mais profundamente à realidade cotidiana antes de abordar a arte em si. Esse novo modelo de museu deve despertar a curiosidade e o desejo de aprendizado, em vez de encorajar a simples admiração passiva.

Vergès argumenta que já existe um conhecimento vasto sobre temas como colonização, escravidão e opressão das mulheres, permitindo-nos reconhecer as limitações dos museus ocidentais. Ela recomenda a criação de alternativas museológicas que atendam às especificidades de cada contexto, aconselhando que essas instituições se tornem espaços de conscientização e transformação social.

Assim como Freire (1996) enxerga a educação como um processo de humanização e autonomia, o “pós-museu” de Vergès (2020) também se configura como um ambiente que incentiva a ação política e social. Ao estimular o diálogo entre diferentes culturas e entre o passado e o presente, o museu ultrapassa a mera contemplação da arte, tornando-se um espaço de aprendizagem crítica que inspira mudanças concretas na sociedade. Tanto a proposta de Vergès (2020) quanto a peda-

gogia de Freire (1996) convergem na ideia de que a educação, seja no museu ou na sala de aula, deve ser uma ferramenta de transformação social, centrada na valorização da diversidade e no combate às opressões estruturais.

Considerações finais

O uso de “Assentamento” em sala de aula, fundamentado nas abordagens teóricas mencionadas, possibilita aos estudantes uma investigação aprofundada das diversas camadas de apreciação da obra, promovendo uma elaboração crítica de sua relação com as condições sociais e históricas. Esse processo vai além de um estudo plástico, permitindo que os alunos reflitam sobre como as imagens podem ser apropriadas enquanto dispositivos de crítica e transformação social. Ao integrar o ensino das artes visuais com discussões sobre memória, identidade e poder, essa metodologia fomenta uma formação crítica mais robusta, contextualizando a produção artística em relação às dinâmicas de dominação e resistência.

Um aspecto importante que pode ser aprofundado nesse diálogo é a exploração do corpo da mulher negra, historicamente objetificado e marginalizado tanto na arte quanto nas estruturas sociais. A interseção entre gênero, raça e classe revela como esse corpo tem sido explorado tanto como objeto de consumo estético como para opressão social. Assim, a obra de arte pode ser um ponto de partida para discutir as violências simbólicas e reais que atravessam esses corpos, ao mesmo tempo em que evidencia suas resistências e formas de agência.

Nesse sentido, as práticas pedagógicas que promovem o diálogo entre arte e questões sociais oferecem uma oportunidade valiosa para os estudantes refletirem sobre as condições históricas e culturais que moldam a produção artística. Ao trazer à tona a exploração do corpo da mulher negra, essas discussões permitem uma análise crítica das representações visuais que perpetuam desigualdades e estereótipos, simultaneamente destacando a importância de histórias contra-hegemônicas no campo das artes.

Pesquisas futuras podem expandir essas conexões, investigando outras obras, artistas e teorias, e integrando ainda mais perspectivas interseccionais e decoloniais ao currículo. Esse enfoque contribuirá para a construção de um ambiente educacional que não apenas valorize a pluriversalidade e

o diálogo crítico, mas que também promova a conscientização sobre as estruturas de poder que influenciam a vida social. Ao aprofundar essa abordagem, o ensino de artes visuais pode se tornar um espaço transformador, capaz de fortalecer a autonomia e o desenvolvimento crítico dos estudantes, enquanto desafia as informações de exclusão e opressão.

REFERÊNCIAS

- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Estudos Feministas**, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>. Acesso em: 23 set. 2024.
- BENJAMIN, Walter. **Œuvres I**. Traduzido do alemão por Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz e Pierre Rush. Paris: Gallimard, 2000.
- BOAHEN, Albert Adu (org.). **História geral da África, VII: África sob dominação colonial, 1880-1935**. 2. ed. rev. Brasília: Unesco, 2010.
- BUTLER, Judith. **La vie psychique du pouvoir: L'assujettissement en théories**. Tradução de Brice Matthieussent. Paris: Amsterdam, 2022.
- CARDOSO, Lourenço. A branquitude acadêmica, a invisibilização da produção científica negra, a autoproteção branca, o pesquisador branco e o objetivo-fim. **Educação**, v. 47, n. 1, p. e72/1-24, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/reveducacao/article/view/62742>. Acesso em: 17 ago. 2025.
- CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.
- COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. Tradução de Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2021.
- CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Estudos Feministas**, v. 10, n. 1, p. 171-188, jun. 2002. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000100011&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 23 set. 2024.
- CUNHA, Eneida Leal. Corpo, afeto, rasura: apropriações da adversidade. **Revista Z Cultural**, v. 1, p. 3, 2021. Disponível em: <https://revistazcultural.pacc.ufrj.br/corpo-afeto-rasura-apropriacoes-da-adversidade/>. Acesso em: 23 set. 2024.
- DEUS, Zélia Amador de. Espaços africanizados do Brasil: algumas referências de resistência, sobrevivências e reinvenções. **Tempo – Técnica – Território**, v. 3, n. 2, 2016.
- DIBONDO, Douce. **La charge raciale** : Vertige d'un silence écrasant. Paris: Fayard, 2024.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- FANON, Frantz. **Peau noire, masques blancs**. Paris: Seuil, 1952.

FLEURI, Reinaldo Matias. Intercultura e educação. **Revista Brasileira de Educação**, n. 23, p. 16-35, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/SvJ7yB6GvRhMgcZQW7WDHsx/?format=pdf>. Acesso em: 23 set. 2024.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GERALDO, Sheila Cabo. A história da arte, a memória, o trauma. In: XXXVII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 37., 2017, Salvador. **Anais [...]**: História da Arte em Transe. Salvador: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2018. v. 1, p. 65-75.

HITA, Maria Gabriela (org.). **Raça, racismo e genética em debates científicos e controvérsias sociais**. Salvador: EDUFBA, 2017.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2021.

LARBONE, Ana Amélia de Paula. Branquitude, colonialismo e poder: a produção do conhecimento acadêmico no contexto brasileiro. In: MÜLLER, Tânia Mara Pedroso; CARDOSO, Lourenço (org.). **Branquitude**: estudos sobre a identidade branca no Brasil. Curitiba: Appris, 2017. p. 91-105.

LEITE, Maria Isabel; REDDIG, Amalhene Baesso. O lugar da infância nos museus. **MUSAS**: Revista Brasileira de Museus e Museologia, n. 3, p. 32-41, 2007. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/01/Musas3.pdf>. Acesso em: 22 set. 2024.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras**: relações raciais, quilombos e movimentos. Organização de Alex Ratts. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

NOCHLIN, Linda. **Porque não houve grandes mulheres artistas?** In: AYERBE, Julia (ed.). Tradução de Juliana Vacaro. 2. ed. rev. São Paulo: Edições Aurora, 2016. Disponível em: <http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>. Acesso em: 8 ago. 2024.

NOGUERA, Renato. Denegrindo a educação: um ensaio filosófico para uma pedagogia da pluriversalidade. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**, n. 18, p. 62-73, out. 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/resafe/article/view/4523>. Acesso em: 23 ago. 2024.

ORTEGA, Anna. "Somos muito ingênuos em relação ao poder da imagem", afirma Rosana Paulina. **UFRGS Jornal da Universidade**, 24 jun. 2021. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/jornal/somos-muito-ingenuos-em-relacao-ao-poder-da-imagem-afirma-rosana-paulino/>. Acesso em: 17 ago. 2025.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PINTO, Tânia Regina. Rosana Paulino e a arte de humanizar mulheres negras. **Primeiros Negros**, 24 abr. 2024. Disponível em: <https://primeirosnegros.com/rosana-paulino-e-a-arte-de-humanizar-mulheres-negras/>. Acesso em: 17 ago. 2025.

QUIJANO, Aníbal. "Raza", "Etnia", "Nación", cuestiones abiertas. In: FORGUES, Roland. (éd.). **José Carlos Mariategui y Europa**: El otro aspecto del descubrimiento. Lima: Amauta, 1992.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. **Trayectorias**, v. 4, n. 7/8, p. 58-89, 2001. Disponível em: <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140506032333/eje1-7.pdf>. Acesso em: 23 set. 2024.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (éd.). **La colonialidad del saber**: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 201-246.

QUIJANO, Aníbal. Questioning 'Race'. **Socialism and Democracy**, v. 21, n. 1, p. 45-53, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1215/9781478059356-005>. Acesso em: 17 ago. 2025.

QUIJANO, Aníbal. **Cuestiones y horizontes**: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Lima: UNMSM, 2020. p. 839-859. Disponível em: <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/15657/1/Antologia-esencial-Anibal-Quijano.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2025.

QUIJANO, Aníbal; WALLERSTEIN, Immanuel. Americanness as a Concept or the Americas in the Modern World System. **International Journal of Social Sciences**, n. 134. Paris: Unesco, 1992.

RAMOSE, Magobe. **African Philosophy Through Ubuntu**. Harare: Mond Books, 1999.

RAMOSE, Magobe. Globalização e Ubuntu. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010. p. 175-220.

RAMOSE, Magobe. Sobre a legitimidade e o estudo da filosofia africana. Tradução de Dirce Eleonora Nigo Solis, Rafael Medina Lopes e Roberta Ribeiro Cassiano. **Ensaio Filosóficos**, v. 4, p. 6-23, out. 2011.

REINA, Andrei. Rosana Paulino e a sutura da arte no tecido social brasileiro. **Bravo!**, 7 dez. 2018. Disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/rosana-paulino-e-a-sutura-da-arte-no-tecido-social-brasileiro-9bdb7f744b4e>. Acesso em: 17 ago. 2025.

ROSANA PAULINO [site]. 2024. Disponível em: <https://www.rosanapaulino.com.br>. Acesso em ago. 2024.

SEGATO, Rita. **Crítica da colonialidade em oito ensaios**: uma antropologia por demanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

TEIXEIRA, Marina Dias. Ser artista negra: o olhar de Rosana Paulino sobre passado, presente e futuro. **SP-Arte**, São Paulo, 18 nov. 2019. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/ser-artista-negra-o-olhar-de-rosana-paulino-sobre-passado-presente-e-futuro/>. Acesso em ago. 2024.

TONIAL, Felipe Augusto Leques; MAHEIRIE, Kátia; GARCIA Jr., Carlos Alberto Severo. A resistência à colonialidade: definições e fronteiras. **Revista de Psicologia da UNESP**, v. 16, n. 1, p. 18-26, jun. 2017. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-90442017000100002&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 19 dez. 2024.

VERGÈS, Françoisa. Françoise Vergès: “o museu ocidental se baseia numa narrativa de desapropriação”. [Entrevista concedida a] Sandra Cureau. **Museu Contemporâneo**, 22 set. 2020. Disponível em: <https://museucontemporaneo.com.br/francoise-verges-o-museu-ocidental-se-baseia-numa-narrativa-de-desapropriacao/>. Acesso em: 17 ago. 2025.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 Disponível em: <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5>. Acesso em: 17 ago. 2025.

2 Disponível em: <https://livrosdefotografia.org/artigos/24169/fotografia-tipos-raciais-e-antropologia>. Acesso em: 17 ago. 2025.

3 O termo “carga racial” descreve o peso psicológico e emocional imposto pelo racismo sistêmico, que afeta diretamente a percepção de si e as interações sociais das minorias raciais.

4 “Carga mental” refere-se ao esforço invisível e contínuo de gerenciar responsabilidades emocionais e domésticas, frequentemente atribuído às mulheres dentro de contextos patriarcais.

Oralitura e escrevivência na performance de mulheres negras no *Poetry Slam* brasileiro

Oralitura and Escrevivência in the Performance of Black Women at the Brazilian Poetry Slam

Oralitura y escrevivência en el performance de mujeres negras en el Poetry Slam brasileño

Gisett Elizabeth Lara

Universidade Federal do Rio de Janeiro

E-mail: gisett.lara@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0854-0277>

RESUMO

O presente trabalho visa relacionar os conceitos de escrevivência, desenvolvido por Conceição Evaristo, e oralitura, desenvolvido por Leda Maria Martins, para pensar a prática performática realizada por mulheres negras no *poetry slam* brasileiro. Com base no poema “Nóis é clitóris” (2020), da *slammer* paulistana Midria, defendemos que no momento da performance do *slam* são gestadas hoje “oralituras do corpo feminino” de mulheres negras, passando da escrita poética e das narrativas de experiências pessoais atravessadas pela colonialidade de gênero à representação performativa do discurso feminista negro. Através do poema “Nóis é clitóris”, Midria estabelece conexões entre o prazer sexual e a criação, mostrando caminhos de transformação pessoal e social do corpo negro. A autora registra essas narrativas por meio da escrita poética, que são ressignificadas pela oralidade para, assim, serem divulgadas perante a comunidade durante a apresentação. Para compreender a situação de subjugação e opressão que as mulheres vivenciam na América Latina desde a colonização e, também, para tornar visíveis os mecanismos de subversão ao sistema patriarcal atual que nascem de grupos de mulheres feministas, recorreremos aos aportes teóricos da filósofa feminista decolonial María Lugones, em diálogo com pensadoras como Lélia Gonzalez, Patrícia Hill Collins, Catherine Malabou, entre outras.

Palavras-chave: poetry slam; mulheres negras; performance; oralitura; escrevivência.

Lara, Gisett Elizabeth. Oralitura e escrevivência na performance de mulheres negras no *Poetry Slam* brasileiros.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.52322> >

ABSTRACT

This paper aims to relate the concepts of “*escrevivência*”, developed by Conceição Evaristo, and “*oralitura*”, developed by Leda Maria Martins, to think about the performance practice carried out by black women in the Brazilian poetry slam. Based on the poem “*Nóis é clitóris*” (2020), by the São Paulo slammer Midria, we argue that at the time of the slam performance, oralitures of the female body of black women are gestated today, moving from poetic writing and narratives of personal experiences traversed by the coloniality of gender to the performative representation of black feminist discourse. Through the poem “*Nóis é clitóris*”, Midria establishes connections between sexual pleasure and creation, showing trajectories of personal and social transformation of the black body. The author records these narratives through poetic writing, where she resignifies them through orality, to be disseminated in front of the community during the presentation. To understand the situation of subjugation and oppression experienced by women in Latin America since colonization, and also to make visible the mechanisms of subversion to the current patriarchal system that are born from groups of feminist women, we will resort to the theoretical contributions of decolonial feminist philosopher María Lugones, in tune with thinkers such as Lélia Gonzalez, Patricia Hill Collins, Catherine Malabou, among others.

Keywords: *poetry slam; black women; performance art; oralitura; escrevivência.*

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo relacionar los conceptos de “*escrevivência*”, desarrollado por Conceição Evaristo, y “*oralitura*”, desarrollado por Leda Maria Martins, para pensar la práctica de performance realizada por mujeres negras en el *poetry slam* brasileño. A partir del poema “*Nóis é clitóris*” (2020), de la *slammer* paulista Midria, defendemos que en el momento del performance de *slam* se gestan oralituras del cuerpo femenino de las mujeres negras en la actualidad, pasando de la escritura poética y de las narrativas de experiencias personales atravesadas por la colonialidad del género a la representación performática del discurso feminista negro. A través del poema “*Nóis é clitóris*”, Midria establece conexiones entre placer sexual y creación, mostrando trayectos de transformación personal y social del cuerpo negro. La autora registra estas narrativas por medio de la escritura poética, donde las resignifica a través de la oralidad, para ser difundidas frente a la comunidad durante la presentación. Para comprender la situación de sometimiento y opresión que vive la mujer en América Latina desde la colonización, y también, visibilizar los mecanismos de subversión al sistema patriarcal actual que nacen desde grupos de mujeres feministas, recurriremos a las contribuciones teóricas de la filósofa feminista decolonial María Lugones, en sintonía con pensadoras como Lélia Gonzalez, Patricia Hill Collins, Catherine Malabou, entre otras.

Palabras clave: *poetry slam; mujeres negras; performance; oralitura; escrevivência.*

Introdução

O presente artigo reflete sobre as estratégias de resistência e emancipação desenvolvidas por mulheres negras, especialmente no Brasil, que encontraram nas expressões artísticas e literárias poderosos mecanismos de sobrevivência, denúncia e transformação. Essas práticas não apenas confrontam estereótipos opressivos, mas também ressignificam a memória coletiva como uma forma de reconstrução histórica. Autoras como Lélia Gonzalez, Conceição Evaristo e Heleine Fernandes demonstram que, através da escrita e da arte, é possível não só questionar as estruturas coloniais e patriarcais, como também criar espaços que celebram a pluralidade e a força das mulheres negras como protagonistas de suas próprias narrativas.

O texto analisa o papel do *slam* e da oralitura como formas contemporâneas de resistência e auto-definição que conectam a ancestralidade da oralidade com saberes modernos, tecendo um elo entre passado, presente e futuro. Performances poéticas realizadas por mulheres negras, como as de Midria, exemplificam como gestos, provérbios e canções podem ser usados para subverter opressões, ao mesmo tempo em que promovem cura e acolhimento comunitário. Tais práticas destacam a oralidade como um espaço político e cultural poderoso, capaz de reafirmar identidades e fortalecer vínculos entre mulheres de diferentes contextos. Além disso, a incorporação de tecnologias, especialmente em contextos como a pandemia, demonstrou a adaptabilidade dessas expressões artísticas, expandindo seu alcance e permitindo novas formas de interação e engajamento.

Ao adotar uma abordagem interdisciplinar, o artigo busca evidenciar como as dinâmicas de opressão vivenciadas por mulheres negras podem ser confrontadas e transformadas por meio de práticas artísticas engajadas que unem criatividade e crítica social. Com narrativas que desafiam imagens de controle e propõem representações alternativas, essas produções não apenas expõem as exclusões históricas enfrentadas por essas mulheres, mas também reivindicam o protagonismo

em um processo de construção de futuros mais justos e igualitários. Ao integrarem literatura e performance, essas práticas se consolidam como instrumentos valiosos para reimaginar as relações sociais e fortalecer a resistência coletiva.

Contra múltiplas opressões e literatura engajada

O meu corpo é o meu lugar de fala
Prates, 2018.

A colonização deixou marcas profundas nos corpos das mulheres, especialmente negras e indígenas, por meio de dispositivos que controlavam sua sexualidade e reprodução, sustentando uma cultura patriarcal e capitalista. Como aponta Denise Ferreira (2022, p. 427), “a articulação dos corpos das mulheres indígenas e africanas escravizadas como instrumento do desejo português transforma em produtiva a violência que criou o sujeito brasileiro”. Esses mecanismos refletem uma lógica de desumanização e controle sustentada por “dispositivos” de raça, classe, gênero e orientação sexual (Collins, 2021). María Lugones, ao estudar a colonialidade de gênero, demonstrou que raça e gênero foram utilizados para justificar a desumanização de mulheres negras e indígenas, negando-lhes a condição de humanidade: “essa divisão nega às mulheres negras e indígenas a condição de mulher [...] dessa forma, as mulheres negras e indígenas eram tratadas como seres não humanos, justificando a escravidão e as atrocidades cometidas contra elas” (Lara, 2020, p. 138).

Diante dessas opressões históricas, as mulheres negras desenvolveram estratégias de resistência que destacam o papel da literatura como ferramenta de denúncia e transformação. A chamada literatura engajada, escrita por autoras como Carolina Maria de Jesus, Maria Firmina dos Reis e Conceição Evaristo, confronta os estereótipos perpetuados pelas “imagens de controle” e constroi novas formas de representação. Como observa Regina Dalcastagnè (2021, p. 164), “a literatura escrita por mulheres negras tem sido uma ferramenta importante para demonstrar a exclusão cotidiana sofrida por essas mulheres na cidade, e também expor os mecanismos de empoderamento desenvolvidos por elas para sobreviver nesses espaços”.

Conceição Evaristo, com seu conceito de *escrevivência*, reafirma o poder da memória e da experiência coletiva na construção de imaginários alternativos. Segundo ela, “o meu material literário está profundamente ligado à experiência da coletividade negra [...] nossa vivência pode ser matéria

de ficção” (Conceição..., 2020). Em suas obras, como *Ponciá Vicêncio* (2003) e *Becos da Memória* (2006), ela utiliza a literatura como espaço de denúncia e cura, demonstrando que, “na narrativa de Evaristo, as mulheres são sempre protagonistas e, embora sofram com o processo de colonização, possuem mecanismos que lhes permitem superar essas dificuldades” (Lara, 2020, p. 142).

Heleine Fernandes, no livro *A poesia negra feminina de Conceição Evaristo, Livia Natália e Tatiana Nascimento* (2020), destaca como o estudo de autoras negras transformou sua escrita em um ato de resistência, contribuindo para a valorização das mulheres negras na sociedade e na literatura. Fernandes expressa que esse processo foi uma reconciliação entre o ambiente acadêmico e seu desejo de escrever narrativas que valorizem as experiências das mulheres negras. Por meio de escrituras, autoras como Fernandes articulam memória e oralidade, transformando estruturas opressoras e criando representações afirmativas que desafiam os legados coloniais.

Hoje, a literatura engajada escrita por mulheres negras se consolidou como um pilar de resistência, promovendo movimentos artísticos e políticos que reconstróem narrativas e inspiram novas formas de expressão. Como Dalcastagnè (2021, p. 164) afirma, “o foco recai sobre as possibilidades estéticas e políticas de autorrepresentação da experiência feminina negra nas metrópoles brasileiras”. Assim, seja pela construção de escrituras ou pelo fortalecimento da literatura engajada, as mulheres negras criam espaços de resistência e inclusão que valorizam suas identidades. Na próxima seção, abordaremos como práticas artísticas contemporâneas, como o *slam* e a oralitura, também contribuem para essa luta, conectando arte, política e transformação social.

Performance e identidade

O *slam*, como muitos *slammers* chamam o movimento *poetry slam* (Romão; Pereira, 2022, p. 260), é atualmente um espaço onde a teoria e a prática poética e estética movimentam estruturas profundamente ancoradas no corpo negro. Dentro dele, estão comunidades que rejeitam os estatutos canônicos, mas que defendem e reconhecem a importância da literatura marginal criada na periferia, “um lugar atualmente liderado por mulheres que também dão visibilidade ao trabalho de pensadoras, escritoras e teóricas negras” (Lara, 2022, p. 414). Da mesma forma que a literatura engajada escrita por mulheres negras têm denunciado os mecanismos de opressão, “as narrativas expostas nos encontros do *Slam* das Minas¹, questionam principalmente as formas de violência

Lara, Gisett Elizabeth. Oralitura e escritura na performance de mulheres negras no *Poetry Slam* brasileiros. *PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG*. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.52322> >

presentes na sociedade e buscam demonstrar como essas violências atravessam e constituem parte das vivências dessas mulheres” (Sá, 2021, p. 6). Para a *slammer* Midria Pereira (2020, p. 7), por exemplo, essa experiência passa por “perceber que criar narrativas é forma de ter coesão, desnaturalizar violências, recriar a existência em verbo, no verso de cada ação cotidiana de verbalizar e ser”.

O que acontece no *slam* das mulheres negras é interessante uma vez que, por um lado, está alinhado com o feminismo negro e de cor, que “[...] não começa pelas estruturas macro de poder, mas pela incidência do poder entre as pessoas e nelas” (Collins, 2019, p. 31), ou seja, essas narrativas de escrevivências que permitem a autoafirmação pessoal também estão criando organização, assembleias que nascem da auto-observação com propósito comunitário. Por outro, estão ligados a formas e poéticas afro-centradas “porque todas as manifestações culturais e artísticas exprimem, de algum modo, a visão de mundo que matiza as sociedades e, nestas, os sujeitos que ali se constituem” (Martins, 2021, p. 21). Portanto, aquele corpo físico que assume no ato da performance a restauração da identidade pessoal estabelece, ao mesmo tempo, vínculos com o corpo comunitário.

No *slam* do Brasil e de outros países como os Estados Unidos, onde o movimento se originou, é recorrente o uso da poesia ligada à identidade e à autorrepresentação. As reuniões são construídas “habitando o espaço onde o ‘eu’ da página se traduz bastante perfeitamente no ‘eu’ do palco, e autore² vem a corporificar declarações sobre experiências pessoais em performance” (Romão; Pereira, 2022, p. 261). Esta experiência está relacionada com os postulados de María Lugones sobre resistência, já que o *slam*, ao declarar “estou sendo oprimida”, também permite abrir a possibilidade de “estou resistindo”. As identidades que se opõem aos estatutos canônicos são retroalimentadas pelo público: “esse encorajamento se expressa através do aplauso do público; é também, como uma maneira de conferir valor a vozes marginalizadas, expressada através das notas de jurades” (Romão; Pereira, 2022, p. 261). Tais identidades se identificam não só com a poesia, mas com a representação da experiência performativa que permite ver a chamada poesia identitária através do próprio corpo – o que reforça a veracidade do discurso e, ao contrário do que acontece nas sociedades ocidentalizadas, “mais frequentemente do que não, identidades marginalizadas de gênero, sexuais e raciais são celebradas em *slams*, e performances de identidades afro-americanas são especialmente recompensadas” (Romão; Pereira, 2022, p. 264).

As comunidades afrodescendentes mantiveram, por meio da repetição do rito, diversas práticas, performances culturais, preservando a simbologia a partir de elementos como gestos, costumes e ritmos que fazem parte dessa vivência. Como aponta Martins, “esse corpo/corpus não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa a ação, evento ou acontecimento representado” (Martins, 2021, p. 89).

Essa repetição nunca é estática; os ritos culturais, mesmo que repitam certa forma ou progressão, são profundamente dinâmicos, de modo que certas experiências podem ser reparadas. No caso da cultura negra e indígena, que sofreram diretamente os crimes da colonização, essa prática serviu para manter a vida e a cultura dentro de uma sociedade que atualmente ainda padece das consequências do racismo estrutural. Portanto, “o corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo” (Zumthor, 2018, p. 14).

No *slam*, a memória do trauma³ é atualizada e transformada em poesia, em discurso. Assim, as performances funcionam como atos vitais de transferência, transmitindo conhecimento social, memória e um senso de identidade por meio de ações reiteradas, ou o que Richard Schechner (2011, p. 37) chama de “comportamento duplamente realizado”. O autor estabelece que o comportamento restaurado é a principal característica da performance que diz respeito tanto às representações do campo estético quanto às ações que fazem parte das performances culturais (cerimônias e rituais, entre outros) (Schechner, 2011, p. 33). No *slam*, essa restauração do comportamento é feita durante a performance, que é uma experiência vivida e compartilhada com o público naquele momento único e irrepetível. Dessa forma:

Se as identidades que poetas expressam em performance são consideradas como suas identidades na vida, então muitos membros do público estão avaliando não somente a escrita e performance do poema de alguém, mas também a roteirização e performance da identidade de alguém (Romão; Pereira, 2022, p. 267).

Nesse sentido, há um duplo movimento de interiorização do discurso nas reuniões, segundo o texto de Zumthor, pois, neste caso, na poesia em desenvolvimento da performance, “percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervoso” (Zumthor, 2018, p. 34). Esse duplo movimento afeta por uma parte a quem lê e a quem recebe. Por isso, no *slam*, o papel do leitor-espectador, como receptor, é fundamental

nesse tipo de experiência: “proclamações de identidades marginalizadas sem dúvida atraem audiências de slam, que parecem ver slam não apenas como literários ou performáticos, mas em última análise, como eventos políticos” (Romão; Pereira, 2022, p. 265). Para Diana Taylor e Marcela Fuentes (2011, p. 19), “performance, como acto reiterado, hace visible otras trayectorias culturales y nos permite resistir la construcción dominante del poder artístico e intelectual. De esta manera, los estudios del performance se prestan a proyectos anticolonialistas”.

No caso do *slam* das mulheres negras, no qual a identificação racial está relacionada a questões de gênero e classe, esse discurso está alinhado com a política feminista, uma vez que, para elas,

O que falta é respeitar nossas diferenças, uma unidade pautada no silêncio ou na violência é unidade para que? Como feministas negras, estamos pensando num projeto de sociedade no qual essas opressões não existam, e temos que pensar raça, classe, gênero e orientação sexual justamente porque uma não pode se sobrepor a outra (Ribeiro, 2019, p. 15).

O feminismo negro e decolonial da América Latina está constantemente reinventando estratégias artísticas e políticas de ação frente ao sistema pelo que “[...] puede ser caracterizado bajo la forma polemica de ‘ilimitación’, de un paso más allá capaz de desanudar y reanudar monstruosamente el juego de las identificaciones y las identidades sociales” (Castillo, 2020, p. 10). As identidades sociais contemporâneas estão incorporando técnicas para atualizar a experiência. Um exemplo claro disso é o uso da tecnologia em partidas de *slam* durante a pandemia. As apresentações, que antes eram exclusivamente presenciais, foram substituídas por competições ao vivo ou gravadas, muitas delas disponíveis em plataformas digitais e no YouTube, como aponta Fuentes:

Las nuevas tecnologías y tácticas activistas actualizan y revitalizan el compromiso de la performance con el presente y con los horizontes utópicos, transformando el status quo al comportarse de manera alternativa. Mirar, comentar, compartir, asistir, documentar, reproducir, reciclar, conectar; las constelaciones de performance de interactividad mediada le agregan una vuelta de tuerca a la política de la performance como reproducción tanto efímera como referencial con base del cuerpo (Fuentes, 2020, p. 24).

É por esse compromisso com a reinvenção política ao longo do tempo e da história que “[...] as identidades marginalizadas, e particularmente a identidade negra, é tão regularmente premiada com o selo de autenticidade em slam” (Romão; Pereira, 2022, p. 265).

Oralidades do corpo feminino: “Nóis é clitóris”

Para falar de *slam*, isto é, poesia oral e performance de mulheres negras, é preciso ler as oralidades (performances orais e corporais) que se manifestam; grafias inscritas no corpo e narradas através dele. Dessa forma, podemos apontar que o *slam* é uma performance ritual contemporânea, cuja estrutura e organização se repetem inúmeras vezes, curando e reparando, através do corpo em ação, as feridas profundas da colonização que aparecem diariamente a partir da colonialidade do gênero. Em *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela* (2021), Leda Maria Martins retoma o conceito de oralidade, inicialmente proposto em *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*, publicado em 1997, atualizando seu uso para analisar e refletir sobre outras práticas culturais, como as dos iorubás e os rituais dos povos indígenas Maxacali, e incorporando algumas práticas contemporâneas em relação às artes cênicas e *performance art*, não mais focada apenas no Reinado do Rosário, o que permite atualizar o próprio conceito:

Conceitual e metodologicamente, oralidade designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam. E alude também à grafia desses saberes, como inscrições performáticas e rasura da dicotomia entre oralidade e escrita (Martins, 2021, p. 41).

O conceito de oralidade incorpora diversos elementos que compõem a performance no qual oralidade e escrita atuam entrelaçadas. Nessa conexão, ambos os procedimentos são amplamente compreendidos a partir de fundamentos afrocentrados⁴; neles, o corpo, por meio da performance, constrói uma moldura, um corpo-pano, uma imagem-corpo que é física e também comunitária, envolvendo uma ampla gama de elementos que não são só visuais, pois a compreensão da imagem integra outros sentidos que criam conexões com a memória social e pessoal: “Um corpo, síntese poética do movimento, um corpo hieróglifo que mantém conhecimentos culturais ancestrais de um passado de resistência e afetos” (Martins, 2021, p. 85).

A seguir, gostaríamos de destacar brevemente três elementos fundamentais das oralidades mencionadas por Martins, os quais são manifestados no *slam* das mulheres negras. Em primeiro lugar, o uso de músicas e provérbios que se incorporam como componentes essenciais na poesia *slam*: “Nas culturas africanas, assim como nos cantares afro-brasileiros, os provérbios, como sistemas de

Lara, Gisett Elizabeth. Oralidade e escrivência na performance de mulheres negras no *Poetry Slam* brasileiros. *PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG*. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.52322> >

linguagem, cumprem uma função pedagógica e ética exemplar” (Martins, 2021, p. 101) – provérbios e canções que contêm narrativas e saberes de memória, fortemente registrados através da oralidade. Em segundo lugar, a gestação da performance das oralituras, em que a palavra proferida tem um poder importante porque, através do som, ela pode se manifestar materialmente. Em terceiro lugar, as formas de vestir e as decorações que são utilizadas em relação a uma estética negra, cabelos afro, roupas, joias que não só reivindicam o lugar de origem, mas também transmitem mensagens, sendo “códigos estéticos com forte intensidade e simbolismo culturais” (Martins, 2021, p. 106). Trata-se de elementos que acompanham movimentos e gestos que constituem gramáticas corporais, por isso “a estética dos adereços aponta para as escrituras no corpo, assim como para o corpus cultural que as significa” (Martins, 2021, p. 107).

Midria é uma *slammer* “paulistana periférica”, como ela se define em um de seus poemas. Mulher negra que narra através da poesia trajetos de sua vida. Uma jovem de família inter-racial, mãe branca e pai negro, que sentiu o peso do racismo por “não pertencer”, por não ser considerada branca pela família materna, nem assumida como negra pela família paterna. Esse não lugar lhe permitiu refletir sobre o colorismo, assumindo que a divisão ou hierarquização que opera sobre os corpos é uma questão que vai além do conflito entre pares: “porque o colorismo é uma política de embranquecimento do Estado” (Pereira, 2020, p. 26). A “menina que nasceu sem cor” escreveu sem medo de dizer “o capitalismo é um estupro, o colonialismo é um estupro, o imperialismo é um estupro/ Qualquer sistema que se imponha as mulheres de forma nociva é uma violação” (Pereira, 2020, p. 48). O testemunho da sua experiência é parte fundamental das suas criações, como diz: “escrevo ou grito em cada entrada do corpo que habito e sustento diariamente” (Pereira, 2020, p. 7).

Três livros compõem a coleção de Midria: *A menina que nasceu sem cor* (2020), livro de poemas que ela também adaptou como livro infantil, acompanhado de ilustrações de Ana Teixeira. No primeiro, abordou com mais força as marcas da colonização, questionando, dessa forma, situações racistas naturalizadas na cultura brasileira, mostrando como os dispositivos de gênero atuam no cotidiano desde a infância até a juventude, evidenciando as diferentes formas de violência que agem contra o corpo da mulher negra. Na versão ilustrada, Midria desenvolveu uma narrativa para crianças com o tema central de seu livro anterior sobre o não pertencimento. Seu terceiro livro, *Cartas de amor às mulheres negras* (2022), foi escrito dentro de uma residência artística e aborda formas de organização de mulheres mobilizadas a partir do afeto.

O poema “Nóis é clitóris” faz parte da sua primeira obra e é constantemente atravessado por canções que reforçam o posicionamento político da autora, mas também são “vozes, gritos, choros, risos ancestrais. Danças futuristas”. Como escreve o poeta Igor Chico, na contracapa de *A menina que nasceu sem cor*, Midria faz parte de uma geração de jovens que conecta o presente com a origem, como para os Maxakali, como mostra Martins: “falar, cantar, é conceber, proferir” (Martins, 2021, p. 146). Assim, Midria constroi um arcabouço de elementos que vão desenvolvendo oralidades contemporâneas, porém profundamente conectadas com saberes ancestrais, que vêm através da musicalidade, atualizados ao longo do tempo por cantores de diferentes épocas. “Cantar é um elemento fundamental para a cultura afro-brasileira porque nesses cantos e cantos-narrativos, múltiplos saberes são trazidos à nossa escuta [...]” (Martins, 2021, p. 115). O poema “Nóis é clitóris” começa com a estrofe inicial da canção “Homem”, de Alice Caymmi:

Não tenho inveja da maternidade
Nem da lactação
Não tenho inveja da adiposidade
Nem da menstruação
Só tenho inveja da longevidade
E dos orgasmos múltiplos
E dos orgasmos múltiplos

eu sou homem
(Pereira, 2020, p. 17).

Com essa estrofe, Midria questiona o que Denise Ferreira (2022) definirá como *Homo Modernus*, a figura do homem moderno que nasceu justamente no período colonial, defendida por uma razão moderna inventada e respaldada por argumentos religiosos e científicos que posicionavam os europeus como seres transparentes. Esse pensamento antropocêntrico negligencia a figura da mulher, impondo a ideia do “homem universal” como centro de poder e conhecimento, diferente da visão de mundo das culturas africanas e indígenas do continente americano, uma vez que estas “contemplam em si os princípios masculino, feminino e coletivo em relação complementar” (Martins, 2021, p. 59).

Então, como refletir sobre a sexualidade feminina, clitóris ou vagina a partir do pensamento afro-centrado quando as organizações ditas “humanitárias” colocam a África como a principal responsável pelas mutilações femininas? Catherine Malabou (2021), sem minimizar a situação que se tem verificado em vários países africanos, alerta-nos para a existência de tais mutilações por todo o

mundo, encobertas por classificações médicas e agindo legalmente. As mulheres são mutiladas, não só fisicamente pela retirada do órgão feminino, mas também pelo assassinato simbólico. Referindo-se ao trabalho de Alice Walker, Malabou observa:

Para Walker, como para todas las que cantan a coro con ella, las mutilaciones de las mujeres en África no son diferentes de las violencias físicas, los abusos sexuales, las violaciones que sufren las negras en los Estados Unidos, y que caracterizan la herencia de la esclavitud. Como esta las mutilaciones genitales representan un asesinato simbólico (Malabou, 2021, p. 85-86).

Por conseguinte, é necessário falar dessas mutilações, o que sem dúvida é um percurso que as mulheres resistem atualmente. Essa reflexão nos lembra a luta do feminismo comunitário indígena na Bolívia, que se opõe fervorosamente às práticas patriarcais que violam os direitos das mulheres. A antropóloga feminista argentina Rita Segato (2013) definiu como *entronque* patriarcal o cruzamento de um patriarcado ancestral que após a colonização se contaminou com o patriarcado ocidental. O feminismo comunitário defende o conhecimento e o legado ancestral, mas é categoricamente contrário ao machismo que existe em suas comunidades.

No *slam*, os saberes afrocentrados são atualizados em um presente inevitavelmente feminista, em que práticas e discursos patriarcais são questionados. Onde houve um sistema patriarcal, também houve a resistência das mulheres. Em “Nóis é clitóris”, Midria apresenta a masturbação como uma ferramenta prática de autoconhecimento e cura, destacando a figura do clitóris, devolvendo-nos a nosso próprio corpo, onde nasce todo prazer:

Eu acho tão bonito quando me toco
E como meu corpo eu gozo
poesia
mas a masturbação feminina por muito tempo foi e
ainda é colocada como uma grande
HERESIA
(Pereira, 2020, p. 17).

Catherine Malabou afirma a relação entre clitóris e pensamento e, antes dela, Helaine Cixous (1970) defendeu a ligação imensurável entre sexo e texto, que ela nomeou “sexto”. Ambas as autoras se referem à conexão e fluidez entre autoconhecimento, pensamento e escrita. Como ser (ou não ser) no presente colonial, já que, afirma Midria: “Não tem coisa mais revolucionária do que uma mulher que entende o poder de se amar, de ser ter / De abrir as portas de um universo onde o machismo

não penetra” (Pereira, 2021, p. 20). Dessa forma, o poder da masturbação é pensado a partir da reivindicação do clitóris, do direito ao prazer e do autoconhecimento, que se dá também através da escrita poética, pois como podemos escrever sobre nós mesmas se estamos desconectadas da nossa intimidade? “El clítoris se convierte así en el emblema de la autonomía libidinal de la mujer – de su diferencia – y, al mismo tiempo, en la zona de resistencia de la heteronormatividad de la ‘cultura sexual masculina’” (Malabou, 2021, p. 66).

Com relação à feitura das oralituras, Midria nos mostra o que Leda Maria Martins aponta como o poder da palavra falada:

Na performance das oralituras, a palavra como fala, expressão, é um dos radiotransmissores mais importantes, principalmente a palavra como potência de fala, capaz como as rodas dos moinhos, de fazer ser o que como som pode se manifestar como materialidade (Martins, 2021, p. 92).

Nesse sentido, dizer clitóris não é o mesmo que dizer vagina, como já explica Catherine Malabou ao se referir ao texto de Carla Lonzi “La donna clitoridea y la donna vaginale”, porque “a ‘mulher vaginal’, com efeito, não é mais do que uma projeção do esquema sexual masculino, uma fabricação da cultura patriarcal [que] conseguiu manter o clitóris escondido e inútil” (Malabou, 2021, p. 68). Quando Midria grita “si-ri-ri-ca AAAAAAAAAAAAAAAAAAH! Palavra proibida”, materializa pela própria palavra, tão proibida quanto o órgão feminino, a imagem da vulva ferida, assim como fez a escultora Juliana Notari, autora de *Diva*. A escultura de 33 metros tem a forma de uma vulva e de uma ferida ao mesmo tempo – não é por acaso que causou tanta polêmica, como expressa sua autora: “a vulva, ao longo da história ocidental, sempre foi um tabu. Sempre foi proibido, mutilado, as mulheres em alguns países têm o clitóris arrancado, enquanto, nos chafarizes, há água saindo de pênis esculpidos [...]” (em Silveira; Alves, 2021).

Através da palavra siririca, Midria evoca imagens, nos lembra aquela ferida em que carregamos a proibição do próprio corpo, o trauma. No entanto, a poeta também nos permite visualizar o poder da masturbação e, como na obra de Notari, podemos observar a ferida, e, além, a vulva. Dessa forma, quando Midria executa a palavra “si-ri-ri-ca” aparece a imagem da masturbação, pois a palavra é usada pelos jovens como sinônimo de masturbação, mas está intimamente relacionada à

carícia clitoriana que, como já mencionado, difere da masturbação conhecida comumente. Malabou (2021) explica que masturbação e carícia clitoriana não são a mesma coisa, pois são órgãos diferentes. Como afirma Midria com relação ao clitóris:

Quem cê acha que é

8 mil terminações nervosas e você realmente
acha que meu prazer depende da sua piroca
se toca
se toca, amiga! [...]
(Pereira, 2021, p. 19).

A origem da palavra siririca, segundo Eduardo de Almeida Navarro (2013), em sua obra *Dicionário Tupi Antigo*, vem de “syryryk”, palavra utilizada por certas etnias indígenas para descrever o esfregar para aliviar a coceira dos genitais, ou seja, há conexões entre esse “esfregar” proposto pela língua tupi e a carícia clitoriana. Esse significado é pouco conhecido, tornando-se uma “palavra proibida” (Pereira, 2021, p. 17), uma vez que, como expressa Midria, o discurso predominante é: “Tira mão daí, menina!!!! Não conheça sua própria vagina! Se torne submissa” (Pereira, 2021, p. 18). Lélia Gonzalez (2009) nos alertou sobre a importância da palavra na cultura, identificando o racismo e, também, o machismo que está ancorado na linguagem. O fato de ter suprimido o prazer específico do clitóris também apagou nossa subjetividade feminina, a potência daquele feminino criativo e não condicionado à ideia de um órgão reprodutor, vinculado à imagem da vagina.

A valorização do corpo físico e orgânico é fundamental na poesia das mulheres negras do *slam*. Midria realiza esse percurso colocando também aquele corpo como desejo sexual, invocando a potencialidade do erótico a partir do mencionar, dizer as coisas pelo nome, pelas suas denominações cotidianas. Quando ela diz “SI RI RI CA”, traz a imagem, significante e significado, para o momento da performance. Audre Lorde, em seu ensaio “Usos de lo erótico; lo erótico como poder”, escrito em 1978, vai questionar a falsa ideia de erótico que temos enquanto sociedade patriarcal, entendendo-o sempre em termos sexuais e ligado à pornografia. Lorde afirma que:

[...] o erótico é uma dimensão entre as origens da nossa autoconsciência e o caos dos nossos sentimentos mais intensos, então pode estar em diferentes ações como no trabalho, no seu caso como poeta, na poesia e também no sexual como autoco-nhecimento: é um sentimento íntimo de satisfação [...] (Lorde, 2020, p. 68).

Midria parte do corpo e do órgão sexual feminino para dizer “Nóis é clitóris”, fazendo uma crítica histórica à opressão do corpo feminino para oferecer o autoconhecimento erótico pelo autoprazer, pela masturbação, e, a partir daí, construir artefatos poéticos. Prazer que nasce da própria interioridade e flui para outras mulheres que, como ela, libertam-se da repressão: “essa autoconexão compartilhada é uma extensão do gozo que me sei capaz de sentir, um lembrete da minha capacidade de sentir” (Lorde, 2020, p. 71). Nesse sentido, partir do corpo como elemento físico é essencial quando o corpo é negado. Quando Midria fala sobre o próprio prazer, ela também está discutindo a solidão nas mulheres negras, em relação à suposta “dependência” do complemento masculino. Esse estar sozinha também pode ser visto por meio da cura pessoal, do autocuidado necessário para nos aceitarmos e nos amarmos. Dessa forma, sentir prazer pelo que fazemos é também ganhar poder, sentirmo-nos plenas, satisfeitas e fortes para passar do corpo pessoal ao corpo coletivo. Por esse motivo, um dos grandes lemas dos movimentos feministas hoje é “o pessoal é também político”.

Voltando ao último elemento apontado por Leda Maria Martins, as vestimentas e indumentárias que inscrevem as narrativas corporais, hoje vemos como é cada vez mais evidente a identificação dos movimentos negros com cores, formas e expressões afrocentradas, elementos que estão atualizando uma estética negra negada ao longo do tempo. O cabelo é talvez um dos mais significativos. Quando o *slammer* Clayton Santos (2016) publica a silhueta de uma mulher de cabelo preto com a frase “progressiva não é progresso”, ele aponta para um problema que existia há muito tempo: o preconceito do cabelo afro. Leda fala sobre gravuras corporais para referir-se a esse tipo de narrativas inscritas no corpo, as quais atravessam vestimenta e expressões estéticas. Por outro lado, Martins faz também referência às expressões corporais que, juntamente com esses outros elementos, constroem imagens gravadas no corpo. Como define a autora, esses elementos, “movimentos corporais, expressões faciais, falas, canções e roupas que são formulações estilísticas, nos remetem a linguagens e estilos culturais” (Martins, 2021, p. 104).

No *slam*, a atuação das mulheres negras gera uma gravura durante o jogo: postura corporal, expressões, gestos, ritmos e gritos demonstram sua postura contra o sistema. Através dessas performances, o saber afrocentrado surge da “geografia do corpo feminino, oferecida como fio condutor para a inscrição de um saber íntimo, a auto-imagem é fotografada, granulada por um elevado índice de vocalidade [...]” (Martins, 2021, p. 173). Em “Nóis é clitóris”, Midria está recriando

com palavras e com o corpo em performance uma imagem da mulher que foi negada, apagada, ligando clitóris com pensamento, criação e prazer, porque, como também afirma Leda Maria Martins (2021, p. 173), “[...] é na e pela linguagem corporal, objeto de perquirição, que os percursos se realizam, pois é nessa travessia que as metamorfoses têm lugar” (Martins, 2021, p. 173). Nesse sentido, as gravuras corporais também estão erigindo imagens renovadas de representação. Mulheres que defendem a liberdade opondo-se à censura. Pronuncie, fale com o corpo para dismantelar o imaginário patriarcal.

É uma grafia, uma narrativa gravada no corpo, impressa no rosto, na postura e na atitude, que implica posicionar-se perante o público e, sobretudo, perante o próprio discurso, desconstruindo estigmas e preconceitos no próprio corpo. Através do grafismo tece-se uma história, escreve-se uma narração, cria-se uma imagem na gravura. Grafismo e gravura, cuja escrita é resultado da experiência pessoal, da crítica ao sistema colonialista, mas também uma gravura corporal de autoafirmação e empoderamento; a imagem de um corpo afrocentrado em constante processo de cura.

Escrevo o que grita em cada entranha do corpo que habito e sustento diariamente. Cada poema é carta de amor a tudo que retiraram: a possibilidade de saber de onde vim, o sentir-se bem com o que me desenha nos olhos da vida, o viver sem medo, o ser o que vim e viemos pra ser nesse plano-terrena (Pereira, 2020, p. 7).

Essa imagem é vista e seguida por outras mulheres que, aos poucos, foram feminizando políticas e territórios, transformando-os em espaços de escuta e acolhimento.

Conclusão

A branquitude e o olhar arrogante se manifestam através de condutas ou comportamentos de abuso. O sistema patriarcal, capitalista e colonialista promove este tipo de relação entre os seres humanos: competitividade, segregação, exclusão, exploração etc. Então, como viver bem, como viver melhor é uma questão que deve habitar nosso cotidiano? Sempre que leio mulheres negras vejo formas de integração afetiva, propostas baseadas no amor, no bom trato, na união. Uma visão histórica diferente do mundo, integrada com a natureza e as comunidades. Através do pensamento das mulheres negras, vejo conexões profundas entre nós que lutamos por um mundo melhor para todos e todas. As cosmologias africana e indígena nos conectam com tecnologias humanas de pensar, sentir e fazer.

As artes nos permitem usar o corpo, sentir. Nesse sentido, a performance nos dá inúmeras possibilidades de repensar jornadas traumáticas e transformar essas imagens ou dispositivos de controle em imagens que subvertem a lógica de dominação. Por isso, o que acontece hoje nas manifestações culturais como o *poetry slam* brasileiro não é diferente do que acontece com a literatura:

Obras literárias excluídas do cânone apreendem a diversidade estética de uma época: a experiência de não ser autorizado a escrever, a falar, prepara um espaço de liberdade cuja independência ilumina os fenômenos de anacronismo, policromia de um mesmo momento da cultura (Santos, 2023, p. 29).

A identidade baseada na autoafirmação e na resistência que as mulheres negras desenvolveram têm permitido a criação de agências e movimentos políticos, como também a recuperação de territórios e a reivindicação do espaço público: “A comunidade de usuários de poesia falada vai se definindo também como uma comunidade identitária” (Pimentel, 2023, p. 177). Na proposta política de Midria no poema “Nóis é clitóris”, por exemplo, há também uma gravura gestada através de uma influência estética afrocentrada – identificação que compartilha com a comunidade negra que assiste aos campeonatos. Na performance, uma gravura inscrita no próprio corpo por meio de gestos e palavras que expressam abertura e postura frente ao mundo desde esse lugar.

Pronunciar palavras como siririca causa desconforto em todos aqueles que possuem uma lógica pré-estabelecida sobre o comportamento da mulher. Midria propõe desestruturar essa imagem mediante a reconciliação com nosso próprio corpo através da sexualidade, de onde fomos controladas, porque nos vemos como inimigas, oprimindo nossos corpos, negando a conexão entre sentimento, desejo e pensamento. É preciso curar o corpo físico para recuperar o corpo comunitário, uma vez que não podemos lutar contra o racismo nem contra o machismo se estamos doentes, como expõe Lorena Cabnal:

No podemos hacer la lucha contra el machismo, contra el racismo, contra el neoliberalismo, contra la pandemia, contra lo que cotidianamente vivimos, con cuerpos enfermos, con cuerpos entristecidos, con cuerpos deprimidos, porque una de las intencionalidades del sistema patriarcal es que las mujeres tengamos los cuerpos infelices, en tanto infelices no podemos luchar (Lorena..., 2020).

O poder da autocura é apresentado por Midria quando fala, quando transforma palavras em poesia, poesia em corpo. A autora nos toca profundamente através de cada imagem construída e desconstruída, misturando sua história com outras narrativas sociais de “manas”, de afetos, de auto-avaliação e agenciamento, gerando pontes de conexão com a ancestralidade da mulher negra.

Na atualidade, vemos como aquele esforço por edificar essas pontes de conexão entre a sabedoria ancestral africana e a cultura afro-brasileira tem sido fundamental para aproximar às populações, e principalmente às gerações mais jovens, com tal conhecimento. Em *Performances do tempo espiralar*, por exemplo, Leda Maria Martins (2021) oferece uma atualização de saberes que se mescla com estudos provenientes das artes, não somente do Brasil ou da América Latina, mas também de diversos lugares do mundo. São, desse modo, feitos estudos que dialogam perfeitamente com essas cosmogonias afrocentradas e indígenas. Por meio do texto, um tempo é mostrado em espiral, ajudando a desconstruir formas de pensar a vida, o corpo, as artes. Trata-se de uma temporalidade conectada e integrada, não dividida por uma linearidade assustadora que nega o passado buscando apressadamente um futuro. É por isso que o “sentir” é tão relevante, porque nos conecta com o momento presente que é a vida. Ler mulheres negras é isso: conhecer teorias políticas e estéticas que estão operando estratégias que, como sociedades tristemente ocidentalizadas, precisamos aprender e praticar. Que sejam as próprias palavras delas que nos apresentem oralidades do bem viver, do sentir, da cura.

Salve, mulheres negras!
Salve o feminismo negro!

REFERÊNCIAS

- CASTILLO, Alejandra. **Adicta imagen**. Buenos Aires: La Cebra, 2020.
- COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.
- COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2021.
- CONCEIÇÃO Evaristo – Escrivência. 2020, 1 vídeo (24 min). Publicado pelo canal Leituras Brasileiras. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QXopKuvxevY&t=187s> . Acesso em: 11 ago. 2025.
- CUSICANQUI, Silvia. **Ch'ixinakaxutxiwa**: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta limón, 2010.
- CUSICANQUI, Silvia. **Sociología de la imagen**: miradas ch'ixi desde la historia andina. Buenos Aires: Tinta limón, 2015.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **O prego e o rinoceronte**. Porto Alegre: Zouk, 2021.
- DENIS, Benoit. **Literatura e engajamento**: de Pascal a Sartre. Tradução de Luiz Dagoberto de Aguirra Roncari. Bauru: Edusc, 2002.
- FERNANDES, Heleine. **A poesia negra-feminina de Conceição Evaristo, Livia Natália e Tatiana Nascimento**. Rio de Janeiro: Malê, 2020.
- FERREIRA, Denise. **Homo Modernus**: para uma ideia global de raça. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.
- FUENTES, Marcela. **Activismos tecnopolíticos**: constelaciones de performance. Tradução de Mariano López. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2020.
- GONZALEZ, Léila. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento feminista brasileiro**: formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2009. p. 237-256.
- hooks, bell. Mulheres negras revolucionárias: nos transformamos em sujeitas. In: hooks, bell. **Olhares negros**: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019. p. 83-108.
- hooks, bell. Vendendo uma buceta quente: representações da sexualidade da mulher negra no mercado cultural. In: hooks, bell. **Olhares negros**: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019. p. 110-132.
- KILOMBA, Grada. Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.
- LARA, Gisett. La outra geografia de la favela em Becos da memória, de Conceição Evaristo. **Abril**, v. 12, n. 55, p. 135-148, 2020.

LARA, Gisett. Voces de mujeres tercermundistas: feminismo y literatura comprometida. **Itinerarios**, n. 55, p. 161-172, dez. 2022.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**: ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

LORDE, Audre. Las herramientas del amo nunca desarmaran la casa del amo. In: MORAGA, Cherríe; CASTILLO, Ana (org.). **Esta puente, mi espalda**: voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos. San Francisco: ism press, 1988. p. 89-93.

LORENA Cabnal – Red de Sanadoras Ancestrales del Feminismo Comunitário Territorial. 2019, 1 vídeo (24 min). Publicado pelo canal CISCISA Ciudades Feministas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4frGU4qOnpU>. Acesso em: 11 ago. 2025.

LUGONES, María. **Pilgrimages/peregrinajes**: Theorizing Coalition Against Multiple Oppressions. Lanham: Rowman & Littlefield, 2003.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. **Tabula Rasa**, n. 9, p. 73-101, dez. 2008.

LUGONES, María. Hacia un feminismo descolonial. **La manzana de la discordia**, n. 2, p. 105-119, 2011.

MALABOU, Catherine. **El placer borrado**: clítoris y pensamiento. Santiago: La cebra, 2021.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MENDES, Clayton. **Contraindicação**. São Paulo: Zinelândia, 2016.

NAVARRO, Eduardo. **Dicionário tupi antigo**: a língua indígena clássica do Brasil. São Paulo: Global Editora, 2013.

PEREIRA, Midria. **A menina que nasceu sem cor**. São Paulo: Grandir: 2020.

PIMENTEL, Ary. Editoras cartoneras e a literatura fora do cânone: um olhar crítico para as margens do mundo editorial. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 62, p. 1-14, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/37421>. Acesso em: 15 ago. 2023.

PRATES, Lubi. Meu corpo é meu lugar de fala. In: PRATES, Lubi. **Um corpo negro**. São Paulo: Nós/Editorial, 2018.

RIBEIRO, Djamilia. **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ROMÃO, Luiza Sousa; PEREIRA, Midria. Eu canto o corpo autêntico: a poesia de slam e a política cultural de performar identidade. Tradução do capítulo três do livro *The Cultural Politics of Slam Poetry*, de Susan B. A. Somers-Willett, 2009. **Terceira Margem**, v. 26, n. 49, p. 259-289, 2022.

SÁ, Tayná Corrêa de. Revolução através da palavra: reflexões acerca do uso da literatura e da oralidade como expressão social e atuação política no Slam das Minas - RJ. **GIS: Gesto, Imagem e Som**, v. 6, n. 1, p. e-175918, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/175918>. Acesso em: 17 fev. 2023.

SANTOS, Gilney. Ribeiro D. O que é lugar de fala? Resenha do livro *O que é lugar de fala* de Djamila Ribeiro. **Saúde Debate**, v. 43, n. esp. 8, p. 360-362, dez. 2019. DOI: <https://doi.org/10.1590/0103-11042019S826>.

SCHECHNER, Richard. Restauración de la conducta. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela (ed.). **Estudios avanzados de performance**. México: Fondo de Cultura Económica; Instituto Hemisférico de Performance y Política, 2011. p. 31-41.

SEGATO, Rita. **La crítica de la colonialidad en ocho ensayos: y una antropología por demanda**. Buenos Aires: Prometeo, 2013.

SILVEIRA, Mônica; ALVES, Pedro. Polêmica em torno de escultura de 33 metros em forma de vulva surpreende artista: “Medo bem da potência da mulher”. **G1**, Pernambuco, 9 jan. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2021/01/09/polemica-em-torno-de-escultura-de-33-metros-em-formato-de-vulva-surpreende-artista-medo-vem-da-potencia-da-mulher.ghtml>. Acesso em: 15 ago. 2023.

TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela (ed.). **Estudios avanzados de performance**. México: Fondo de Cultura Económica; Instituto Hemisférico de Performance y Política, 2011.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu, 2018.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 O *Slam* das Minas é um *poetry slam* organizado e disputado unicamente por mulheres. Nestes encontros são visibilizadas diversas opressões sofridas pelas mulheres, como assédio, violência doméstica, violência sexual etc. Participam mulheres de diferentes localidades de Brasil.

2 Considerando as discussões sobre identidade de gênero e dissidência sexual, presentes no movimento de *slam* brasileiro, as tradutoras decidiram utilizar a linguagem não binária (autores, poetas etc.).

3 Segundo Grada Kilomba, apelando para o trabalho de Frantz Fanon (1925-1961), “a escravização, o colonialismo e o racismo necessariamente contêm o trauma de um evento de vida intenso” (Kilomba, 2019), o que é considerado como memória do trauma.

4 Aquilo que é centrado no negro, no afrodescendente. Apresenta o repertório e a perspectiva negro africana de forma positiva.

Greco e Minujín: a condição pendular nos primórdios da arte contemporânea argentina

Greco and Minujín: The Pendular Condition in the Early Days of Contemporary Argentine Art

Greco y Minujín: la condición pendular en los inicios del arte argentino contemporáneo

Rodrigo Hipólito

Universidade Federal do Espírito Santo

E-mail: objetoquadrado@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6812-5713>

Angela Grando

Universidade Federal do Espírito Santo

E-mail: angelagrande@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7884-7322>

RESUMO

Este texto desenvolve o pareamento entre *Viaje de pie en metro de Sol a Lavapiés*, de Alberto Greco, e *La Destrucción*, de Marta Minujín, ambas de 1963. Essas ações marcaram uma rejeição à comercialização da arte e refletiram posturas experimentais e críticas frente à institucionalização das práticas artísticas. Elas podem ser mais bem compreendidas diante da “condição pendular” da arte latino-americana, entre influências internacionais e afirmações locais. Greco e Minujín não apenas dialogaram com as tendências hegemônicas da arte conceitual e informalista, mas as ressignificaram e desenvolveram linguagens próprias alinhadas às questões políticas, culturais e sociais do sul global. Através de diálogos bibliográficos, análise documental, descrição e comparativo entre os trabalhos e seus processos de realização, conclui-se que essas ações foram planejadas, em suas singularidades e convergências, e configuraram marcos fundamentais para o entendimento da arte contemporânea argentina, desafiaram narrativas centradas no norte geopolítico e ampliaram os horizontes da historiografia da arte latino-americana.

Palavras-chave: *Alberto Greco; Marta Minujín; informalismo; historiografia da arte.*

Hipólito, Rodrigo; Grando, Angela. Greco e Minujín: a condição pendular nos primórdios da arte contemporânea argentina.

POS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.58350> >

ABSTRACT

This text develops the pairing between Alberto Greco's *Viaje de pie en metro de Sol a Lavapiés* and Marta Minujín's *La Destrucción*, both from 1963. These actions marked a rejection of the commercialization of art and reflected experimental and critical stances toward the institutionalization of artistic practices. They can be better understood considering the "pendulum condition" of Latin American art, between international influences and local affirmations. Greco and Minujín not only dialogued with the hegemonic tendencies of conceptual and informalist art but also reinterpreted them and developed their own languages aligned with the political, cultural, and social issues of the global South. Through bibliographic dialogues, documentary analysis, description and comparison between the works and their production processes, it is concluded that these actions were planned, in their singularities and convergences, and configured fundamental milestones for the understanding of contemporary Argentine art, challenged narratives centered on the geopolitical north and expanded the horizons of the historiography of Latin American art.

Keywords: *Alberto Greco; Marta Minujín; informalism; historiography of art.*

RESUMEN

Este texto desarrolla el binomio entre *Viaje de pie en metro de Sol a Lavapiés*, de Alberto Greco, y *La Destrucción*, de Marta Minujín, ambas de 1963. Estas acciones marcaron un rechazo a la mercantilización del arte y reflejaron posiciones experimentales y críticas frente a la institucionalización de las prácticas artísticas. Ambos pueden entenderse mejor a la luz de la "condición pendular" del arte latinoamericano, entre influencias internacionales y afirmaciones locales. Greco y Minujín no sólo dialogaron con las tendencias hegemónicas del arte conceptual e informal, sino que las reinterpretaron y desarrollaron lenguajes propios alineados con las cuestiones políticas, culturales y sociales del sur global. A través de diálogos bibliográficos, análisis documental, descripción y comparación entre las obras y sus procesos de producción, se concluye que estas acciones fueron planificadas, en sus singularidades y convergencias, y configuraron hitos fundamentales para la comprensión del arte argentino contemporáneo, desafiaron las narrativas centradas en el norte geopolítico y ampliaron los horizontes de la historiografía del arte latinoamericano.

Palabras clave: *Alberto Greco; Marta Minujín; informalismo; historiografía del arte.*

Introdução

Ainda que, nas últimas décadas, as visadas pós e decoloniais tenham incentivado defensores de uma libertação das narrativas hegemônicas, em prol de uma visão desde América Latina, nossa historiografia continua a obedecer aos marcos do norte geopolítico, notadamente, quando define períodos e passagens do sul em acordo com o surgimento e o desenvolvimento de termos e conceitos estrangeiros, como são os casos do Conceitual e da Pop. Tal obediência poderíamos visualizar na determinação, por parte de Ana Longoni e Mari Carmen Ramirez, do ano de 1966 como o “início” dos nossos conceitualismos,¹ na necessidade de encontrarmos nossa “identidade conceitual”² e na crítica de Camnitzer a ideia de “*protomovimiento*”.³ Por essas três referências, adiantamos que o foco deste texto está nos desenvolvimentos iniciais da arte contemporânea argentina.

Para que as passagens da arte nos anos 1950-1960, no sul geopolítico, possam ser fortalecidas como um período com seus próprios marcos, e não apenas como o momento de um “proto”, alguns nomes locais devem ser colocados em seu contexto, mas em diálogo histórico com os demais agentes de seu campo, sejam patrícios ou estrangeiros. No caso argentino, Alberto Greco é, recorrentemente, indicado como um “precursor” do conceitualismo ou da própria arte contemporânea local, embora tenha produzido ações, defendido o atravessamento entre arte e cotidiano, a experiência efêmera acima do objeto-produto como obra e a colaboração do público como fundamental para o sentido de suas propostas. Marta Minujín, que esteve próxima de Greco durante os últimos anos de vida do informalista, já trabalhava no sentido de *happening* antes do *Happening para un Jabalí Defunto* (1966), do Grupo de los Medios de Comunicación de Massa,⁴ e assim é reconhecida. Dito isso, é curioso como pouco se comenta a similaridade entre *La Destrucción* (1963), de Minujín, e a viagem de trem que termina em fogo e polícia, de Greco, do mesmo ano. Também curiosa é a relação entre os “troles” de Greco na imprensa, seus cartazes de maior pintor informalista, suas mortes forjadas, e o referido anti-*happening*, do Grupo de los Medios.

Hipólito, Rodrigo; Grando, Angela. Greco e Minujín: a condição pendular nos primórdios da arte contemporânea argentina.

POS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.58350> >

Assim, no presente texto, procuramos tanto compreender os empenhos daquela nascente arte contemporânea no sul geopolítico, a partir de comparativos entre os trabalhos e realizadores que compartilhavam de um mesmo cenário, quanto fazer uso de conceitos engendrados por atores locais. Dada a amplitude da empresa e em consonância com os exemplos anteriormente citados, procuramos nos restringir à análise comparativa de propostas entre artistas argentinos dos anos 1960. Em consonância com o interesse em debater as relações e influências entre os cenários locais e internacionais, especificamos o comparativo entre duas propostas realizadas por argentinos em campo estrangeiro, o que nos permite refletir a respeito dos sentidos de internacionalismo e da expressão “condição pendular”, anunciada no título. Para compreendermos tais termos, primeiramente, pensamos as lentes das teorias pós-coloniais, com o objetivo de definir os vieses adotados e, em um segundo momento, procedemos com a descrição e comparação dos trabalhos mencionados: *Viaje de pie en metro de Sol a Lavapiés* (1963), de Alberto Greco, e *La Destrucción* (1963), de Marta Minujín.

Movimento pendular

Percebe-se, na proposta pós-colonial, a defesa de uma ideia de América Latina como espaço “desterritorializado” ou “lugar indeterminado”, que consideramos possível de ser investigado no desenvolver dos processos de Alberto Greco e Marta Minujín. Características do pós-colonial, como a quebra das relações cronológicas como formas de significação de processos e a crítica aos modelos dicotômicos de análise coadunam objetivos de construção de uma historiografia liberta do papel de “precursor” e da preocupação com a gênese. Mais do que uma permanente crítica das consequências da colonização, os vieses pós e decoloniais propõem um reordenamento de prioridades, enfoques e protagonismos históricos, “incitando a elaboração de versões descentradas, diaspóricas ou globais das grandes narrativas que revolvem em torno da nação” (Prado, 2011, 115). Nesse sentido, a subalternidade decorrente da colonização não deve ser suposta como uma condição de atraso ou inferioridade, mas sim como um filtro hierárquico que prioriza os marcos históricos e as epistemologias no norte.⁵

Dentro desse discurso, a formação da ideia de América Latina ocupa espaço de relevância. Certamente, não há um entrosamento tal entre todas as nações latino-americanas que nos permita afirmar ser esse termo relativo a um “mundo” sociocultural em sua totalidade. A própria historio-

Hipólito, Rodrigo; Grando, Angela. Greco e Minujín: a condição pendular nos primórdios da arte contemporânea argentina.

POS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.58350> >

grafia da América Latina apresenta complicadores que necessitam de mecanismos ainda em construção para que sejam sanados. Como François-Xavier Guerra comenta, em “Memórias em transformação” (2010), as nações americanas formam-se sobre um duplo processo de esquecimento: amnésia do tempo pré-invasões europeias e amnésia do tempo de colônia. Os dois grandes marcos desses processos de esquecimento seriam a “Conquista” e a “Independência”. Ambos prestam reverência ao desejo civilizatório.

Somente em meados no século XX, os modelos positivistas de progresso são questionados e permitem que cada nação siga caminhos bastante específicos em sua independência recém-conquistada. Aos debates sobre libertação, mestiçagem e antioligarquia, devemos agregar o questionamento da validade da busca por uma origem e a ideia de “precursor”.

Esses últimos apontam para a desconstrução de uma historiografia ainda difícil de se afirmar como “visível”. Essa ausência é lembrada por Carlos Aguirre Rojas, em “O ‘Longo século XX’ da historiografia latino-americana contemporânea: 1870-2025? Pontos de partida para uma reconstrução”, quando afirma que não haveria, ainda, qualquer história intelectual ou historiografia da América Latina no século XX que possam ser ditas satisfatórias (Rojas, 2004, p. 45).

O autor separa, na sequência, algumas possibilidades de resposta ao problema de porque a América Latina não construiu uma base historiográfica tão firme: condição periférica, atraso no processo de profissionalização de historiadores, juventude da civilização e das nações e alto nível de mestiçagem e pluralidade cultural. Esses mesmos aspectos poderiam ser apontados como aqueles que possibilitariam o aparecimento de uma historiografia rica e profunda, porém, tal projeto somente seria possível para além das bases europeias de pensamento.

Ao analisar a posição de Aguirre Rojas, Luiz Fernando Silva Prado determina um conjunto de períodos que permitiriam uma melhor discussão a respeito das mudanças no pensamento sobre a historiografia latino-americana no século XX (Prado, 2011, p. 119), no qual percebemos que o processo de profissionalização de historiadores formados com preocupações sobre o olhar desde América Latina se dá durante e posteriormente aos finais das décadas de 1950-1960. Ainda devemos considerar, quando pensamos na América Latina como um espaço “desterritorializado” e “lugar indeterminado”, nas distinções de formação de um modo de ser moderno do norte e outro

do sul das Américas, nos conflitos entre modernidade, tradição e modernização (Canclini, 1990, p. 19-25). Em suma, ao assumirmos perspectivas próprias da pós-colonialidade, aceitamos repensar não apenas a extensão e o uso dos termos empregados por críticos e teóricos dos anos 1960-1970, como tocar as estruturas de uma historiografia intelectual e cultural ainda em formulação.

Há muitos anos, dois críticos de arte latino-americanos, o mexicano Jorge Alberto Manrique e o peruano Carlos Rodríguez Saavedra, já se referiram ao movimento pendular, sístole e diástole, que se sucede na criação artística do continente latino-americano. Essa oscilação de movimentos corresponderia à preocupação nativista e à inquietação internacionalista que perseguem o meio artístico do continente. Ou seja: vemos, de um lado, a consciência de nossa realidade tal como ela é, o compromisso com essa realidade e, de outro, a natural ansiedade pela renovação formal, por meio da busca da informação nos grandes centros metropolitanos, assim como através dos meios de comunicação de massa (Amaral, 2012, p. 11).

Esses críticos, lembrados por Aracy Amaral, participaram do mesmo encontro de onde provêm os textos referenciados, o Primeiro Encontro Ibero-Americano de Críticos de Arte e Artistas Plásticos, em Caracas, em 1978. O encontro conforma, com uma grande quantidade de outros eventos e publicações,⁶ um cenário da década de 1970 que promove debates sobre os sentidos possíveis do “latinoamericanismo” para as artes. Naquela década, os críticos, teóricos, artistas e instituições voltaram-se com maior força e confiança para a busca por parâmetros, processos e preocupações que indicassem um ponto de vista do sul, sem deixar fugir a consciência de que não haveria uma só América Latina, mas sim um continente plural.

Jorge Alberto Manrique (1978) não menciona exatamente esse movimento pendular, indicado por Aracy Amaral, mas sim da ideia de uma invenção da América Latina. Como uma ficção que invade a realidade, a ideia de América Latina, apesar das diferenças de cada país e nação, começa a parecer possível. A questão mais importante, para Manrique, ao falar do valor de uma invenção, como a da América Latina, tornar-se realidade, está em algo mais extenso que as definições institucionais desse recorte do Novo Mundo: “ao fato de que o artista se sente latino-americano” (Manrique, 1978, p. 4, tradução nossa). É possível perceber, pela fala de Manrique, que o debate sobre uma arte latino-americana, nos anos 1970, já se encontrava profundamente atrelado aos questionamentos de uma teoria pós-colonial.

Hipólito, Rodrigo; Grando, Angela. **Greco e Minujín: a condição pendular nos primórdios da arte contemporânea argentina.**

POS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.58350> >

Já no caso de Carlos Rodriguez Saavedra, ainda em relação à citação de Aracy Amaral, seu comentário estende-se para além da compreensão dos movimentos nativistas e internacionalistas como variáveis de um mesmo processo de construção de nossa própria modernidade. Saavedra determina o movimento e a instabilidade como inevitáveis a partir do momento em que adentramos e assumimos visões de mundo não apenas pouco ou nada condizentes com nossa realidade, como também baseadas em um arcabouço cultural criado a nossa revelia. Munidos de tais ferramentas de análise, tendemos ao movimento pendular.

No entanto, a história da pintura latino-americana aparece, vista de fora, como um movimento de vai e vem, um movimento pendular, um movimento alternativo. Esse movimento é consequência da fratura, causada pela conquista espanhola, da nossa coerência original pré-colombiana. Desde o século XVI, entramos em um sistema de valores que não criamos e no qual fomos vistos como hóspedes de segunda classe: a cultura ocidental. Usamos o mesmo relógio que os europeus, mas com um horário diferente. As condições para o movimento do pêndulo são dadas, a partir desse momento, pelo processo histórico: passar do que somos ao que não somos, do que é nosso ao que é alheio (Saavedra, 1978, p. 3, tradução nossa).

Ao compreendermos essas afirmações, as variações históricas entre nativismo e internacionalismo surgem como um sintoma de nossas contradições. No caso argentino, o próprio sentido de internacionalismo tendeu a assumir significados diversos, na medida em que variavam os contextos político-econômicos e reformulavam-se os paradigmas do mundo da arte. Por décadas, artistas argentinos experimentaram e debateram-se com o internacionalismo como: rompimento do isolamento da década de 1940, integração e atualização de meios e processos (em uma postura que já supunha o estrangeiro como mais atualizado), permitir que artistas locais estivessem no páreo das disputas internacionais, internacionalização com o sentido de importação da cultura do colonizador e, depois, como exportação da produção local, exibição do crescimento interno e, ainda, submissão ao imperialismo (Giunta, 2001, p. 30). Embora isso possa ser mais evidente, para as artes, entre os fins dos anos 1950 e começo dos anos 1980, em âmbito geral, Saavedra fala sobre como tal condição pendular se mostra mais evidente a partir dos movimentos de independência das colônias.

Esse movimento alternativo é, no entanto, inseparável da própria existência da América Latina. Animado sucessivamente por uma energia centrípeta e outra centrífuga, nosso Continente se abre e se reúne em uma diástole e uma sístole incessantes e de necessidade vital. Ele se concentra para se afirmar e se expande para se renovar. Ao se contrair, nos consolidamos; ao se expandir, confirmamos

nossa vocação universal. No primeiro caso, nos tornamos mais autênticos; no segundo, mais complexos e ricos. Suprimir qualquer um desses dois momentos equivaleria a decretar a paralisia e, conseqüentemente, a morte da América Latina. Esse é também, finalmente, o processo através do qual construímos a nossa personalidade, que não pode ser limitada a apenas um dos nossos componentes. É evidente, por exemplo, que não podemos nos identificar exclusivamente com nossas raízes mais antigas e profundas, o passado pré-colombiano, e é evidente, também, que não pertencemos à cultura europeia (Saavedra, 1978, p. 4, tradução nossa).

Ao pensar sobre o diferencial entre a mestiçagem das culturas latino-americanas e a mestiçagem das demais culturas, Saavedra toca em um ponto que ocupa espaço privilegiado: a inconsistência do sentido de “origem” quando pensamos nas narrativas de nosso passado. O que entendemos como “sístole e diástole” em muito dispensa a “origem” como preocupação para se compreender acontecimentos e processos que não respondem aos fundamentos europeus de História, cronologia, linearidade e narrativa. Interessam, sim, para a construção de uma historiografia da arte desde América Latina, os processos de dupla amnésia, identificados por François-Xavier Guerra, e os movimentos de abertura e fechamento, apontados por Saavedra, como partes da digestão, da reciclagem e da hibridização do sul, como comentava Camnitzer (Camnitzer, 2008, p. 24).

Duas ações de Greco e Minujín

A “condição pendular”, definida como oscilação entre influências internacionais e afirmações locais, decorrente da fratura colonial, materializa-se nas ações de Alberto Greco⁷ e Marta Minujín⁸ analisadas nas próximas páginas. Ambos, quando em solo estrangeiro (Madri e Paris), demonstraram essa dualidade: Greco, ao integrar o cotidiano espanhol em seus *Vivo-Dito*, e Minujín, ao destruir sua produção inicial, criticam a mercantilização artística europeia, enquanto reafirmam matrizes conceituais do Informalismo portenho. Suas práticas não reproduzem passivamente tendências hegemônicas, mas as ressignificam através de gestos radicais enraizados em críticas políticas e sociais argentinas, o que transcenderia a noção de “precursor”, ao articularem, na diáspora, um diálogo ativo entre abertura cosmopolita e especificidades locais, de modo a consolidar a pendularidade como operação estruturante da arte argentina.

Hipólito, Rodrigo; Grando, Angela. Greco e Minujín: a condição pendular nos primórdios da arte contemporânea argentina.

POS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.58350> >

O trabalho com o duplo processo de esquecimento e os movimentos de sístole e diástole podem ser aproximados ao tratamento de Alberto Greco como “precursor” e aos seus movimentos de trazer o cotidiano à arte e a arte ao cotidiano.⁹ Assim como trazia o cotidiano para a arte e levava a arte para o cotidiano, Greco viajava para Europa e Estados Unidos, produzia em ruas estrangeiras, sem deixar de afirmar-se como o maior pintor informalista vivo,¹⁰ de apontar seu “dedo vivo” e apropriar-se da realidade e sem abandonar a força da materialidade característica de suas pinturas, colagens e objetos.¹¹ Ou seja, pensar o desenvolvimento de seus trabalhos como se houvesse uma fase “pré-conceitualista” e outra submetida às influências às quais esteve exposto no exterior seria um equívoco.

Diversa de uma narrativa linear e cronológica, devemos fazer giros em torno desse ponto-chave, como um marco que diz respeito à história de seu contexto. Nesse sentido, ao indicarmos Greco como um precursor da arte conceitual, não apenas supomos a submissão à cronologia do norte para determinar a possibilidade de surgimento das vertentes conceituais do sul como corremos o risco de ignorar seu contexto específico e os diálogos e influências locais.

Não seria possível repassar, em apenas um texto, todos os acontecimentos marcantes da trajetória de Alberto Greco, principalmente em seus últimos 10 anos de vida. Das situações criadas em 1963, ressaltamos a viagem de trem que o artista empreende com uma pequena caravana, entre as estações de Sol e Lavapiés, em Madri. Greco transitava com um balde verde sobre a cabeça e guiou o povo para a última estação, onde estendeu tecidos sobre o chão e convocou os presentes a pintarem e intervirem livremente. Por fim, o artista ateou fogo ao resultado das intervenções do público e a polícia foi chamada para encerrar a confusão. Sobre aquela experiência, deixou registrado:

O metrô era incrível [...] embora muitos não entendessem nada. Os melhores momentos foram o cartaz gigante pintado com Vivo-Dito, depois enrolado com todos os gravetos e potes de tinta e correndo feito louco, pingando tinta vermelha por todas as ruas. Então as pessoas voltaram correndo, delirando. Dei a volta no palco, com aquele tipo de cadáver encharcado e coberto de sujeira. [...] Quando todo o fogo se apagou, escrevi em um pedaço de pano não queimado: O VIVO-DITO SÃO VOCÊS: O VIVO-DITO SOMOS NÓS, O VIVO-DITO É ISSO, assinei todos juntos, traçando um círculo ao redor deles. Assinei o bilhete e fui embora (*apud* Rivas, 1991, p. 310, tradução nossa).¹²

A *Viaje de pie en metro de Sol a Lavapiés* (figs. 1 a 3), apesar de soar intempestiva depois de sua descrição mais sucinta, dependeu de certo nível de planejamento, que demonstra consciência e intenção, por parte do artista e de outras pessoas envolvidas, de que se tratava de um movimento para integrar a arte ao cotidiano, compreender sua manifestação como da ordem do comportamento e mais da apresentação de ideias do que da produção de objetos. O artista preocupou-se com a publicação de um convite público (Fig. 4), em que afirmava que assinaria pessoas, situações, uma cabeça de cordeiro, e que todas essas ações deveriam ser compreendidas como obra de arte vivo-dito (Rivas, 1991, p. 312), em consonância com seu manifesto antes publicado.¹³



Figura 1. Imagens da ação *Viaje de pie en metro de Sol a Lavapiés*. Fonte: fotografias publicadas no jornal *El Pueblo*, em 19 out. 1963. Autores: Guarner e César, Madrid, 1963. Disponível em: <https://www.albertogreco.com/es/obras/artevivo/metro/index.htm>. Acesso em: 12 ago. 2025.



Figura 2. Imagens da ação *Viaje de pie en metro de Sol a Lavapiés*. Fonte: fotografias publicadas no jornal *El Pueblo*, em 19 out. 1963. Autores: Guarner e César, Madrid, 1963. Disponível em: <https://www.albertogreco.com/es/obras/artevivo/metro/index.htm>. Acesso em: 12 ago. 2025.



Figura 3. Imagem da ação *Viaje de pie en metro de Sol a Lavapiés*. Detalhe para Greco com um balde sobre sua cabeça, ao centro da imagem. Fonte: fotografias publicadas no jornal *El Pueblo*, em 19 out. 1963. Autores: Guarner e César, Madrid, 1963. Disponível em: <https://www.albertogreco.com/es/obras/artevivo/metro/index.htm>. Acesso em: 12 ago. 2025.

O ator Luis Gallardo, que viria a ser detido pela polícia ao fim da ação, foi chamado por Greco, tomou a frente e reuniu o público com falas como:

Vejam, senhores, aqui estamos num ato vivo de pintura, arte no instante, queimada e purificada. A arte viva-Dito é a aventura da realidade que sai para a rua. Ei senhor, fique de frente para a parede. Não vá, senhora. Que vá trabalhar a rata, o camaleão que tenho em minha mão (López Anaya, 2003, tradução nossa).

Enquanto o ator falava, espalharam-se, sobre o chão, os tecidos brancos e os recipientes de tinta, previamente preparados, e orientava-se o público para realizarem a intervenção. Toda essa sequência, finalizada com as chamas, necessitou de razoável premeditação para que tudo se concretizasse. Esse planejamento, certamente, deve ser considerado com vistas para o cenário de repressão da Espanha franquista de 1963, como nos lembra Fernando Herrero-Matoses (2015, p. 108), em “Alberto Greco e Julio Cortázar: el juego y la trayectoria nómada de la vanguardia”.

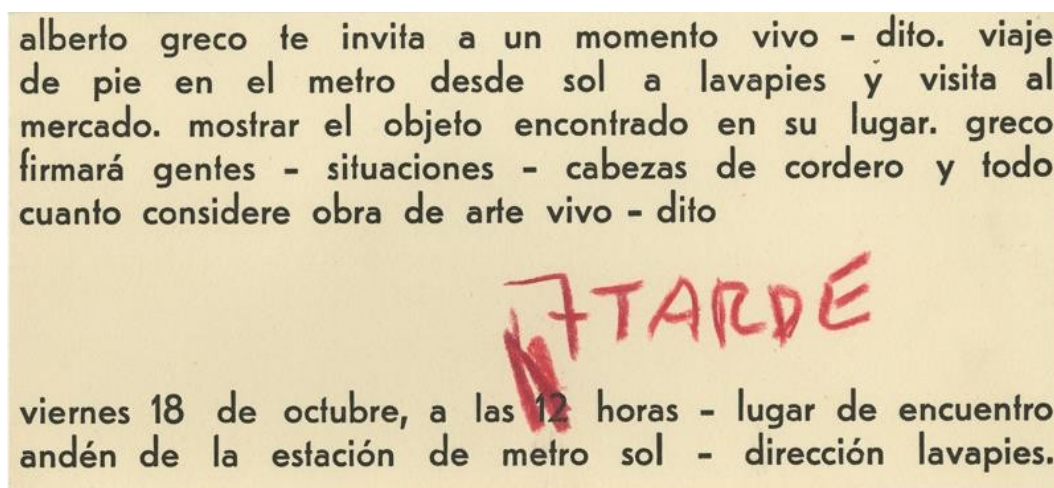


Figura 4. Alberto Greco. Convite para o “Momento Vivo-Dito”. *Viaje de pie en metro de Sol a Lavapies*. Impressão sobre papel, 21 x 9 cm, Madrid, 1963. Fonte: <https://www.albertogreco.com/es/obras/artevivo/metro/index.htm>. Acesso em: 12 ago. 2025.

Como podemos sempre considerar que seja inadequado pensar os trabalhos de Alberto Greco dentro de princípios que parecem apenas ter se solidificado na arte contemporânea algumas décadas depois, essa defesa de sua consciência sobre a arte que produzia deve vir acompanhada de questionamentos já realizados a respeito desse sujeito imaginado pela posterioridade. O iconoclasta como ícone, inventado e tornado lenda, não é uma construção de décadas recentes.

A compreensão de que era necessária outra visada para abarcar a produção de Greco estava presente em sua época e contribuiu para que se tornasse uma espécie de lenda-viva (Melaj, 2008; Hipólito; Grando, 2016).

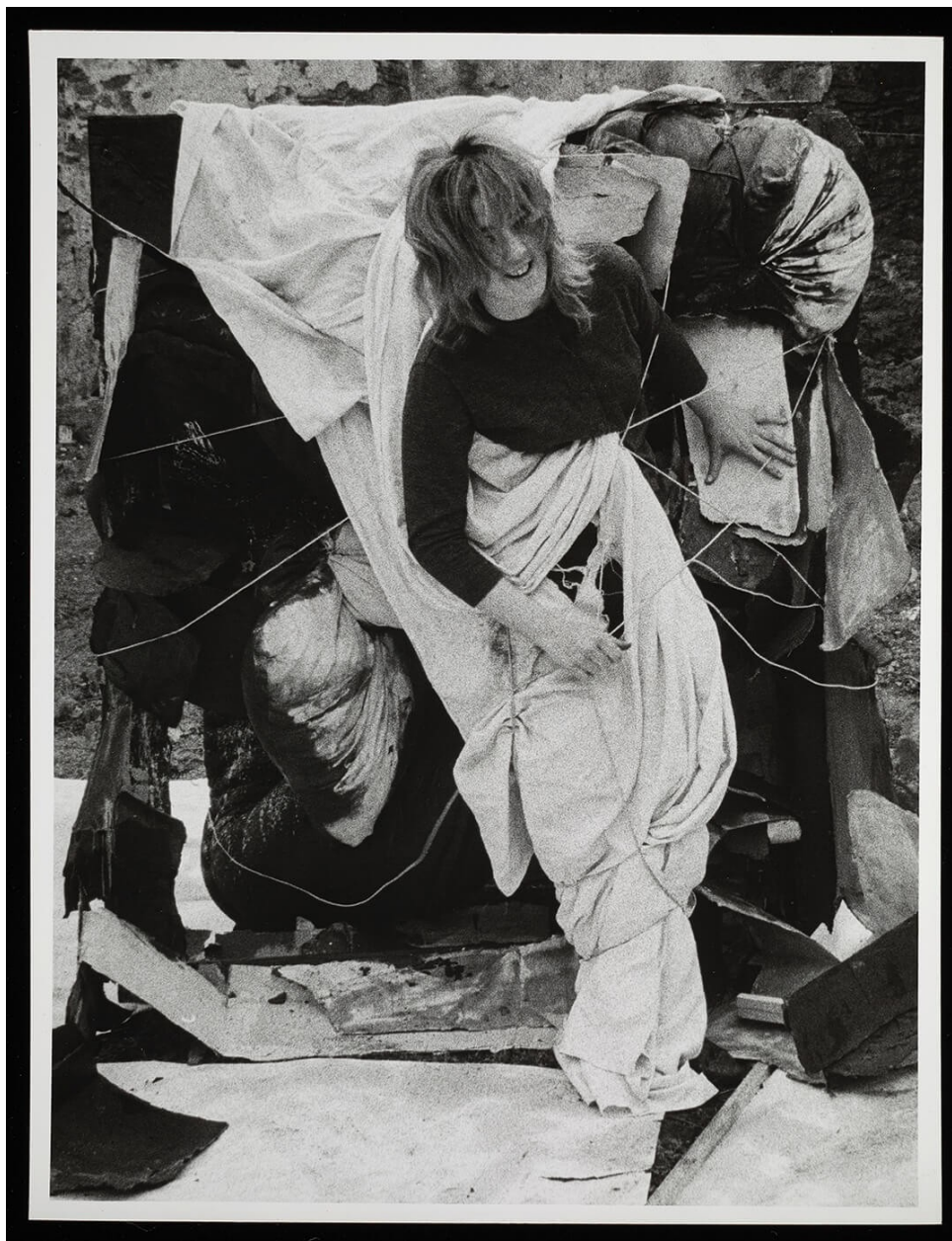


Figura 5. Marta Minujín, *La Destrucción*, Impasse Ronsin, Paris, 1963. Fonte: fotografia de Harry Shunk e János Kender. Getty Research Institute, Los Angeles. Disponível em: <https://www.stirworld.com/see-features-arte-arte-arte-the-jewish-museum-echoes-marta-minujin-s-feisty-anthem>. Acesso em: 12 ago. 2025.

Assim como Greco, Marta Minujín empreendeu viagem à Europa como parte do movimento de internacionalização de sua época. É compreensível que a experiência de viajar para a Europa como inevitável para as formações dos artistas daquele período, na Argentina, estivesse arraigada na concepção oligárquica sobre progresso civilizacional e como herdada da arte moderna pela nascente arte contemporânea local, da qual ambos faziam parte. Minujín, poucos anos após seu retorno de Paris para Buenos Aires, procurou fazer uma crítica e uma análise sobre esse movimento pendular internacionalista. Sua ideia seria a realização de duas mostras, sob o título de “Importación-Exportación” (1968). Apenas a primeira parte, com propostas influenciadas pelo movimento *hippie*, foi realizada. A segunda mostra, pensada para reafirmar a força dos pontos de vista locais, infelizmente, não tomou corpo.¹⁴

Antes de retornar à Argentina, no entanto, sua última ação em Paris nos parece ser significativa para pensarmos tanto essa mútua influência entre artistas argentinos quanto sua postura frente à internacionalização, ou como tais experiências reverberaram em seus processos poéticos. Em 1963, Minujín realizou *La Destrucción en el Impasse Ronsin* (figs. 5 a 7), ou apenas *La Destrucción*, como marco de encerramento de seu período de formação na cena artística parisiense.



Figura 6. Marta Minujín, *La Destrucción*, Impasse Ronsin, Paris, 1963. Fonte: <https://exhibits.haverford.edu/arqueologias/marta-minujin-es/>. Acesso em: 12 ago. 2025.



Figura 7. Marta Minujín, *La Destrucción*, Impasse Ronsin, Paris, 1963. Fonte: fotografia de Harry Shunk e János Kender. Disponível em: <https://walkerart.org/collections/artworks/marta-minujin-exhibition-and-happening-la-destruccion-the-destruction-impasse-ronsin-paris>. Acesso em: 12 ago. 2025.

Como aponta Ana Beatriz Mauá Nunes, em "*Yo soy genial, pero nací en Argentina: gênero, nacionalidade e consagração na trajetória de Marta Minujín*" (2020), a artista passou por uma rápida ascensão e reconhecimento como parte relevante do cenário da arte contemporânea argentina.¹⁵ Esse reconhecimento, ainda jovem, seria advento não apenas das qualidades próprias de seu trabalho, mas de seu posicionamento no processo de internacionalização de artistas locais, de sua origem familiar e do apoio veloz das direções do Centro de Artes Visuales (CAV) do Instituto Torcuato di Tella, com Romero Brest, e do Centro de Artes y Comunicación, encabeçado por Jorge Glusberg, logo após seu retorno de Paris. Além desses elementos, cabe ressaltar que tal processo de apoio para a presença de artistas argentinos na Europa e nos EUA, naqueles começos da década de 1960, misturava-se com o entendimento estrangeiro da América Latina como "alteridade

cultural e política” (Nunes, 2020, p. 199), passível de ser compreendida como horizonte revolucionário. Ou seja, havia tanto um interesse local no envio de artistas para o estrangeiro quanto uma expectativa das cenas independentes europeias em relação ao que poderia surgir de diverso com o contato com artistas latino-americanos.¹⁶

Mas, de acordo com o registrado em seus diários da época (Minujín, 2018), as duas temporadas que Minujín passa em Paris, entre 1961 e 1963, foram repletas de indecisões, insatisfações com o cenário, com seus colegas argentinos em terras europeias e ambição pendente entre o sucesso mercadológico e o reconhecimento por parte de grandes prêmios e instituições. Ademais, Minujín fortalece sua postura experimental e sua herança informalista. A negação do objeto vendável como resultado do processo criativo e a escolha destrutiva como extremo dessa postura são partes dessa herança.

Antes de sua primeira mostra oficial na Galeria Lirolay, em 1961, Minujín havia exposto suas primeiras pinturas no Teatro Agón e na Galería Pizarro, além de frequentar o Bar Moderno, onde conhece Alberto Greco e modifica sua pintura rumo ao Informalismo, tanto por essa influência quanto pela de Jorge López Anaya (Noorthoorn, 2010, p. 131-132; Minujín, 2015, p. 18). Mas é o contato com Germaine Deberq, então coordenadora da Lirolay, que altera de imediato sua trajetória, pois recebe o convite para fazer parte da comitiva argentina para a Segunda Bienal de Paris. Pelo que escolhe para apresentar de modo autobiográfico, com a publicação de seus diários da época (Minujín, 2018), compreende-se que, conscientemente ou não, a artista optou por afastar-se do cenário mais tradicional e abraçar a insegurança vanguardista. A recusa da bolsa para cursar o ano letivo na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts e a mudança para a rua Delambre, em convivência com diversos artistas experimentais, significou a escolha não apenas por participar do cenário internacional das artes, mas de integrar-se ao que considerava mais atualizado no campo de modo geral.

Nessa fase, que podemos chamar de “Cajas e Colchones”, Minujín acumula grande quantidade de *assemblages* e obras não finalizadas. Os colchões usados, tirados de hospitais, após limpos, eram pintados com faixas e motivos coloridos, costurados e colados noutros objetos e armações de madeira. Ainda que a aparência dessas criações não refletisse essas referências, a artista aponta que o uso dos colchões como suporte foi o caminho para descobrir a Pop e a Conceitual. No retorno à

Hipólito, Rodrigo; Grando, Angela. Greco e Minujín: a condição pendular nos primórdios da arte contemporânea argentina.

POS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.58350> >

Argentina, tais referências permanecem. Se, em 1961, Minujín ressaltava o Novo Realismo como o que mais lhe marca e afirma já ter visto tudo o que precisava para produzir, em 1962, diz precisar de muito mais tempo para firmar-se como artista (Giunta, 2001, pp. 191-193) e lamenta voltar à Buenos Aires. Andrea Giunta acrescenta que, assim como Alberto Greco, Minujín precisava ser notada, que a concepção de vanguardismo como choque valia para ambos e que o anedotário dos anos 1960 passa, centralmente, por seus nomes. Se Minujín já possuía historietas em Paris, sua saída da cidade se torna um marco com *La Destrucción* (1963). Sem poder guardar os trabalhos (Giunta, 2001, p. 197), Minujín realiza uma mostra em seu ateliê e leva metade das peças para serem destruídas em um terreno baldio, próximo aos ateliês de Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely e Larry Rivers, que cederam o local conhecido como *impasse Ronsin* (Noorthoorn, 2010, p. 136; Minujín, 2015, p. 40). Antes de atear fogo à montanha de colchões e madeira, ela convida alguns nomes proeminentes, que lhe eram próximos, para interferirem sobre seus trabalhos, ação que foi seguida da soltura de 500 pombos e 100 coelhos, em um ritual que marcará seu interesse pela efemeridade.

Quando descrita por Andrea Giunta, essa ação parece ter surgido sem muito planejamento. No entanto, ao verificarmos seus diários e catálogos, como tornou-se explícito décadas depois, *La Destrucción* ocorreu como um espetáculo razoavelmente planejado. Nos 20 dias que antecederam a ação, a artista organizou uma mostra em seu ateliê, junto à portuguesa Lourdes Castro e ao venezuelano Alejandro Otero. Para essa exposição, foi impresso um catálogo, em que Minujín já anuncia que, no encerramento, destruiria seu acervo, ainda que não por completo.

Usei esse tempo para convidar artistas a destruir minhas obras. Eles deveriam aparecer no terreno baldio do Impasse Ronsin às 18h da quinta-feira, 6 de junho, trazendo quaisquer elementos de trabalho que mais os expressassem. Eles deveriam criar sobre minhas obras (como destruição simbólica), deveriam implantar suas imagens sobre as minhas, cobrir, apagar e modificar minhas obras.

[...]

E chegou o grande dia, convoquei todos para o Impasse. Eu já havia colocado anúncios sobre o acontecimento em galerias e museus, e um grande número de pessoas demonstrou interesse e compareceu à destruição (Minujín, 2015, p. 42-43, tradução nossa).

O que a artista comenta como um simples convite consistiu em indicações prévias que determinariam fortemente o sentido do acontecimento. Não se tratou apenas de dispor seus trabalhos para que sofressem intervenções e fossem destruídos, mas do direcionamento e uso de outros artistas e seus processos como ferramentas de sua ação.

Todos eles vieram para a oficina e eu disse ao Erik Beynom, que era um artista pop: “Este trabalho é para você”; para Hernández, que era um artista expressionista abstrato, o mesmo; para Paul Gette, que era um artista performático: “Você destrói este com um machado, quebrando tudo”; à Lourdes Castro, que fazia tudo de prata, disse pra pintar minha obra toda com spray prateado, e ao Christo, que me envolvesse em uma das minhas obras (*apud* Noorthoorn, 2010, p. 51, tradução nossa).

Embora tenha sido influenciada pelas práticas dos Novos Realistas, às quais dá incontestável atenção durante seus primeiros meses em Paris, as influências para o desenvolvimento de suas esculturas de caixas e colchões, assim como para a realização de *La Destrucción*, são mais variadas e refletem seus interesses em debates de outras ordens. O comparativo entre esse acontecimento e as ações de Niki de Saint Phalle, *Tirs* (1961), por exemplo, mais ressaltam as diferenças entre essa e a proposta de Minujín do que o contrário. Enquanto de Saint Phalle convida Robert Rauschenberg e Jasper Johns para dispararem contra seus trabalhos e, dessa forma, agrega valor aos objetos que continuam a levar seu nome, Minujín parece realizar uma crítica a essa mercantilização e fetichização. Ainda que ambas as estratégias desdobrem possibilidades dos *readymade* (posto que tanto Minujín quanto de Saint Phalle recolhiam objetos para alçá-los à condição de objetos de arte após pequenas ou não tão pequenas intervenções), o que sobra da ação de Minujín são apenas fotografias e relatos, que circularão de modo restrito nos anos seguintes e passarão a ser estudados como historicamente relevantes somente décadas depois. Mesmo que soe contraditório com as posturas futuras da artista, tão afeita a mediação de todas as suas ações, nem mesmo a imprensa foi convidada para presenciar *La Destrucción*, e suas notas pessoais explicitam suas críticas à postura de alguns Novos Realistas em relação ao uso dessas estratégias para agregar valor comercial às suas peças. Todos esses pontos são demarcados por Michaëla de Lacaze Mohrmann (2020, p. 72), inclusive a afirmação positiva de Minujín de que, com a destruição, ninguém poderia comprar seus trabalhos.

Em contraponto ao seu aparente desgosto diante do cenário parisiense, a iconoclastia de Alberto Greco permanecia presente como uma espécie de lente auxiliar para as análises da jovem Minujín. No início de seu período parisiense, Greco a acompanhou nas visitas às mostras e situações propostas pelos Novo Realistas, inclusive às ações de Niki de Saint Phalle (Minujín, 2018, p. 56). A condição espetacular das ações dos Novos Realistas, ressaltada por Pierre Restany, certamente impactou os processos de Minujín, mas não acima da iconoclastia de Greco, que já havia dado passos na direção de aprofundar o sarcasmo diante da autoria artística (Mohrmann, 2020, p. 71).

No comparativo e na aproximação entre essas duas ações, além de observarmos a importância do planejamento, das autoafirmações de Greco e Minujín como artistas argentinos, de seu desenvolvimento conjunto na vanguarda portenha, de seus interesses pela participação do público e de suas posturas críticas diante da mercantilização das obras e da autoria, não podemos nos esquecer de que o fogo e a destruição eram presenças inegáveis no Informalismo. Em 1961, a Galeria Lirolay apresentou a mostra “Arte destructivo”, com participação de Kenneth Kemble, Luis Wells, Silvia Torras, Jorge Lopez Anaya, Jorge Roiger, Antonio Seguí e Enrique Barilari. A exposição, com obras agredidas, destruídas e misturadas com móveis e objetos recolhidos dos refugos da cidade (tanto da área do porto quanto do local onde se queimava lixo), possuía a ambientação de uma paisagem sonora composta por uma coleção de registros de quebras e rasgos. Embora parecesse desprovida de ordem, “Arte destructivo” somente se realizou a partir de um cuidadoso planejamento. Sua concepção integrava-se ao programa poético de Kenneth Kemble, refletia um interesse generalizado pela destruição e a violência e, como ressaltava Andrea Giunta (2001, p. 185, tradução nossa),

O que tornou essa experiência tão importante e diferente foi que o que foi mostrado foi o resultado de um longo processo de trabalho colaborativo, no qual os artistas se reuniram não apenas para coletar materiais, mas também para discutir a ideia de destruição e trabalhá-la em suportes visuais e auditivos.

Greco e Minujín,¹⁷ da mesma forma que os demais integrantes da vanguarda informalista portenha, haviam desenvolvido o conjunto de ações que se complementavam e se aproximavam até formarem um contexto em que é possível a concepção de propostas como *La Destrucción* e *Viaje de pie en metro de Sol a Lavapies*. Se “Arte destructivo” é tida como a culminância do Informalismo pelos atores da época (Giunta, 2001, p. 186), as ações de Greco e Minujín, cada uma a sua maneira, parecem encontrar-se com esse sentido de transição, encerramento e morte.

Hipólito, Rodrigo; Grando, Angela. Greco e Minujín: a condição pendular nos primórdios da arte contemporânea argentina.

POS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.58350> >

Viaje de pie en metro de Sol a Lavapiés e *La Destrucción* foram meticulosamente planejadas, o que evidencia uma consciência artística que transcende a noção de mero “precursor”. O convite público de Greco, a coreografia com atores, a disposição de materiais e a direção de participantes revelam estratégias intencionais para integrar arte e cotidiano, enquanto Minujín organizou catálogos, designou intervenções específicas a outros artistas e recusou a imprensa, de modo a articular uma crítica à mercantilização. Esses procedimentos sistematizados, enraizados no contexto do Informalismo portenho, confirmam que ambos já operavam com matrizes conceituais locais, como a negação do objeto mercantil, a efemeridade e a crítica institucional, além de reconfigurarem influências internacionais a partir de preocupações políticas e sociais argentinas. Assim, suas obras não derivam passivamente de tendências hegemônicas, mas representam marcos autônomos na construção da arte contemporânea argentina, o que desafia historiografias centradas no eixo Norte-Sul.

Conclusão

Tanto Minujín quanto Greco levam a Argentina junto de si para o exterior. Mesmo que algumas de suas ações tenham sido realizadas em solo estrangeiro, isso não fez com que eles estivessem somente submetidos aos parâmetros externos e obedientes às determinações e influências (inegáveis) do cenário hegemônico. Essas afirmações são condizentes com o entendimento de América Latina como espaço “desterritorializado” e como “lugar indeterminado”, indicadas anteriormente e já bem desenvolvidas nas visões pós e decolonial. No mesmo sentido, ressalta-se a importância da postura desses artistas ao reiterarem sua condição de latino-americanos (Manrique, 1978, p. 4). Essa postura se torna nítida quando percebemos o largo interesse e a força das presenças de artistas do sul na Paris da virada dos anos 1950 até metade da década seguinte (Nunes, 2020).

A complexidade do entendimento dos processos e realizações de artistas como Greco e Minujín está diretamente ligada ao que apontamos como “condição pendular” e aos movimentos de sístole e diástole, que se encontram entranhados tanto nas estruturas institucionais quanto em nossas visões de mundo. Em suma, para compreender o desenvolvimento da arte contemporânea na América Latina e, por conseguinte, repensar sua historiografia, é fundamental considerar de modo mais balanceado, e sem simplificações, os esforços internacionalistas e os processos de sístole e

diástole (Saavedra, 1978, p. 3-4). Tais movimentos nos permitem compreender nossa arte contemporânea como fruto de abertura, influência estrangeira, desproteção e hibridização, mas, também, de fechamento, influência local, proteção, reciclagem e digestão (Camnitzer, 2008, p. 24).

Viaje de pie en metro de Sol a Lavapies e *La Destrucción*, certamente, integram o cenário internacional mais extenso e refletem interesses por mudança e reinício, de morte e ressurgimento. Mas não podem ser analisadas e compreendidas pela ótica de simples influência dos avanços europeus e novaiorquinos, o que colocaria Greco e Minujín como precursores de algo que só viria a se desenvolver na Argentina após a metade da década de 1960. Pelo contrário, percebe-se que o Informalismo se constituía de posturas conscientes em relação aos sentidos dessas experiências para as mudanças de paradigmas que efetivavam. Nas palavras de Keneth Kemble:

O que me interessava era a criação, os processos de criação. Era tentar espalhar por aqui um espírito de pesquisa e aventura, para que pudéssemos criar e não estar sempre seguindo as últimas modas em Paris ou Nova York, que era o que fazíamos e o que continuamos a fazer (*apud* Giunta, 1997, p. 84, tradução nossa).

O incômodo com a mercantilização do Informalismo, o ressurgimento de um interesse pelo impacto imaginativo surrealista, a quebra e ressurgimento das linguagens e das instituições viciadas, além desse desejo, expressado por Kemble, de construir uma nova Buenos Aires que definisse seus próprios termos vanguardistas, permaneceriam vivos por toda a década. Parear *La Destrucción* e *Viaje de pie en metro de Sol a Lavapies* e pensá-los antes integrados aos caminhos do Informalismo argentino do que apenas como resposta ao contato com as acumulações de Arman, as obras autodestrutivas de Tinguely e as propostas de ação de Niki de Saint Phalle e Gustav Metzger permite que se perceba com mais consistência seus papéis no tecido da nascente arte contemporânea argentina dos anos 1960.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy. O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20. **Revista USP**, São Paulo, n. 94, p. 9-18, ago. 2012. Disponível em: <https://goo.gl/mgHzej>. Acesso em: 10 set. 2017.
- CAMNITZER, Luis. **Didáctica de la liberación**. Arte conceptualista latinoamericano. Murcia, España: CENDEAC, 2008.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Ciudad de México: Grijalbo, 1990.
- GÁRCIA, María Amalia; PACHECO, Marcelo E. (org.). **Alberto Greco, ¡Qué grande sos!** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires: Museu de Arte Moderno de Buenos Aires, 2021. Disponível em: <https://museomoderno.org/libros/alberto-greco-que-grande-sos/>. Acesso em: 13 mar. 2025.
- GIUNTA, Andrea. Historia oral e historia del Arte. El caso de "Arte Destructivo". **Estudios e investigaciones**, n. 7, p. 77-96, 1997. Disponível em: <http://dspace5.filo.uba.ar/handle/filodigital/16975>. Acesso em: 28 nov. 2024.
- GIUNTA, Andrea. **Vanguardia internacionalismo y política en los años sesenta**. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- GLUSBERG, Jorge. **Arte de Sistemas II**. CAYC al aire libre. Arte e ideologia. Buenos Aires: CAYC, 1972. Catálogo de exposição.
- GRANDO, Angela; HIPÓLITO, Rodrigo. O sentido constelar na obra de Alberto Greco. **Estudio**, v. 11, p. 20-28, 2020. Disponível em: https://estudio.belasartes.ulisboa.pt/E_v11_iss32.pdf. Acesso em: 26 nov. 2024.
- GUERRA, François-Xavier. Memórias em transformação. **Revista eletrônica da ANPHLAC**, n. 3, p. 4-25, 2003. Disponível em: <http://www.anphlac.hpg.ig.com.br/revista3.htm>. Acesso em: 15 set. 2017.
- HERRERO-MATOSSES, Fernando. Alberto Greco e Julio Cortázar: el juego y la trayectoria nómada de la vanguardia. In: LÓPEZ, Paula Barreiro; RODRÍGUEZ, Fabiola Martínez (org.). **Modernidad y vanguardia**: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970). Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015. p. 107-120.
- HIPÓLITO, Rodrigo; GRANDO, Angela. Alberto Greco: Intervencionista Informalista? In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 25., 2016, Santa Maria. **Anais** [...]. Santa Maria, RS: ANPAP: UFRGS, 2016. v. 1, p. 678-692. Disponível em: <https://notamanuscrita.com/2016/10/14/alberto-greco-intervencionista-informalista/>. Acesso em: 19 nov. 2024.
- HIPÓLITO, Rodrigo; PEDRONI, Fabiana. reativando estratégias poéticas: a experiência "RE-vivo dito" e o conjunto de épocas. In: SEMINÁRIO IBERO-AMERICANO POÉTICAS DA CRIAÇÃO, 2014, Vitória. **Intermeios**, v. 1, p. 403-409, 2014.

Hipólito, Rodrigo; Grandó, Angela. Greco e Minujín: a condição pendular nos primórdios da arte contemporânea argentina.

POS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.58350> >

LONGONI, Ana. Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano). **Papers d'Art**, n. 93, p. 155-158, 2007. Disponível também em: <https://arte-nuevo.blogspot.com/2007/05/otros-inicios-del-conceptualismo.html>. Acesso em: 7 jul. 2025.

LÓPEZ ANAYA, Jorge. **Vanguardia informalista**: Buenos Aires 1957-1965: informalismo, arte destructivo, arte cosa. Buenos Aires: Sendrós, 2003.

MANRIQUE, Jorge Alberto. Invención del Arte Latinoamericano. ENCuentro IBEROAMERICANO DE CRÍTICOS DE ARTE Y ARTISTAS PLÁSTICOS OF CARACAS, 1., 1978, Caracas. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/815432>. Acesso em: 22 jul. 2024.

MASOTTA, Oscar. **Revolución en el Arte**. Pop art, happenings y arte de los medios en la década de sesenta. Buenos Aires: Edhasa, 2004.

MELAJ, María Fernanda. El Otro Greco. Alberto Greco (1931-1965). **Disturbis**, n. 4, Otoño 2008. Disponível em: <http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis234/Melaj.html>. Acesso em: 19 nov. 2024.

MINUJÍN, Marta. **Marta Minujín**: happenings y performances. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2015.

MINUJÍN, Marta. **Tres inviernos en París**: Diarios íntimos, 1961-1963. Buenos Aires: Reservoir Narrativa, 2018.

MOHRMANN, Michaëla de Lacaze. Marta Minujín's Destructive Intervention. **ARTMargins**, v. 9, n. 2, p. 61-84, 2020. DOI: https://doi.org/10.1162/artm_a_00263.

NOORTHOORN, Victoria. **Marta Minujín**. Obras 1959-1989. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini, 2010.

NUNES, Ana Beatriz Mauá. Yo soy genial, pero nací en Argentina: gênero, nacionalidade e consagração na trajetória de Marta Minujín. **Dimensões**, v. 45, p. 192-225, dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/32904>. Acesso em: 22 nov. 2024.

PALADINO, Luiza Mader. **Conceitualismos em trânsito**: intercâmbios artísticos entre Brasil e Argentina na década de 1970 – MAC USP e CAYC. 2015. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

PRADO, Luiz Fernando Silva. As identidades latino-americanas: itinerários metodológicos, história e historiografia. **História Unisinos**, v. 15, n. 1, p. 112-121, 2011.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. **El giro decolonial**: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre, 2007. p. 93-126.

RAMÍREZ, Mari Carmen *et al.* **Heterotopías**. Medio siglo sin lugar: 1918-1968. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000. Catálogo.

RIVAS, Francisco. **Alberto Greco**. IVAM – Centro Julio González. Valencia: Artes Gráficas Vicent, 1991. Catálogo.

ROJAS, Carlos Antonio Aguirre. O “longo século XX” da historiografia latino-americana contemporânea: 1870-2025? Pontos de partida para uma reconstrução. In: ROJAS, Carlos Antonio Aguirre. **América Latina**: história e presente. Campinas: Papirus, 2004. p. 45-76.

SAAVEDRA, Carlos Rodríguez. Alternativas de la pintura latinoamericana actual. ENCuentro IBEROAMERICANO DE CRÍTICOS DE ARTE Y ARTISTAS PLÁSTICOS OF CARACAS. 1., 1978, Caracas. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/815687>. Acesso em: 11 jun. 2024.

VARELA, María Paula. **El nuevo espectador**: experiencia y experiencias en el Instituto Torcuato Di Tella. Tesis (Maestría) – Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, 2018. Disponível em: <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/195>. Acesso em: 28 nov. 2024.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 Nesse sentido, cabe ressaltar que, quando Mari Carmen Ramírez (2000, p. 373) afirma que a primeira fase do conceitualismo na América Latina seria entre 1966 e 1974, estabelece uma limitação para propostas surgidas na Argentina, no Brasil e entre artistas exilados em Nova Iorque. Sob sua ótica, as experiências locais anteriores deveriam ser compreendidas apenas como precursoras. Ana Longoni (2007), ainda que critique a limitação cronológica da proposta de Ramírez e nos lembre que Alberto Greco, Edgardo Antonio Vigo e Marta Minujín realizam trabalhos sólidos e recorrentes nos anos anteriores, não abandona os marcos e cronologias lineares. A despeito da discordância, é razoável nos lembrarmos de que tanto Ramírez quanto Longoni estabelecem um foco crítico sobre as dicotomias de emissão-recepção e centro-periferia, no sentido de promover certo decentramento para a compreensão dos contextos e processos locais, fundamentais para o surgimento da arte contemporânea na América Latina.

2 Embora seja inegável que há grande variedade de origens nacionais, herdeiras de muitos povos, e que a história da arte dos países latino-americanos possui seus próprios pontos sensíveis, observa-se um compreensível empenho na determinação de aspectos confluentes entre nossas experiências conceitualistas, como é o caso do inconformismo e da preocupação ideológica, que não exporia uma relação direta com o desenvolvimento do Minimalismo e do Conceitual norte-americanos (cf. Ramírez, 2000, p. 41). Nesse sentido, um dos primeiros empenhos para compreender tal unidade e estabelecer uma conceituação apropriada nos veio através da “arte de sistemas”, proposta por Jorge Glusberg (Paladino, 2015, p. 21), a quem credita-se a expressão “conceitualismo ideológico” (Glusberg, 1972).

3 Ao verbalizar seu incômodo, o uruguaio sintetiza o problema: “A palavra ‘protomovimento’ permite a exclusão de artistas de um grupo ao qual eles normalmente deveriam pertencer, considerando suas intenções e recursos formais. Mas às vezes essa inclusão é capaz de alterar a narrativa histórica” (Camnitzer, 2008, p. 45, tradução nossa).

4 Em 1966, a “mania” de falar sobre *happenings* na imprensa pouco conhecedora dos termos, na Argentina, chegaria a seu ápice (Masotta, 2004, p. 336-340).

5 Aníbal Quijano (2007) explica como a naturalização da visada eurocêntrica é parte indissociável da colonialidade e como essa condição determina fronteiras discursivas e metodológicas para a construção de conhecimento, assim como para o estabelecimento de hierarquias sociais, jogos de poder e perspectivas econômicas e de trabalho. Mas, cabe ressaltar que a colonialidade não se estabeleceu de modo homogêneo, tampouco sem atritos: “Uma crítica explícita ao evolucionismo unilinear e unidirecional do eurocentrismo já está presente, por exemplo, no livro de Haya de la Torre, *El Antimperialismo y el APRA* (escrito segundo seu autor em 1924, embora sua primeira edição seja de 1932). A percepção das relações de poder econômico no Peru, implícita no primeiro dos *Ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), de José Carlos Mariátegui, pode ser considerada o embrião do conceito de heterogeneidade histórico-estrutural, desenvolvido em meados da década de 1960. Veja meu livro *Notas sobre el concepto de marginalidad social* (1966)” (Quijano, 2007, p. 95, tradução nossa).

6 Como as publicações organizadas por Damián Bayón e Marta Traba, a I Bienal Latinoamericana de São Paulo, a II Bienal de Medellín, o Simpósio de Austin, o Simpósio Situación y Perspectivas de las Artes Visuales en América Latina, na Universidade Nacional do México etc.

7 Alberto Tomás Greco (1931, Buenos Aires – 1965, Barcelona) destacou-se como cofundador do Movimento Informalista em Buenos Aires, posteriormente evoluindo para práticas tidas como precursoras da arte conceitual. Ele desenvolveu os chamados “*Vivo-Dito*”, a partir de seu manifesto que propunha a arte como gesto de “sinalização” do cotidiano, assinando pessoas, objetos e situações *in situ* para dissolver fronteiras entre arte e vida, criticar instituições artísticas e exaltar o efêmero. Suas ações performáticas, como o lançamento de ratos na Bienal de Veneza (1962) e seu suicídio encenado como “obra final” (com “*FIN*” inscrito na mão), radicalizaram o conceito de obra-processo e influenciaram neovanguardas na Europa e América Latina.

8 Marta Inés Minujín (1943, Buenos Aires) é pioneira em *happenings*, performances e instalações de grande escala; iniciou no Informalismo (1961) e ligou-se ao *Nouveau Réalisme* em Paris, onde realizou sua primeira ação. Cofundou a variante portenha da Pop Art com grandes instalações interativas, como *La Menesunda* (1965), desenvolveu diversas performances com comentários sobre novos meios de comunicação, arte ligada ao cotidiano, intervenções e grandes monumentos efêmeros. Como um dos nomes mais conhecidos e consagrados da arte argentina, permanece em atividade até o momento da redação deste artigo.

9 “O ‘primeiro movimento’ de Greco consistiria em levar a vida cotidiana para a Arte. Nesse movimento contam suas pinturas com materiais ‘não-artísticos’ e a ex-posição das peças para serem consumidas pelo tempo. O outro movimento seria o de levar a arte à vida cotidiana. Então teríamos suas intervenções no

NOTAS

espaço urbano, suas participações “surpresa” em exposições, sua verdadeira aura de artista, em suma, os seus ‘vivo-dito’. Esses movimentos, por fim, entrecruzam-se confusamente na trajetória do artista” (Hipólito; Grando, 2016, p. 686-697).

10 Em 1961, Greco realiza aquela que talvez tenha sido sua primeira intervenção em espaços públicos. Junto ao encerramento de sua mostra “Monjas”, na Galeria Pizarro, Greco cola cartazes pela avenida Corrientes, em Buenos Aires, com os dizeres: “Alberto Greco, ¡Qué grande sos!” e “Alberto Greco, el pintor informalista más importante de América”, enquanto a ação era registrada pelo fotógrafo Sameer Makarius (García; Pacheco, 2021, p. 289-290; Grando; Hipólito, 2020, p. 683). Alguns desses registros fotográficos podem ser encontrados em: <https://www.albertogreco.com/es/obras/artevivo/quegrandesos/index.htm>. Acesso em: 12 ago. 2025.

11 “Não se trata apenas de uma continuidade entre as práticas informalistas e aquelas da *Nueva Figuración*, dos novos meios e conceitualistas. Sob o entendimento de ‘acontecimento’, o informalismo de Greco, após sua virada para os ‘vivo dito’, abarca aquilo que se apresenta aos corpos/pensamentos em proposições expressivas. Se algumas dessas proposições se fizeram com marcas efêmeras, como os círculos de giz nas calçadas e as pixações em saunas públicas, essas marcas se fazem ainda perceptíveis, como documentadas pela historicidade e pela visibilidade das fotografias” (Grando, Hipólito, 2020, p. 145).

12 Carta de Greco a Lourdes Castro e René Bertholo, 1963.

13 “Para Greco, cada momento poderia se converter em uma situação ressignificadora, assim, todas as coisas à volta, incluindo as pessoas, poderiam tornar-se matéria-prima. Quando volta à Roma, ainda em 1962, inicia as demarcações de espaços públicos com os dizeres ‘A pintura é finita’, ‘Viva a Arte Vivo-dito’ e ‘Viva Greco’. 1962 é também o ano em que Greco espalha pelas paredes e muros de Gênova o seu ‘*Manifiesto Dito del Arte Vivo*’. Através desse manifesto, Greco cunha a expressão ‘vivo dito’, com a qual se tornariam historicamente conhecidas ações empreendidas até sua morte, em 1965” (Hipólito; Pedroni, 2014, p. 405).

14 A artista havia declarado suas intenções logo na abertura da primeira mostra, como fica registrado na *Revista Gente*, em 25 de julho de 1968: “O espetáculo-show que apresentarei se chamará *Importación-Exportación*. Vou mostrar o mundo do qual participei em Nova York, o mundo dos *hippies*, que é o movimento jovem mais recente daquela cidade. Quando eu retornar aos Estados Unidos, oferecerei a segunda parte do show lá, que será baseada na minha experiência durante esses 15 dias na Argentina. Somos contra o *establishment*. Contra tudo o que está estabelecido, que seria representado por instituições, bancos, escritórios. Temos até nosso próprio candidato presidencial, chamado Abolafia, que é um garoto de vinte anos que não está ocupado com nada além de sua campanha” (Minujín, 2015, p. 101, tradução nossa). No entanto, o fechamento do Instituto Torcuato di Tella (ITDT), em 1970, encerra aquele projeto. Aberto em 1958, o ITDT foi fundamental para o desenvolvimento da arte contemporânea argentina. Ainda que perseguido pela ditadura iniciada em 1966, no governo de Juan Carlos Onganía, o Instituto não deixou de promover o vanguardismo e, nos anos anteriores ao seu fechamento, é notável o empenho nas mostras realizadas sob a indicação de “Experiencias” (cf. Varela, 2018).

15 Embora não seja possível detalhar, aqui, as variações desse reconhecimento, é justo dizer que a ascensão e o apoio de críticos e diretores de grandes instituições, por parte da artista, não significa a ausência de diferenciações entre seus trabalhos e as vertentes de viés político-crítico locais, assim como da apresentação de dúvidas a respeito do lugar por ela ocupado na historiografia da arte contemporânea argentina.

16 “No início de 1962, havia tantos artistas jovens em Paris que Germaine Derbecq conseguiu organizar a exposição ‘*30 Argentins de la nouvelle génération*’ em paralelo com a exposição de época parisiense (entre 1921 e 1946) das obras do escultor Pablo Curatella Manes” (Giunta, 2001, p. 193, tradução nossa).

17 Nas décadas seguintes, Minujín será rapidamente reconhecida por seus *happenings* (vertente forte da arte contemporânea argentina dos anos 1960) e desenvolverá intensa relação com o campo da performance. O início de tal desenvolvimento pode ser percebido com certa nitidez no planejamento da sua primeira ação, aqui apresentada. Dado o nosso objetivo central de evidenciar a importância da “condição pendular” para a historiografia da arte contemporânea argentina, assim como a curta extensão de um artigo, ressalta-se a relevância da leitura de *Marta Minujín: happenings y performances* (Minujín, 2015) para melhor compreensão do peso das questões performáticas para a artista, nas diversas fases de sua trajetória.

Tesouras em ação: acionamentos do objeto nas produções de Rebecca Horn, Anna Maria Maiolino e Sanja Ivekovic¹

Scissors in Action: Activations of the Object in the Productions of Rebecca Horn, Anna Maria Maiolino and Sanja Ivekovic

Ciseaux en action : activations de l'objet dans les productions de Rebecca Horn, Anna Maria Maiolino et Sanja Ivekovic

Larissa Camnev

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

E-mail: larissa.camnev@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9488-2010>

RESUMO

Ao eleger a tesoura e o corte como processos artísticos operatórios, o artigo aproxima e tensiona o fazer das artistas Rebecca Horn, Anna Maria Maiolino e Sanja Ivekovic em suas produções. São elencadas produções em vídeo para se debruçar, *Cutting One's Hair with Two Scissors at Once* (1974-1975), *X* (1974) e *Personal Cuts* (1982). O corte como gesto artístico acarreta reflexões acerca de questões que permeiam o objeto, a ação e o suporte de reprodução. No texto, tais trabalhos são tomados como referencial para tecer diálogos e óticas que se relacionam ao contexto histórico do início do vídeo como linguagem que acolhe o gênero feminino.

Palavras-chave: *corpo; tesoura; ação; cortar; vídeo.*

Camnev, Larissa. Tesouras em ação: acionamentos do objeto nas produções de Rebecca Horn, Anna Maria Maiolino e Sanja Ivekovic.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.54072> >

ABSTRACT

By choosing scissors and cutting as operative artistic processes, the paper brings together and tensions the work of artists Rebecca Horn, Anna Maria Maiolino, and Sanja Ivekovic in their productions. The video productions to be examined are *Cutting One's Hair with Two Scissors at Once* (1974-75), *X* (1974), and *Personal Cuts* (1982). Cutting as an artistic gesture leads to reflections on issues that permeate the object, the action and the reproduction medium. In the text, these works are taken as a reference to weave dialogues and optics that relate to the historical context of the beginning of video as a language that embraces the female gender.

Keywords: *body; scissors; action; cutting; video.*

RÉSUMÉ

En choisissant les ciseaux et la coupe comme processus artistiques opératoires, l'article rassemble et met en valeur le travail des artistes Rebecca Horn, Anna Maria Maiolino et Sanja Ivekovic dans leurs productions. Les productions vidéo analysées sont *Cutting One's Hair with Two Scissors at Once* (1974-75), *X* (1974) et *Personal Cuts* (1982). La coupe en tant que geste artistique conduit à des réflexions sur des questions qui touchent à la fois l'objet, l'action et le support de reproduction. Dans le texte, ces œuvres sont prises comme référence pour tisser des dialogues et des optiques qui se rapportent au contexte historique du début de la vidéo en tant que langage qui embrasse le genre féminin.

Mots-clés: *corps ; ciseaux ; action ; découpage ; vidéo.*

Data de submissão: 20/08/2024

Data de aprovação: 22/04/2025

Introdução

A tesoura, enquanto instrumento que é operado via acionamento manual, pressupõe a interação do usuário e objeto. A ação do corte, por meio da tesoura, se faz na intersecção da usabilidade dessa tecnologia. Duas lâminas unidas por um eixo são apenas movidas quando os dedos são inseridos nas aberturas da terminação da peça, para enfim iniciar o corte.

O objeto da tesoura, na condição de aparato, faz parte dos engenhos amplamente buscados através dos tempos, pois desde a pré-história já existia a necessidade de cortar, demanda respondida por cortes praticados via utensílios improvisados. A instância foi sendo trabalhada e elaborada, sendo apresentada como instrumento pela primeira vez em Veneza,² esta com o design mais próximo do conhecido. No transcorrer dos tempos, outras formas e designs foram sendo propostos, com variações nos tamanhos dos anéis de abertura, comprimento das lâminas, bem como na própria materialidade de fabrico com aço forjado ou ferro fundido. A tesoura compreende três partes: anéis, lâminas e rebite ou parafuso, sendo seu acionamento pelos dedos, no qual:

As duas partes (hastes) que constituem a tesoura juntam-se no centro que constitui o fulcro do sistema de alavancas. Isto permite às lâminas, dispostas em forma de "X", se aproximarem ou se afastarem em toda a extensão de seu fio de corte, cortando destarte o material que lhes oferece resistência, como tecidos, fios, couros, etc. A tesoura sendo uma alavanca inter-fixa com o braço da potência maior que o braço da resistência, multiplica a força. Conclui-se, pois que para as tesouras satisfazerem a sua finalidade é indispensável que entrem em ação duas forças: resistência e potência (Freitas, 1948, p. 222-223).

Entre as duas forças que realizam o corte, está o usuário, este que ao entrar em contato com o instrumento deve percepção suas potencialidades. Gibson (2014), propõe o conceito de *affordances*, que se refere a conferir aos objetos elementos que possibilitam ao usuário interações. Reposicionado por Norman (1988), o termo *affordances* ganha outra camada, conferindo às propriedades físicas e percebidas do objeto gatilhos de como fazer uso. Pela forma e por outros atributos do objeto, sua função pode ser evocada. Desse modo, os dedos entrelaçados nas aberturas da tesoura são convertidos em prolongamentos corpóreos quando em uso. Tesouras com variações de tamanhos nas aberturas, ou mesmo com aberturas idênticas, encaminham seu contato dos dedos para o corte.

Nas ações, o objeto tesoura é ativado pelo gesto humano, que vem atrelado ao corpo suporte e a outras esferas sociais e culturais. É relevante pontuar que os objetos são acompanhados de contextos antropológicos e experimentações técnicas, fazendo do gesto a ação que concede meios de manipular a matéria. Ao mencionar a técnica, olha-se para sua potência enquanto possibilidade de modificação, na qual: "A natureza sempre tem e oferece a matéria-prima da técnica, ao passo que a técnica altera e transforma e converte os recursos naturais para seus próprios fins (Nancy, 2020, p. 30).

Camnev, Larissa. Tesouras em ação: acionamentos do objeto nas produções de Rebecca Horn, Anna Maria Maiolino e Sanja Ivekovic.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.54072> >

Na relação gesto e operação técnica, as matérias são submetidas a diferentes ações até serem conformadas à vontade, atestando que “a dureza e a moleza das coisas nos conduzem – à força – a tipos de dinâmicas diferentes” (Bachelard, 2008, p. 16). Alguns objetos possuem inscritos em si gestos que perpassam distintas culturas com usos semelhantes. Ao retomar a tesoura novamente como objeto que exige o gesto para ser operado, é assegurada sua utilização e manejo em várias matérias, mas que atravessam espaços e culturas.

Na aproximação da tesoura como um objeto ativado em uma condição performática nas artes, é empregado esse deslocamento do objeto de uso comum para outro repertório, agregando camadas que se alinham com as experiências, percepções e potencialidades. Ao rever o contexto do objeto na arte, é relevante pontuar a história deste como parte de um significativo processo de reposicionamento. As apropriações e atravessamentos vieram se desenvolvendo para tecer outras relações com a realidade que se apresenta. Desde a *Fonte* de Marcel Duchamp (1917), a provocação reverberou e provocou reflexões e questionamentos que se exibem na atual produção dos artistas visuais. Os chamados *ready-mades* (termo cunha por Duchamp em 1913) já eram difundidos olhando para objetos reais e utilitários como obra, escancarando sua sagacidade em face da arte burguesa.

A representação por meio das coisas faz da tesoura esse objeto que se sobrepõe a domínios de rupturas e compõe a postura frente às produções das artistas discutidas neste artigo. Aborda-se as atitudes em relação ao objeto como elemento que possui aspectos estéticos e visuais. As artistas mulheres elencadas no texto nasceram quase no mesmo período e utilizam a ação de cortar como meio para alimentar o modo de operar e agir em suas produções. Cortam diferentes materialidades, mas fazem um apelo estético ao elegerem um mesmo objeto e sua função. A tesoura transpassa para um além ao ser reposicionada como instrumento ativo em ações performáticas, distanciando-se de seu uso habitual como utensílio doméstico e, quando ativada por mulheres artistas, passa a convergir para outras instâncias. Ao fazer da tesoura esse instrumento para efetivar o corte, este texto faz um recorte na produção de Rebecca Horn, Anna Maria Maiolino e Sanja Ivekovic, apropriando-se do verbo cortar para alimentar o fazer artístico. O destaque se dá pela relevância dos contornos incitados, bem como pela costura proposta enquanto texto que lança o olhar para o

objeto de uso corriqueiro da tesoura operado em ações. Baseia-se na premissa de ser um material escasso, desde o recorte das artistas até o instrumento tesoura, sendo abordado sob uma ótica que amplia a compreensão das ações entre corpo e objeto.

Território como corte, ideias alinhavadas

Cortar: verbo que ativa o ato de separar e dividir em partes iguais ou não, podendo até ir para outras instâncias, como a de eliminar e suprimir. Enquanto ordem, articula o imperativo como modo de se realizar. Celant (1999) atesta que cortar é pensar e ver, sendo uma atividade extensiva entre a mão e o olho. O partir se torna um procedimento drástico, afinal, construir e reconstruir transforma os modos de perceber contextos:

Cortar e organizar, sobre a superfície e no espaço, as formas e figuras, as imagens e materiais foi um processo radical, pois modificou o processo de perceber a realidade, assim como o de construir em sua nova existência (Celant, 1999, p. 169).

Alicerçado na formulação de realidades, as artistas elencadas no texto radicalizam ao se posicionarem com tesouras ativas. Apesar de os países de origem das artistas diferirem,³ Rebecca Horn, Anna Maiolino e Sanja Ivekovic fazem uso de um mesmo objeto, a tesoura, partindo de diferentes contextos políticos e sociais para se debruçarem no corte como procedimento artístico operatório.

Os cortes efetuados pelas artistas passeiam por direções que afrontam os comportamentos sociais dentro de seus contextos históricos, visto que trata-se de mulheres agindo para a câmera em vídeo entre as décadas de 1970 e 1980. A efervescência na produção de mulheres artistas nessa mesma época coloca em evidência as experimentações suscitadas usando seus corpos como suporte. Em virtude da videoarte ser uma expressão artística recém-manifestada nos anos 1960, esta se torna acolhedora, em razão de que, diferentemente das outras linguagens, propiciou às mulheres estarem livres de óticas estereotipadas, já que “possibilitou rapidamente a passagem das mulheres do seu status passivo enquanto imagens, objectos do olhar masculino, a criadoras activas de imagens” (Furtado, 2009, p. 67). Para se debruçar sobre os vídeos das artistas, é fundamental se acercar que a maioria de suas obras se valem do próprio corpo para abarcar suas ações e passeiam por diferentes linguagens para dar conta de suas investigações, desde a produção de objetos vestí-

Camnev, Larissa. **Tesouras em ação: acionamentos do objeto nas produções de Rebecca Horn, Anna Maria Maiolino e Sanja Ivekovic.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.54072> >

veis, colagens, fotoperformances e vídeos. Para este texto, foi selecionada uma produção em vídeo de cada artista para se dedicar à análise: *Cutting One's Hair with Two Scissors at Once* (Rebecca Horn, 1974-1975), *X* (Anna Maria Maiolino, 1974) e *Personal Cuts* (Sanja Ivekovic, 1982).

O corte em *Cutting One's Hair with Two Scissors at Once*

O vídeo *Cutting One's Hair with Two Scissors at Once* (1974-1975) faz parte de várias ações que foram gravadas pela artista Rebecca Horn no cômodo de um apartamento em Berlim. Durante uma semana, a artista se dispôs a propor tarefas em frente à câmera, incorporando gestos, maquinismos e extensões animais. A videoação inicia com Otto Sander, um ator que narra as danças de acasalamento e combate de cobras:

Línguas piscando, suas cabeças se movem para frente e para trás até que a pele escamosa abaixo da garganta se toque. No momento em que o contato físico é estabelecido, eles começam a se entrelaçar. A dança de luta agressiva dos dois parceiros é caracterizada por uma perda gradual e mútua de impulso e pela batida de seus antepassados um contra o outro. Os corpos ondulantes espasmódicos se enrolam tão firmemente um ao redor do outro que os dois homens-cobra se fundem em um único corpo cujas duas cabeças se movem para frente e para trás em paralelo. A luta é decidida quando o animal mais forte pressiona seu oponente contra o chão.⁴

Em variações de telas, ora surge o ator narrando, ora surge Rebecca segurando uma tesoura em cada mão. No decorrer do vídeo, a artista vai cortando seus cabelos sem critério estético e que consequentemente vão ficando cada vez mais curtos, bem como mais abeirados com a cabeça. A cada golpe da tesoura, os cortes promovem um desconforto constante, visto a proximidade da cabeça, expondo a vulnerabilidade da pele e dos olhos, sensíveis a quaisquer ações por parte dos objetos cortantes. A tensão se intensifica à medida que os comprimentos dos cabelos diminuem, enquanto a incerteza sobre um possível gesto atingir a pele provoca aflição, especialmente por o objeto pontiagudo da tesoura estar tão próximo aos olhos.

O efeito máquina se dá na simultaneidade das tesouras agindo, movimentos espelhados e repetitivos, mas sem critério pré-estabelecido. O toque dos dedos é eliminado e o esforço da artista é o de continuar os cortes ainda que precise ampará-los com outro instrumento. Aparentemente, os gestos se instauram de modos limitados, porém, depois de algum tempo transcorrido, se tornam descoordenados, apresentando a dualidade entre os movimentos repetitivos, e instáveis,

Camnev, Larissa. Tesouras em ação: acionamentos do objeto nas produções de Rebecca Horn, Anna Maria Maiolino e Sanja Ivekovic.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.54072> >

bem como um esforço para controle que transbordam para a espontaneidade. O impacto das lâminas da tesoura nos cabelos é próximo ao ato de mastigar, expressa dificuldade, revelando escadas e comprimentos diferentes (Fig. 1).



Figura 1. Rebecca Horn, *Cutting One's Hair with Two Scissors at Once*, 1974-1975. Fonte: frame do vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=Kcy45wBZSoo>. Acesso em: 15 ago. 2024.

A falha do corte em se concluir é exposta pelo fracasso da ação incompleta de incidência sobre os fios de cabelo. Essa ação não afeta a função da tesoura de cortar, mas causa estranhamento as tesouras serem utilizadas nas duas mãos da artista e esta não ter o auxílio de uma mão livre. São concebidos outros conjuntos, gerando esse corpo estranho, como reflete o curador Agnaldo Farias:

[...] Prendemo-nos à noção de que o objeto é apático, mas basta um nada – que ele não funcione ou que se o veja com vagar – para que ele se revele estranho, demoníaco. Colocado em outro contexto que não o da funcionalidade, à revelia da sintaxe habitual, o objeto já é outro: é um obstáculo, é um corpo estranho. E como tal, ele repõe o mundo como território de surpresas (*apud* Tabalipa, 1999, p. 6).

O espanto causado pelo corte pouco afiado aciona cortes aleatórios, subvertendo toda feminilidade expressa pelos longos fios dos cabelos vinculados à imagem feminina. A atividade habitual de cortar o cabelo é extrapolada para a relação entre o objeto e a projeção do que este pode afetar enquanto fantasia, sendo uma afirmação para a autoexpressão do que o corpo feminino comunicaria.

Ao instaurar práticas que adequam e regulam particularidades que se enraizam nos cortes de cabelo, observa-se que são conjecturadas orientações que são consideradas aceitáveis. Colocando o funcionamento dos corpos sob análise, é esperado de cada indivíduo que faz parte da sociedade estar submisso a princípios que norteiam modos de instituir o que é permitido e o que não é permitido:

A verdade é que cada sociedade tem o seu conjunto de instruções que regulam os seus comportamentos, os seus discursos e as suas aparências. Estas instruções podem ser, dependendo do caso, mais ou menos imperativas, incluindo leis, regulamentos, códigos, mandamentos religiosos, usos e costumes. A ideia de um programa pré-existente, de uma fonte externa que determina as ações a seguir, sempre suscitou preocupações em referência ao livre arbítrio do ser humano. Encontramo-nos condicionados por todo o tipo de regras, estando mesmo os nossos comportamentos mais triviais e os mais pequenos aspectos relacionados com o nosso corpo (higiene, vestuário, movimento) sujeitos a uma rígida disciplina social (Gache, 2014, p. 18).

As regras aqui referenciadas estão nos hábitos que se expandem e se retraem, da mais banal até a mais relevante das posturas adotadas. Horn, frente a esse conjunto de normas, se lança e esmiuça continuamente, elaborando outras estratégias, fazendo do artista esse formador:

A regra individual da obra é a única lei da arte... e não se pode proceder de outro jeito senão tentando, inventando múltiplas possibilidades e pondo-as à prova, e só depois de ter inventado a possibilidade boa, é que se pode levar a cabo a operação. A forma se formando e inventando ao mesmo tempo as regras do formar (Pareyson, 1993, p. 67).

Ao formar a irregularidade do corte de cabelo e considerando o avançado da ação, questiona-se quando a artista irá concluir seus cortes ou se em algum momento irá parar diante dos poucos cabelos que restam. Ações de corte mais curtas e localizadas em áreas que cobrem os olhos vão

sendo efetuadas mais para o fim da videoação. Embora remanesçam cabelos a serem cortados, Horn apresenta saciedade com o ato, passeando as lâminas das tesouras na pele de seu rosto, aumentando a angústia por um corte inesperado.

O corte em *X*

O inesperado vem de encontro com a tesoura em ação na obra *X* (1974), de Anna Maria Maiolino. Através dos trechos dos vídeos, cria-se uma narrativa de fatos que conduzem a pressupor os acontecimentos que se sucedem. São indícios e pistas que a artista fornece sem ser explícita.

A filmagem em Super8, com três minutos e seis segundos, apresenta um olho, uma tesoura e pingos de sangue, estes em alternância contínua, reforçando a angústia e a opressão em progressão. A capacidade de se mover permeia toda a duração do vídeo, com elementos continuamente em agitação. É relevante pontuar a escolha pela filmagem em Super8, pois se alinha com a época em que a Maiolino produzia várias dessas videoações. A câmera analógica em Super8 era utilizada para filmes em 8mm, fortemente popular nas décadas de 1960 e 1970, suporte explorado pela artista devido a ser acessível economicamente e, também, no aspecto manuseio. Residia na elaboração dos vídeos o caráter de experimentação, com facilidade para revelar e montar o filme manualmente.

Em *X*, o olho preenche toda a tela, no primeiro momento sob um véu rendado preto. O olho transpassa as impressões da artista, fechando, abrindo e lacrimejando, mas também projetando e buscando algo fora do campo visual do vídeo, deslocando a íris para diversos lados. O pavor expresso pelo olho indica algo acontecendo à revelia da vontade deste, que percepçiona e que vai se agravando à medida que a tesoura age. A tesoura cortante se movimenta fechando e abrindo rapidamente, assim como o olho em questão exibido alternadamente. Mediante a ação dos outros elementos, pingos vermelhos que remetem a sangue vão sendo depositados sobre a superfície branca, que vai sendo totalmente preenchida através do avanço do vídeo. A linearidade da narrativa produzida vai gerando consequências que são formuladas pelo líquido vermelho, supondo que o corpo foi ferido (Fig. 2).



Figura 2. Anna Maria Maiolino, *X*, 1974. Fonte: frame do vídeo <https://vimeo.com/438308030>. Acesso em: 15 ago. 2024.

A tesoura enquanto objeto afiado ganha outras camadas de interpretação quando apresentada em movimento sucessivo e que possui forma e função que nomeiam o trabalho de Maiolino: *X*, referenciando a aparência da peça aberta com semelhança à letra alfabética. Como artista atenta e embebida do contexto político da ditadura militar no Brasil, a produção foi parte de um conjunto de trabalhos que articularam e fizeram uso da tesoura ativa em face do corpo:

O medo tomara o país. Nossos olhos estavam vendados e tínhamos perdido a liberdade. Os poucos que ousavam descobrir os seus olhos, ver e se opor sofriam consequências duríssimas. O poder central também cobria seus olhos, escolhendo não ver, de modo a poder prosseguir com seus atos arbitrários (Maiolino *apud* Zegher, 2002, p. vii).

O vídeo adquire outras óticas quando mencionados os acontecimentos históricos, sendo a produção um dispositivo para acessar as angústias do momento. A atividade de exercer narrativas autorreferenciais e que utilizam o próprio corpo expressa a ampliação da individualização para o coletivo como esse vínculo que enlaça um processo de luta, perspectiva trazida por Rolnik:

A singularidade e a heterogeneidade das propostas artísticas dos anos 1960/70 na América Latina, sob regimes ditatoriais, não tem a ver com o fato de que, nesse contexto, artistas teriam decidido tornar-se militantes e/ou solidários com os oprimidos. O que os faz agregar a camada política da realidade à sua investigação poética é o fato da ditadura incidir no corpo do artista, como no de todos mais, sob a forma de uma atmosfera opressiva onipresente em sua experiência cotidiana, constituindo assim uma dimensão nodal das tensões sensíveis que o forçam a criar. E, mais especificamente, o fato de que a ditadura incide no próprio território da arte, levando seus diferentes protagonistas a viverem a experiência da opressão na medula de sua atividade criadora (Rolnik, 2009, p. 156).

A incidência, no caso de *X*, recai no olho de Maiolino, emergindo emoções que extrapolam para o coletivo, visto tantos protagonizarem a opressão e o terror.

O corte em *Personal Cuts*

As videoações de Horn e Maiolino foram produzidas para serem exibidas nas condições de produção artística. Já em *Personal Cuts* (1982), Sanja Ivekovic exibiu sua produção em vídeo no horário nobre da televisão nacional da Iugoslávia.

Em *close-up*, usando uma meia-calça preta puxada sob seu rosto, a artista se lança na prática utilizada por terroristas e ladrões, a fim de ocultar ou confundir sua identidade. Ao manipular a tesoura, Ivekovic vai cortando a meia, produzindo buracos e gradualmente revelando seu rosto. A primeira abertura foi nos olhos, numa tentativa de retirar o que torna a visão turva ou furtiva pela meia (Fig. 3).



Figura 3. Sanja Ivekovic, *Personal Cuts*, 1982. Fonte: frame do vídeo
<https://www.nytimes.com/video/arts/design/100000001234811/sanja-ivekovics-personal-cuts-1982.html>.
Acesso em: 15 ago. 2024.

No vídeo, variações de outras sequências são retomadas a cada corte da tesoura, trazendo imagens da história política da ex-Iugoslávia, com ênfase nos 20 anos do socialismo no país. A ação do corte está intrincada com os cortes da tesoura na meia-calça e os cortes históricos, já que são apresentados de modo não linear, propondo outras narrativas e atestando que eventos dessa natureza não têm um único ponto de vista (Fig. 4).

Durante a década de 1980, Ivekovic produziu críticas ao poder estatal e, por meio de *Personal Cuts*, reorganiza os recortes históricos, gravando essas cenas através da câmera diretamente sob a televisão.



Figura 4. Sanja Ivekovic, *Personal Cuts*, 1982. Fonte: frame do vídeo <https://www.nytimes.com/video/arts/design/100000001234811/sanja-ivekovics-personal-cuts-1982.html>. Acesso em: 15 ago. 2024.

A justaposição das imagens relacionadas à história política da ex-Iugoslávia, alternadas pela artista agindo através do corte da meia-calça vestida, promove uma narrativa fragmentada, que se afasta do que o regime socialista apoiava. As imagens suscitam cenas do ideal do regime, que se contrapõem com Sanja em uma ação silenciosa, íntima e repetitiva cortando a meia-calça que cobre seu rosto, fazendo uma alusão à interrupção simbólica da história em diálogo com o corpo.

Ao final do vídeo a artista surge com o rosto descoberto, encarando a câmera, lançando mão de evidenciar elementos do passado repressivo e seu desmanche político. A curadora Silvia Eiblmayr (2001, p. 64) afirma que as “imagens do passado produzidas pelo Estado para criar uma identidade política – essa mistura de nostalgia e ideologia – da obra acabam por fazer parte da própria história da artista”. A elaboração e o título do vídeo sugerem a estrutura de um vídeo-diário, cruzando o pessoal e o político, bem como os próprios cortes na meia vestida pela artista, referenciando buracos-ferida. O duplo sentido para discorrer sobre o corte na produção funciona como estratégia visual para a meia vestida no rosto, mas também na edição e montagem, fornecendo essa dualidade em que “o golpe de tesoura é semelhante a um golpe de máquina fotográfica e cinematográfica a um golpe de lápis de pincel, marca uma superfície que gera uma realidade” (Celant, 1999, p.169).

A escolha de exibir o vídeo em um espaço midiático para ter alcance foi um artifício que lança a produção artística para esferas que mesclam e borram os tênues parâmetros do lugar em que a obra de arte ganha esse significado. Para a artista, o meio de exibição faz parte do como ter acesso ao vídeo, assim como qualquer conteúdo exibido via televisão de seu país, porém com seu ponto de vista na relação dos fatos históricos.

Corte, corte, corte!

Reside no objeto de uso comum, a tesoura, potência de se desdobrar na qualidade de articuladora pela estética e pela possibilidade de corte. Para dialogar com a tesoura e o corte como operação artística, foram selecionadas mulheres artistas com proximidade que:

Meteram a tesoura em superfícies e imagens para dar a idéia e a consciência diretas da arte que, depois de ter esvaziado, exaurido e destruído a representação do real, cria um seu real autônomo: um novo objeto que não interpreta a coisa, mas a constrói e produz (Celant, 1999, p. 169).

Todas reorganizaram o corte, construindo outras relações nos anexos ao corpo, no próprio corpo ou nas suposições acerca do que aconteceria no corpo. As artistas se diferem pelas questões que movem suas produções, pelos locais de nascimento/atuação, pelos acionamentos do objeto da tesoura, ora se valendo do próprio corpo via mãos, ora lidando com a insinuação do objeto ativo, bem como têm abordagens que divergem ao criar narrativas, o que provoca outras leituras. Horn atua em um vídeo sem interrupções ou cortes, sendo ininterrupta as ações nos cabelos. Já Maiolino e Ivekovic utilizam o recurso de outros vídeos associados a suas ações, ocasionando outras costuras. Uma diferença também acentuada são os objetos anexados ao corpo, empregando tecidos, véus ou meias-calças para recobrir a face, que por exceção Horn encara a câmera sem fazer uso de quaisquer desses recursos. Ao se lançar no exercício de propor aproximações nas produções das artistas, é contemplada a característica própria das décadas em que os trabalhos aconteceram, a manifestação das práticas artísticas performáticas protagonizadas por mulheres, reposicionadas em um corpo inscrito como território político e estético. No bojo desse contexto, as artistas em questão dialogam com inquietações que tocam em identidade, repressão, aflição e resistência, visto seus cenários geográficos e políticos. As três trabalham e colocam foco na cabeça ou nos elementos que perfazem esta parte, como os olhos, no caso de Maiolino, assim como agem para câmera em um ato solitário, sendo notável a ausência de público. As ações em que todas se lançam são para serem capturadas pelas lentes da câmera e posteriormente exibidas em vídeo, o que realoca suas posturas.

As artistas conceberam suas produções no suporte do vídeo, explorando o poder ativo da tesoura e os desdobramentos que reverberam a partir de sua ativação, fazendo escolhas visuais que direcionam quem assiste para os recortes que interessam. Os trabalhos discutidos têm proximidade na datação de suas criações, sendo as obras reflexos de três artistas que exploram a angústia por diferentes pontos de vista. É especulado que o corte não opera somente fisicamente, mas também flertando com questões do imaginário, atrelando ao ato físico acarretar instâncias que permanecem em aberto para quem acessa os trabalhos. A aflição permeia e transcende, seja na tesoura afligindo o corpo da artista, no objeto vestido ou na conjectura da ação.

A difusão dos trabalhos de Horn, Maiolino e Ivekovic se dá no estado contínuo de eco nas produções dos artistas atuais e na relevância de frequentemente retomarem as questões que as afetam. Tais trabalhos apresentam profusão de qualidade em debates que concedem margem para acessar várias camadas, na própria linguagem da videoação como mulher artista, na ativação do objeto da tesoura, bem como nas análises sobre os contextos em que as obras foram elaboradas, contribuindo para compreender relações entre passado, presente e futuro. O texto concedeu vozes para conversar com as produções e ajudar a fomentar questões, o que também contribui para outras compreensões sobre arte, corpo e objeto.

REFERÊNCIAS

- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BACHELARD, Gastón. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.
- BERNSTEIN, Ana. A performance solo e o sujeito autobiográfico. **Sala Preta**, v. 1, n. 1, p. 91-103, 2001.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BYSTRINA, Ivan. **Tópicos de semiótica da cultura**. São Paulo: Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura; Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1995. Pré-print.
- CANTON, Kátia. **Novíssima arte brasileira**: um guia de tendências. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- CAUQUELIN, Anne; DUGUET, Anne-Marie (org.). **Paysages virtuels**. Paris: Édition Dis/ Voir, 1988.
- CELANT, Germano. Cortar é pensar: arte e moda. In: CÉRON, Iliana Pradilla; REIS, Paulo (org.). **Kant**: crítica e estética na modernidade. São Paulo: Senac, 1999. p. 169-176.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994. v. 1.
- ECO, Umberto. **A definição da arte**. Lisboa: Edições 70, 2000.
- EIBLMAYR, Silvia (ed.). **Sanja Iveković**: Personal Cuts. Vienna: Triton, 2001. Exhibition Catalogue.
- FARIAS, Agnaldo; ROELS JR., Reynaldo. **Cotidiano/arte**: objeto anos 60/90. Apresentação de Ricardo Ribenboim. São Paulo: Itaú Cultural, 1999. Catálogo.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpos e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.
- FOCILLON, Henri. **A vida das formas**: seguido de elogio da mão. Lisboa: Edições 70, 2001.
- FREITAS, Maria Vitorina. **Artes e ofícios femininos**. São Paulo: Linográfica, 1948.
- FURTADO, Teresa. Personae “masculinas” na videoarte de mulheres. **ex aequo**, n. 20, p. 65-79, 2009.
- GACHE, Belén. **Instruções de uso: partituras, receitas e algoritmos na poesia e na arte contemporâneas (a forma “partitura” e as novas formas literárias)**. Florianópolis: Par(ent)esis, 2014.
- GIBSON, James J. **The Ecological Approach to Visual Perception**. London: Routledge, 2014.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HASEMAN, Brad. A Manifesto for Performative Research. **Media International Australia incorporating Culture and Policy**, n. 118, p. 98-106, 2006.

- hooks, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.
- KAMPER, Dietmar. **O trabalho como vida**. São Paulo: Annablume, 1998.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papirus, 1997.
- MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. São Paulo: Zahar, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1999.
- MOLES, Abraham. **Rumos de uma cultura tecnológica**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- MOLES, Abraham. **Arte e computador**. Lisboa: Afrontamento, 1990.
- MOTTA, Leda Tenório da. **Francis Ponge**: o objeto em jogo. São Paulo: Fapesp: Iluminuras, 2000.
- NANCY, Jean-Luc. **Corpo, fora**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- NANCY, Jean-Luc. **Arquivada**: do senciante e do sentido. Tradução de Marcela Vieira e Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 2020.
- NORMAN, Donald. **The Psychology of Everyday Things**. New York: Basic Books, 1988.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.
- PAREYSON, Luigi. **Estética**: teoria da formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993.
- PARENTE, André. A imagem virtual auto-referente. **Imagens**, n. 3, p. 15-19, 1994.
- PECCININI, Daisy V. M. (coord.). **O objeto na arte**: Brasil anos 60. São Paulo: FAAP, 1980.
- PIPER, Adrian. Some Political Self-Reflections. In: LIPPARD, Lucy R. **Issue**: Social Strategies by Women Artists. London: Institute of Contemporary Art, 1980. p. 38-39. Exhibition Catalogue.
- PLAZA, Julio. **Videografia em videotexto**. São Paulo: Hucitec, 1986.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- REY, Sandra. A instauração da imagem como dispositivo de ver através. **Porto Arte**, v. 13, n. 21, p. 33-51, 2004.
- ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- ROLNIK, Sueli. Desentranhando futuros. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (org.). **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: Annablume, 2009. p. 156.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.
- SANTAELLA, Lúcia. **A assinatura das coisas**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SALZSTEIN, Sônia. Com os olhos na mão [With Eyes in Her Hands]. In: ZEGHER, Catherine De (org.). **Vida afora [A Life Line]**: Anna Maria Maiolino. New York: The Drawing Center, 2002. p. 37-39.

SARAMAGO, José. **Objecto quase**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**: roupas, memória e dor. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

TABALIPA, Adriana. **Cotidiano/Arte**: objeto anos 60-90. São Paulo: Itaú Cultural, 1999. Catálogo.

TATAY, Helena. **Anna Maria Maiolino**. São Paulo: Cosac Naif, 2012. Catálogo.

ZEGHER, Catherine De. **Vida afora [A Life Line]**: Anna Maria Maiolino. New York: The Drawing Center, 2002.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

-
- 1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). Código de Financiamento 001.
 - 2 Ver FREITAS, Maria Vitorina. **Artes e ofícios femininos**. São Paulo: Linográfica, 1948. p. 222-223.
 - 3 Rebecca Horn é alemã, Anna Maria Maiolino é ítalo-brasileira e Sanja Ivekovic é croata.
 - 4 Transcrição do áudio do vídeo disponível em <http://www.medienkunstnetz.de/works/berlin-uebungen-scheren/video/1/>. Acesso em: 15 ago. 2024. Tradução nossa.

No Ateliê de Linda Fregni Nagler

In Linda Fregni Nagler's Studio

Nello studio di Linda Fregni Nagler

Monique Burigo Marin

Universidade do Estado de Santa Catarina

E-mail: moniqueburigomarin@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1890-8466>

RESUMO

Linda explora sua prática artística diversificada, incluindo o projeto *The Hidden Mother*, e outros trabalhos. O objetivo central é examinar como suas obras refletem aspectos técnicos e filosóficos da fotografia. A artista detalha o processo de criação e curadoria para a Bienal de Veneza, a colaboração com Cindy Sherman e as experiências com conservação de imagens. Linda discute seu interesse por práticas fotográficas e experimentais, e destaca a importância de tornar trabalhos pessoais universais e a necessidade de balancear a percepção visual com a narrativa técnica.

Palavras-chave: *fotografia; história da fotografia; práticas experimentais em fotografia; narrativa visual.*

ABSTRACT

Linda explores her diverse artistic practice, including the project *The Hidden Mother* and other works. The central objective is to examine how her works reflect technical and philosophical aspects of photography. The artist details the creation and curation process for the Venice Biennale, the collaboration with Cindy Sherman, and experiences with image conservation. Linda discusses her interest in photographic and experimental practices, emphasizing the importance of making personal works universal and the need to balance visual perception with technical narrative.

Keywords: *photography; history of photography; experimental practices in photography; visual narrative.*

RIASSUNTO

Linda explora la sua pratica artistica diversificata, incluso il progetto *The Hidden Mother* e altri lavori. L'obiettivo principale è esaminare come le sue opere riflettano aspetti tecnici e filosofici della fotografia. L'artista dettaglia il processo di creazione e curatela per la Biennale di Venezia, la collaborazione con Cindy Sherman e le esperienze con la conservazione delle immagini. Linda discute il suo interesse per pratiche fotografiche ed sperimentali e sottolinea l'importanza di rendere universali i lavori personali e la necessità di bilanciare la percezione visiva con la narrativa tecnica.

Parole chiave: *fotografia; storia della fotografia; pratiche sperimentali in fotografia; narrazione visiva.*

Data de submissão: 07/10/2024

Data de aprovação: 09/01/2025

Introdução

Linda Fregni Nagler é uma artista que trabalha principalmente com a fotografia (Fig. 1). Nasceu em Estocolmo e vive em Milão, onde se formou em 2000 na Academia de Belas Artes de Brera.



Figura 1. Linda em seu estúdio, 2024. Foto da autora.

O seu trabalho é uma investigação sobre as origens do olhar moderno e centra-se no meio fotográfico e na sua história, através de uma prática que entrelaça as características do trabalho da artista, da estudiosa e da colecionadora. O seu ateliê é, antes mesmo de ser um local de produção, um local de recepção onde, após um processo de seleção e recolha meticulosa, as fotografias se reúnem para serem retrabalhadas e reativadas, para assim assumirem novos significados.

Expôs em inúmeras exposições individuais e coletivas, incluindo a 55ª Bienal de Veneza, Il Palazzo Enciclopedico, em 2013, com curadoria de Massimiliano Gioni; em instituições italianas (Galeria Nacional de Arte Moderna de Roma, MAXXI Roma, Fondazione Olivetti Roma, Triennale de Milão, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo Turin) e no exterior (Moderna Museet Stockholm, Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, Columbia University, Nouveau Musée National de Munique, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Museum für Kunst und Gewerbe de Hamburgo).

A par da sua produção artística, tem cultivado uma prática de investigação histórica que a levou a desenvolver, de 2012 a 2017, um projeto sobre o pioneiro da fotografia Hercule Florence e, consequentemente, a ser curadora, em conjunto com Cristiano Raimondi, da exposição "Hercule Florence, Le Nouveau Robinson" no Nouveau Musée National de Mônaco.

Em 2007 recebeu o Prêmio Nova York do Ministério das Relações Exteriores e da Universidade de Columbia. Em 2008 participou da residência da Fundação Dena em Paris, em 2014 fez residência no Iaspis (Programa Internacional para Artistas Visuais do Swedish Arts Grants Committee) em Estocolmo e, em 2016, ganhou o Prêmio ACACIA.

Linda Fregni Nagler leciona Fotografia na Academia Carrara de Belas Artes de Bérgamo e Fotografia: Teoria e Técnica na Universidade IULM, em Milão. Suas áreas de interesse vão da teoria à materialidade da imagem fotográfica, da história da fotografia ao estudo das convenções iconográficas e dos clichés visuais, da imagem anônima e vernácula à apropriação como prática artística contemporânea.

Os interesses de Linda se entrelaçam aos meus. Antes mesmo de sair do Brasil para meu período de doutorado em Bologna, na Itália, havia descoberto seu trabalho *The Hidden Mother*, ao qual cheguei pesquisando artistas que trabalham com arquivos de fotografias, uma vez que estou pesquisando os arquivos da minha própria família.

Também me despertou especial curiosidade a pesquisa que desenvolveu sobre Hercule Florence, pioneiro da fotografia que viveu a maior parte de sua vida no Brasil e, apesar disso, ainda é tão pouco conhecido por nós.



Figura 2. Estúdio de Linda, 2024. Foto da autora.

No ateliê

17.01.2024

Linda me recebe em seu estúdio (Fig. 2), em Milão, com chá verde servido em duas xícaras-piscinas. Descubro, naquele instante, que ela sabe um pouco de português (tanto quanto eu sei de italiano), que generosamente sugere que sigamos com o português como eixo da conversa. Assim, entre português, italiano, espanhol e inglês, mergulhamos juntas.

Pesquisadora: Eu percebo no seu trabalho uma relação com a infância. Por exemplo, em *The Hidden Mother*...

Linda: É incrível, porque esse tema, não era tão claro, mas recentemente fiz uma exposição em Bologna, "Playgrounds", e um amigo meu, curador de fotografia, me fala "temos que fazer um livro com tua infância... infância assustadora". E eu falei pra ele "você sabe que tenho muitos trabalhos que nunca mostrei, sobre este tema?", e então eu mostrei pra ele, por e-mail, e ele falou "temos que fazer um livro... infância assustadora". Então, é algo que está... Como que, agora, conecto pontos.

Pesquisadora: Às vezes o nosso trabalho vai nos mostrando coisas que não eram conscientes... É interessante. Mas você foi uma criança interessada por arte?

Linda: Hmmnn... Sim. Quer dizer, meu pai era médico cirurgião, mas ele tinha uma grande paixão por arte, pintura, ele me levava em exposições. E minha mãe fazia desenho gráfico, então ela me estimulava a desenhar. Foi no liceu [escola secundária], na adolescência, que eu comecei a me interessar muito mais por arte.

Pesquisadora: E você começou através da pintura?

Linda: Sim, é que na Itália não existe faculdade de fotografia realmente. Então, eu era inscrita na faculdade de pintura, na Academia de Belas Artes, e comecei a fotografar pra ter modelos pra fazer quadros. Mas os modelos eram melhores que os quadros.

Pesquisadora: Que interessante! E você nasceu na Suécia, né? Mas veio pra cá ainda na infância?

Linda: Sim, com dois anos. Minha mãe era sueca. Longa história, porque minha mãe nasceu na Áustria, em [19]37, em uma família judaica... e em [19]38 a Áustria foi anexada à Alemanha, então a família escapou para a Suécia, que era um país neutro. Minha mãe tinha um ano quando chegou à Suécia. Então ela falava alemão com a família, mas cresceu na Suécia. Ou seja, é sueca, mas com elementos hebraicos e língua alemã.

Pesquisadora: Que interessante, tem uma história de migrações então... Que até relaciono com seu trabalho sobre o Japão [*Yama no Shashin*] (figs. 3 e 4), talvez seu interesse por outros...



Figura 3. Foto do livro *Yama no Shashin*. Disponível em: <https://www.humboldtbooks.com/it/book/yama-no-shashin> . Acesso em: 2 set. 2024.



Figura 4. Estúdio de Linda, quadros com fotografias de *Yama no Shashin*, 2024. Foto da autora.

Linda: Pode ser, pode ser. É que eu, pessoalmente, não vivi as migrações. Eu era muito criança, pequenina. Mas minha mãe mudou bastante de cidades, por toda a sua vida, então... Também, quando ela fala, em italiano, tem um sotaque, mas ninguém reconhece de que lugar.

Pesquisadora: E você acha que a Itália é um lugar receptivo aos artistas?

Linda: Eu acho que é muito receptivo à população, à gente, aos artistas... Mas não tem sistema público. Não tem. Outros países europeus como a França, a Alemanha, a Inglaterra... têm sistemas, e fazem sistema. Então protegem os artistas, ajudam à prática e a quem tem necessidades de ter uma galeria privada para ganhar dinheiro e continuar a fazer sua prática e viver. Então, aqui na Itália, os artistas ensinam. Mas esse trabalho é tanto trabalho! Então eu, por exemplo, ensino dois dias na semana, oito horas, e isso é muito, porque são dezesseis horas que precisam estar preparadas. Então, nas quartas-feiras eu começo a preparar as classes da semana seguinte e, assim, o tempo que posso dedicar à minha prática é sempre menor. Na Suécia e Escandinávia em geral tem essas bolsas, que o estado sueco investe em você como artista e tu se mostras de fazer uma carreira, não *top*, mas média, o estado vai investir mais e mais e mais. Sem a necessidade de fazer outro trabalho para viver. Mas é claro, são países gigantes com pouca população e com pouca representação cultural, então lá é possível. Cá, muita gente, muitos artistas, poucos museus que comprem e, se comprem, comprem estrangeiros. É uma loucura.

Pesquisadora: Interessante, porque quando vim pra cá, acho que eu tinha uma visão diferente de como seria a Itália em relação aos artistas. Acho que principalmente porque a gente conhece muito dos artistas italianos, mas acho que a arte contemporânea acaba tendo outro tipo de tratamento. Inclusive ia perguntar sobre isso, porque no Brasil também é muito semelhante isso de artistas darem aulas e terem outros trabalhos paralelos para manter o trabalho como artistas.

Linda: Isso é o mesmo na Itália. Tem dois ou três exemplos de artistas com carreiras internacionais. Mas para os outros... é duro.

Pesquisadora: Posso imaginar... É como no Brasil... Bom, você utiliza técnicas manuais, analógicas, digitais... E o quanto a técnica é importante para o seu trabalho?

Linda: A técnica é geralmente uma investigação. Por exemplo, no trabalho que fiz sobre o Japão [*Yama no Shashin*], investiguei essa prática de colorizar as fotos. Foi uma prática que claramente não corresponde de maneira... como se diz? Como um espelho...

Pesquisadora: Como um espelho...

Linda: Como um espelho a técnica japonesa da época... Mas eu tentei encontrar uma maneira de colorizar que fosse mais similar ao processo que faziam na época, formalmente... Não para enganar meu público. Como se “ah! não sei se é contemporâneo ou da época”. Eu gostava da ideia de que uma técnica fosse transferida na contemporaneidade. É um processo investigativo que dá resultados formais novos. E cada vez que experimento uma técnica diferente, talvez posso trabalhar eu, pessoalmente, como nesse caso, e outras vezes como em *Etching (incisione)*, tive que trabalhar com um técnico. São sempre maneiras de investigar uma época, de experimentar produzir algo com esse processo que seja contemporâneo, que seja mais ambíguo... Como posso dizer? Que tenha uma relação com o hoje.

Pesquisadora: E, então, como surge o processo? Em *Hidden Mother*, por exemplo, li que você encontrou as fotos no eBay e então foi fazendo uma busca, e aumentando esta coleção. Então, você diria que a técnica vem para contar uma história, uma narrativa?

Linda: Não, é algo mais... No caso de *Hidden Mother*, não há técnica, são originais que são expostos. No início eu estava buscando uma maneira de traduzir essas imagens formalmente em outras... Em *gelatin silver prints*, em *platinum paladiun prints*... Mas, no final, me dei conta de que tinha uma massa crítica e que essa massa crítica significa algo. É o sentido da imagem, mas multiplicada mil vezes, que significa uma maneira coletiva de se representar de uma população. Então, senti que não tinha que fazer nada. Tinha que coletar, classificar, ordenar, agrupar, dar ao grupo uma chave de visão. Então, pequenos grupos, pequenas linhas, nessa vitrine... Para que o público não se confundisse. Uma massa, mas, você sabe... Essas coberturas, que chamamos burcas, mas que não têm nada a ver com burcas, por exemplo, uma linha de 10 burcas, com padrão escocês. Algo estúpido, mas reconhecível visualmente, que pode ajudar na leitura de uma massa de imagens,

já que são muitas, 997. Então, nesse caso, não era um problema técnico. Acho que é sempre um problema de tradução. Qual é a tradução correta dessa imagem? Essa imagem requer uma tradução? Ou não?

Pesquisadora: Então, os projetos pedem algo e você segue esse fluxo?

Linda: Sim, porque trabalho muitos anos em um projeto. Os melhores projetos duram anos. Então, não é algo que digo “ok, boa ideia!”. Não, eu experimento, coloco de lado, digo “não, não vai sair nada de interessante”, talvez depois de meses... Mas vamos ver... Talvez tenha algo de interessante. Então, são coisas que duram muito. Um amigo curador me falou uma vez “Linda, eu espero que tenhas a possibilidade de trabalhar em outro projeto tanto tempo quanto trabalhou em *Hidden Mother*”, isso foi um pouco aterrorizante porque você sabe que não vai ter essa possibilidade.

Pesquisadora: Parece, inclusive, que você juntou as suas habilidades de pesquisadora e artista, porque acho que talvez isso seja o que te faça aprofundar tanto nos seus projetos, que é uma característica sua, não?

Linda: Sim. Mas, mais que habilidade de pesquisadora, é uma qualidade do espírito de fazer isso. Buscar. Buscar. Buscar. É muito da natureza da pessoa. Com Hércules, por exemplo, muita gente me falou “Uau, você pôde entrar no arquivo de Leila, como foi possível?”. Porque eu, por 5 anos, trabalhei com ela, falando, conquistando a confiança dela, sabe? Os curadores, por exemplo, não vão fazer isso, porque eles têm um projeto, um *timing*... Os artistas têm que perder tempo, isso é muito importante.

Pesquisadora: E como você chegou ao Hércules Florence? Como o descobriu?

Linda: Foi uma coincidência, porque eu estava convidada no museu nacional de Mônaco, em uma exposição muito boa que se chamava *Le silence Une fiction* (O Silêncio, Uma Ficção), curada pelo meu amigo Simone Menegoi, que mora em Bologna, e que é agora o diretor da *Fiera di Bologna*, uma pessoa muito fina, intelectual. Ele me convidou com um trabalho que é uma performance, uma projeção dupla de lanternas mágicas. Depois, se quiser, te mostro um vídeo. Então, eu fiquei muitos dias no museu para fazer coisas, sequências... E, nesse tempo, falei bastante com o curador

e com a diretora e eles compreenderam minha paixão pela fotografia em sua origem. E, ali, me perguntaram: “você conhece o Hércules Florence?”, e eu disse “eu sei que inventou a fotografia no Brasil, mas, não sei”. “Ah, mas você conhece? Porque ninguém conhece o Hércules Florence”, e eu disse “ok, mas eu não sei muito dele”. “Mas você estaria interessada em fazer uma pesquisa? Porque nós estamos interessados, porque ele tinha passaporte de Mônaco”. E eles estão interessados em dar uma ênfase mais cultural ao país que é conhecido pelos cassinos e a Fórmula 1. E foi assim que nasceu o projeto. Depois, em casa, fiquei pensando “o que significa isso? Fazer um projeto sobre Hércules Florence? Eu não sei nada dele...” Então, tentei comprar livros. Era 2012, não tinha nenhuma literatura sobre ele em inglês, apenas o livro do Boris Kossoy em português. Eu o encomendei, e quando chegou “não compreendo nada, não posso ler esse livro!” E, depois, encontrei na internet algo de um ornitólogo francês, da Unicamp, Jacques Viellard, que tinha publicado um livretinho, pequenininho, que eu queria encomendar, mas era impossível. Então, eu tinha um amigo advogado no Rio de Janeiro e pedi “por favor, Gustavo, me compra esse livro”, e ele comprou para mim. E foi o primeiro ponto de comunicação com o Brasil, porque escrevi para a Unicamp, procurando este Jacques Viellard, e finalmente descobri que havia morrido dois anos antes, mas tinha um estudante de doutorado que continuava seu trabalho, então comecei com ele uma comunicação sobre Hércules, não tanto na fotografia, mas na zoofonia, essa prática de identificar as espécies animais através do som. Então, nasceu assim. Depois, todas as vezes que fui ao Brasil, fui com Cristiano Raimondi, que era o curador interno ao museu de Mônaco, e foi um trabalho enorme, gigante, de digitalização dos materiais, porque não tinha nada reproduzido... Você olhava os manuscritos e eles se desfaziam nas mãos. Então, propus a Leila que nós digitalizássemos mostrando a ela que era importante. Então foram 3876 cliques.

Pesquisadora: Nossa! E foi na hora certa, né? Porque, se estavam se desfazendo, foi na hora certa pra se poder ter um arquivo, né? Inclusive, eu visitei o site e vi que lá consta sempre o seu nome e de Boris Kossoy...

Linda: Sim, mas Boris Kossoy claramente é autoridade.

Pesquisadora: Foi um trabalho prazeroso? Interessante?

Linda: Foi incrível. Prazeroso eu não sei se é a palavra correta. Mas, seguramente, foi uma experiência única e é realmente muito importante pra mim. Eu queria continuar, mas foi muito cansativo, então, nem eu e nem Cristiano tínhamos a força. Por exemplo, essa exposição, *Hercule Florence. Le Nouveau Robinson* [Nouveau Musée National de Monaco, 2017], deveria continuar viajando na França, na Alemanha, mas eu não tinha a força política para fazer isso. E ele também estava destruído, “basta, tenho que fazer uma pausa existencial”. Mas ele, Cristiano, agora mora no Brasil.

Pesquisadora: Ah, que interessante! Esse teu convívio com o Brasil te trouxe também uma proximidade com artistas de lá? Tem artistas que te interessam?

Linda: Muitíssimos. Dos artistas que conheci, através de Cristiano, me tornei amiga de muitos. E muitos fazem uma prática que eu adoro: a Letícia Ramos¹, Lúcia Koch², Daniel Steegman Mangrané³. Foi uma descoberta humana e artística incrível. E, depois, conheci muitos trabalhos sem conhecer o artista, que gosto muito. Por exemplo, artistas que agora levo aos estudantes, como Geraldo de Barros⁴, o trabalho experimental dele na câmara escura é incrível. Agora tenho uma estudante que faz como ele, isso de cortar com bisturi o negativo...

Pesquisadora: Fico feliz em saber.

Linda: Sim, é um país muito interessante, com mesclas culturais. Eu encontrei pessoas que têm necessidade de fazer arte.

Pesquisadora: Isso é algo que Clarice Lispector dizia sobre escrever, que escrever era como respirar. Eu acho que em países como o Brasil, em que o incentivo é tão pouco, só resiste fazendo arte quem tem essa necessidade... Voltando para o *The Hiden Mother*, você considera ele um trabalho feminista?

Linda: Não. Mas eu sei que foi lido assim. Por mim tudo bem. Mas eu considero o *The Hiden Mother* um trabalho sobre a fotografia. Um curador uma vez me falou “*A Fotografia é Hidden Mother*”, no sentido que uma imagem como essa é uma classe inteira de fotografia, você pode falar do *medium* por uma hora somente olhando essas imagens. Da ideia do visível e do invisível contidas e expressas tão claramente na fotografia. Da ideia de mostrar o sujeito, colocar em evidência na câmera um sujeito. E o fato que tem outro elemento que se esconde na foto. Mas, ao final, você não

olha o sujeito exposto, mas o que se esconde. Por um fato cultural, agora você olha assim. Mas, na época, você provavelmente não tinha olhos treinados a olhar imagens, então se aceitava esse compromisso de velamento. Então, esse tema de *The Hidden Mother* contém argumentos muito específicos, mas filosóficos, sobre esse *medium*. No princípio eu me senti um pouco perturbada quando essa leitura feminista saiu. Porque, para mim, era uma outra busca. Mas é muito bom quando um trabalho segue seu próprio caminho, então assim está bom. Não era minha intenção. Mas Cindy Sherman, por todo mundo compreendida... por exemplo, Rosalind Krauss escreveu sobre seu trabalho como um trabalho feminista, e ela tampouco considerava seu trabalho um trabalho feminista. Mas, é claro, representa um mundo de mulheres.

Pesquisadora: Que bom que você tocou nisso! Eu, que trabalho com autorretrato e tudo mais, saber que Cindy Sherman curou seu trabalho... Pra mim é uma grande curiosidade saber como foi essa experiência de parceria com ela, e também como foi na Bienal de Veneza.

Linda: Foi um contato muito pequeno, na verdade. Porque a busca faz o curador principal Massimiliano Gioni, mas quando ele me convidou, falou que teria na Bienal, uma sessão particular que se chamava "Teatro del Corpo", na realidade não saiu esse título, mas eles usavam. E que, essa sessão era curada por Cindy Sherman, então, minhas pernas ficaram bambas... Porque era a minha ruína total. Amo seu trabalho, amo sua maneira de olhar, amo a sua maneira conceitual de trabalhar com fotografia, mas ao mesmo tempo é extremamente visual, com muitos níveis de leituras possíveis. Adoro o trabalho dela. Então, quando me falaram disso, foi "oh, meu Deus". Mas, aparentemente, foi o Massimiliano que mostrou a ela o meu trabalho e ela "ah! vamos colocar nessa sessão". Depois, quando tudo já estava pronto na exposição, mas ainda era fechada a Bienal, eu estava caminhando e vi essa pequena mulher, ruiva, com um sapato muito estranho e, pensei, "quem é essa?", e era ela! Então, olhamos todas as *Hidden Mothers* juntas, por muito tempo, foi uma conversa sobre as *Hidden Mothers*, exclusivamente. E ela me falou "você tem que fazer um livro", e eu respondi que sim, que esperava fazer um livro. E ela disse "quando você fizer, mande pra mim", e eu respeitei, e mandei esse livro para a sua galeria em New York, e ela me respondeu num e-mail muito lindo. Mas, lamentavelmente, não tivemos um contato mais pessoal. Ela é muito tímida, aparentemente. Mas foi uma grande satisfação.

Pesquisadora: Parece uma experiência emocionante!

Linda: Sim. A Bienal, em geral, é uma experiência muito emocionante. E eu tive muita sorte. Uma sorte muito grande porque como meu trabalho necessitava muitos dias de preparação para a construção da vitrine (figs. 5 e 6) e a classificação das imagens que estavam todas preparadas. Vou te mostrar... Então, trabalhei muitos e muitos dias.



Figura 5. Vitrine de *The Hidden Mothers*, na Bienal de Veneza, Giovanna Silva, 2013. Disponível em: <https://www.snaporazverein.com/project/the-hidden-mothers/>. Acesso em: 2 set. 2024.



Figura 6. Detalhe da vitrine de *The Hidden Mothers*, na Bienal de Veneza, Giovanna Silva, 2013. Disponível em: <https://www.snaporazverein.com/project/the-hidden-mothers/>. Acesso em: 2 set. 2024.

Pesquisadora: É uma experiência que me deixa particularmente curiosa, porque acredito que a Bienal de Veneza é um sonho para muitos artistas, não sei se também era um sonho seu...

Linda: Sim, sim, claramente é um sonho!

Pesquisadora: Inclusive, se você tiver alguma dica ou conselho para quem deseja chegar lá...

Linda: Para chegar a fazer uma Bienal? Não tenho. Porque você precisa saber a forma de mostrar o seu trabalho no momento certo. Mas no meu caso, ainda não sei como chegou o rumor. Porque esse trabalho eu nunca havia exposto em lugar nenhum. Mas a assistente do Massimiliano, Roberta Tenconi, que agora é curadora no [Pirelli] *Hangar Bicocca*, escreveu um e-mail para a minha galeria, pedindo o meu portfólio.

Pesquisadora: Qual é a galeria?

Linda: Monica de Cardenas⁵. Então me colocaram em contato direto com ela e ela me escreveu “me falaram da tua pesquisa, blablabla”, mas eu não queria mandar em PDF, eu queria...

Pesquisadora: A materialidade?

Linda: Exatamente. Então, eu escrevi isso, foi um risco, podia ser algo... Mas ela veio à minha casa e eu tinha todas essas caixas e eu comecei a pegar as caixas e tirar as imagens de dentro delas. No final, a mesa estava cheia de *Hidden Mothers*, e ela, muito fria, de repente me disse “estou arrepiada”. Então, me falou “agora você deve preparar um PDF porque o Massimiliano está nos Estados Unidos”. Então, eu tirei todos os móveis da minha sala e coloquei papel branco no fundo e fiz uma foto... E essa foi a foto que eu mandei como capa para o Massimiliano, e depois fiz com mais detalhes um PDF de apresentação. Esse foi um momento muito importante pra mim, a *Fabíola* de Francis Alÿs⁶. Foi o momento em que entendi que poderia apresentar o trabalho sem traduzir, no original. Então, quando falo do meu trabalho, falo muito dessa coleção, porque há muitas conexões entre elas.

Linda: Eu mesma fotografei uma *Hidden Mother* para entender a dinâmica dessa fotografia. E foi muito interessante, muito revelador. Vieram o pai, a mãe e a criancinha. A mãe se sentou e se cobriu e a primeira coisa que o pai falou foi pra ela não deixar a criança se virar (e vê-la coberta pelo pano),

Marin, Monique Burigo. No Ateliê de Linda Fregni Nagler.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.55183> >

pois ele teria medo. E eu também estava coberta por um pano. Então a criança tinha uma pessoa atrás dela coberta por um pano, e eu na frente, também coberta por um pano, então se necessitava de uma terceira pessoa para chamar sua atenção, no caso, o pai. Então, ficou claro que era necessário um triângulo de adultos para fotografar a criança desta maneira. E foi algo muito interessante para mim, para compreender o processo antropológico da época. Muito provavelmente a mãe estaria na posição em que estava o pai, eu imagino. Por isso eu te digo que não entendo este trabalho como feminista. Porque, para mim, o dado técnico é muito prevalente. Essa fotografia é fruto de um problema técnico.

Pesquisadora: E essas fotos você fez onde? Eram pessoas conhecidas suas?

Linda: Na minha casa. Eram amigos. Curadores, que por coincidência agora moram na porta ao lado. Então, vejo todos os dias a criança que eu fotografei.

Pesquisadora: Achei muito interessante, porque eu ia mesmo perguntar se você tinha tido essa experiência, mas não imaginava que sim. E você chegou também a expor essa fotografia?

Linda: Sim, sim. Estava dentro da vitrine da Bienal, como fotografia 6x6cm, impressa com *gelatin silver print*, mas você podia ver claramente que era algo contemporâneo, mas poucas pessoas percebiam.

Pesquisadora: Que interessante! Então você acredita que, na verdade, era o pai que ficava escondido debaixo do pano?

Linda: Talvez. [Me mostra uma foto na parede]. Você pode ver que algumas dimensões, das mãos, por exemplo... Você vê que não são mães. Mas convencionalmente se fala "*Hidden Mothers*".

Pesquisadora: Muito legal saber mais sobre esse trabalho.

(...)

Linda: Assim foi como construí a sequência para a vitrine, inicialmente eu reproduzi todas as imagens em adesivo com um código numérico escrito sobre o adesivo, para que eu pudesse buscar a imagem original depois. E comecei a construir filas com essas imagens, para não arriscar as origi-

nais. E, por uma questão econômica, eu tive que imprimir colocando as dimensões correspondentes. Eu acabei perdendo todas as classificações da separação, e tive que fazer esse processo desde o princípio, com Ilaria [sua assistente], colocando pontinhos coloridos para separar burcas, tecidos, peças de mobiliário, todas as classificações... Então, já eram 9x1,5m e depois fiz uma foto zenital de toda a vitrine, e essa é a foto que eu mandei ao Massimiliano como proposta de exposição, e ele gostou muito. E aqui foi quando eu cheguei à Bienal, essa foi a única coisa que eu vi da minha vitrine. A princípio fiquei bastante decepcionada. Mas eu fiz um projeto da vitrine com Bonack, de Berlim, e depois chegou toda a parte superior e ele trabalhou com sua assistente para construir a vitrine que estava em alumínio, madeira e papel conservativo, e eles produziram todas as sequências com as linhas medidas precisamente. Aqui é o momento em que chegaram as caixas na Bienal, eles estavam construindo o recipiente e aqui estão as imagens. Esse é o registro da bienal que funciona como um museu, é preciso registrar, controlar, tem uns oito ou nove registros, porque é gigante. Eu fiz um contrato em que eu dava para a Bienal todas as minhas *scans* como prova de *condition report* [relatório das condições das obras], e eu afirmava que as fotos chegaram nesse estado. Algumas estragaram, por ficarem expostas seis meses à luz. Fiz uma impressão dos dois lados da vitrine. Eram todas numeradas. Eu havia numerado cem caixas e Ilaria me ajudava de acordo com as numerações. São fotinhos pequenas, mas cada uma tem sua individualidade e sua posição na vitrine. Então, você imagina, se for fazer uma exposição com mil quadros, é um processo gigante, então esse era mais manual, mas igualmente muito longo. E Veneza é uma cidade de água, é um pesadelo, o papel incha. Foi bastante estressante, decidimos fazer um lado primeiro e depois o segundo. E eu tive que chamar uma segunda assistente, porque era um processo muito lento, e trabalhávamos à noite também.

Pesquisadora: E como você decidiu essa ordem das imagens? Foi fazendo essas aproximações pelas classificações?

Linda: Comecei com uma ideia de ordem, e depois você sabe que essa ordem vai se desintegrar. Por causa da natureza do material, que não é todo da mesma dimensão. As cores, os tipos... Essa ordem se transforma em entropia. Então, essa entropia me dava medo, me dava uma ideia de caos. Então, comecei a fazer pequenos grupos, como te falei antes. São burcas... burcas escocesas... tipos de vestiários... várias categorias.

Pesquisadora: É uma organização bem... de colecionadora, né?

Linda: Sim, sim. Eu acho que se fosse você que trabalhasse com esse material, seria algo muito diferente. Tem a personalidade de cada um. E depois vem o momento de fechamento, que foi um momento terrível, porque são três vidros de três metros, muito pesados, então, foi muito... Se eles quebrassem poderiam matar alguém, cortar uma veia... Então era necessária muita atenção...

Linda: Esse daguerreótipo eu encontrei em Nova York em um mercado, estava com essa máscara, e eu vi o filho, assim no centro, e imaginei que tinha alguém escondido. E sem saber de nada sobre a conservação do daguerreótipo eu comprei esta por 30 dólares, algo assim, e eu cheguei em casa e abri com um garfo. E estava lá, esta mãe estupenda, maravilhosa. Tem uma definição incrível. Eu estava completamente apaixonada por essa imagem, mas eu não sabia que eu tinha arriscado destruí-la completamente. Porque não se pode deixar exposto à luz e ao ar.

Pesquisadora: E como você faz para conservar esse trabalho hoje?

Linda: Foi comprado pelo museu de Mônaco. E isso é muito bom, pois eles fazem todo um trabalho de restauração das imagens. Eu recebi um e-mail muito emocionante da restauradora, que eu conheço porque trabalhou com daguerreótipos de Hércules Florence, ela me escreveu perguntando sobre algumas direções de restauro. E em algumas imagens você não podia ver a mãe, mas agora, depois do restauro, você vê.

Pesquisadora: É interessante, porque fico pensando que talvez se esse trabalho não tivesse sido descoberto, e ganhado toda essa proporção, ele poderia ter desaparecido...

Linda: É claro. E isso depende de um fator numérico. Se você deixa toda a coleção separada, você vê uma imagem, e ela parece simpática, interessante... E tchau. Mas se você tem mil, aí sim fica interessante, porque você dá uma abordagem antropológica. Os historiadores da fotografia não sabiam nada disso. Eu perguntei ao Geoffrey Batchen, o qual eu não conhecia, mas pedi a ele para escrever um texto sobre isso no livro *The Hidden Mother*. Conhecendo seu trabalho, conhecendo sua notoriedade. E ele me respondia "fantástico, o que é isso?". Ele estava surpreso, pois não conhecia nada. Ao contrário, por exemplo, eu trabalhei com uma pessoa que foi muito importante nesses anos para mim, se chamava Angela Einstein, uma vendedora do eBay, com uma personali-

dade de “personagem doida”, mas ela vendia fotografia vitoriana. Quando perguntei a ela “você conhece *Hidden Mothers?*”, ela disse “é claro”. Então, ela buscou para mim muito material, porque seu marido fazia leilões e ele também conhecia fotografia vitoriana muito bem. Então eles compravam para mim, e eu comprava deles. Foram horas e horas de Skype.

Pesquisadora: De onde eles eram?

Linda: De Maine, United States. E foi uma amizade verdadeira. E quando eu mandei pra ela as fotos da exposição, ela disse “tudo errado, tudo errado, a vitrina tinha que ser escura”, ela não estava contente por nada, mas havia momentos geniais... Por exemplo, eu comprei uma imagem dela e, depois de um mês, ela me escreveu “Linda, eu tenho que ter essa imagem de volta, por favor”. “Eu não posso, Angela, me desculpe, mas eu não posso”. Foi um trabalho psicológico, mas ela conhecia o fenômeno, e os históricos não conheciam.

Pesquisadora: Obrigada por compartilhar tudo isso comigo. Uma última curiosidade minha é se você já fez essa coleta de arquivos nas fotos da sua própria família.

Linda: Hmmnn... Não verdadeiramente. Eu tenho, na verdade, um arquivo... Não é bem um arquivo, mas pode ser que se torne. Porque minha mãe, na juventude, era modelo, então tenho muitas e muitas imagens da mãe que eram de autores, de fotógrafos profissionais, interessantes. E eu gostaria muito de fazer um trabalho sobre ela. Mas eu sou um pouco receosa do *feedback*, “ela faz um trabalho sobre a sua mãe”, sabe? Eu não quero isso, mas algumas fotos são realmente interessantes e tenho que achar uma forma inteligente de fazer isso sem que seja o trabalho sentimental sobre a mãe.

Pesquisadora: Entendo, pois entrevisto mulheres da minha família sobre suas experiências e coeto imagens também. Então entendo o que você está dizendo, pois acho que é um trabalho de pensar que aquilo é nosso, mas com um outro olhar, pode ser de tantas outras pessoas. Mas eu entendo que isso da autobiografia pode ser visto como algo “menor”. Não sei se você vê assim...

Linda: É um problema... Eu falo muito disso com meus estudantes. É difícil fazer de um trabalho tão pessoal, universal. Então, eu aconselho sempre aos meus estudantes que se separem dos seus umbigos por pelo menos 10 anos, depois podem voltar. Mas no início da sua carreira: fora! Espero

que eu não tenha gastado o seu espírito, mas... É claro... Todos os jovens buscam suas raízes. O problema é “como minhas raízes se tornam universais?”. É muito importante. Tem muitos trabalhos extremamente pessoais que são universais, como Nan Goldin. Um dia fui com um amigo doutor ver uma exposição dela e ele me disse “por que isso é interessante para mim? Por que isso deve ser interessante para mim?”. E essa é uma [boa] pergunta. Mas o seu trabalho é interessante porque representa uma época muito específica, num momento muito dramático, numa cidade muito dramática. É como um pedaço de tempo e espaço. Esse é um jeito de pensar. E, talvez, outro pensamento é que o trabalho que se mostra de um artista é um trabalho de anos. Então, quando uma pessoa é muito jovem, é difícil que tenha um trabalho definitivo. Este pode ser um fator limitante. Mas, o trabalho é o trabalho, o trabalho é trabalhar.

Pesquisadora: Faz sentido. Bom, uma última pergunta então... Sobre essa questão, estamos falando sobre trabalhos que se mostram como autobiográficos, que têm uma relação com a realidade. E, no seu trabalho, você mescla ficção e realidade. Você acha que o público ainda espera que a fotografia mostre uma realidade? No seu trabalho do Japão, por exemplo, você disse que não quis fazer uma pintura para “enganar”, como se fosse exatamente assim na época etc. Você acha que as pessoas olham pra fotografia esperando, nesse caso, por exemplo, que ela represente uma fotografia do Japão de uma época específica?

Linda: Eu trabalho sobre a forma, sobre a forma de se mostrar de uma imagem. Se você olha uma imagem como essa, você compreende. Porque todos temos uma bagagem cultural, visual. Todos temos. Temos de quando nascemos, então, são fotografias que conhecemos em nosso DNA, sabemos. O problema é verbalizar, então eu tento fazer perceber, ao invés de verbalizar. Trabalhando visualmente, você deve trabalhar com percepção, não com verbalização. Dito isto, quando trabalho com estudantes, obrigo a verbalizar, porque é preciso compreender o que você está fazendo. Mas com o público é diferente.

Pesquisadora: Muito obrigada!

Linda: Obrigada a ti!

Considerações finais

A entrevista com Linda é um testemunho profundo e revelador da complexidade e da riqueza do seu trabalho artístico, oferecendo uma visão abrangente de sua prática criativa e de sua abordagem à fotografia. O diálogo revela um compromisso significativo com a exploração dos aspectos técnicos e filosóficos da fotografia, destacando não apenas a estética visual, mas também a camada conceitual que sustenta suas obras.

O projeto *The Hidden Mother* é um exemplo notável de como Linda investiga o passado fotográfico através de uma lente crítica e reflexiva. Ao examinar a prática vitoriana de fotografar pessoas ocultas sob panos, Linda não apenas desvela o aspecto técnico dessas imagens, mas explora o contexto cultural e histórico que as moldou. Além de concluir que, muito provavelmente, não eram apenas mães que se escondiam por baixo dos panos para que as fotos dos bebês fossem realizadas, mas também pais e outras pessoas cuidadoras, algo que pode impactar e alterar a interpretação feminista dessas imagens.

As imagens são de mulheres, visíveis e, ao mesmo tempo, ocultas. À primeira vista, as figuras femininas parecem veladas, especialmente se você observar as imagens uma a uma. Elas são subtraídas do significado das fotografias enquanto ajudam a criá-lo, anuladas para que o foco esteja em outro sujeito (principalmente crianças, posando em frente à câmera com a ajuda invisível de suas mães).

Organizadas em grupos, as imagens revelam – ao menos em parte – o papel das mulheres na sociedade entre os séculos XIX e XX (Nicolao, 2013, tradução da autora).

A entrevista evidencia como Linda usa seu conhecimento para reconstruir e reinterpretar essas fotografias históricas, revelando a importância de considerar o meio fotográfico não apenas como um registro visual, mas como um artefato carregado de significado cultural e técnico. Nesse sentido, seu trabalho como pesquisadora reforça seu interesse na fotografia como meio; ao pesquisar o trabalho de Florence, ela mergulha na origem da fotografia:

Quando, em 2012, o Nouveau Musée National de Monaco (NMNM) me convidou a pesquisar sobre a figura de Hercule Florence, sabia-se muito pouco sobre ele. Nas histórias da fotografia, ele quase nunca aparece. Eu sabia que ele era incluído pelo historiador Geoffrey Batchen entre os vinte e oito “protofotógrafos” que, mais ou menos na mesma época, haviam inventado processos para fixar imagens na câmera escura, sem conseguir obter uma imagem permanente. Sabia-se também que Florence havia passado a vida no Brasil, mas tinha passaporte monegasco e,

por esse motivo, o principado queria dedicar-lhe uma exposição, especialmente porque outro descendente de Florence havia revelado a existência de um acervo de obras sobre ele.

Os pouquíssimos textos sobre Florence estavam em português e eram escritos por uma única pessoa, Boris Kossoy, que dedicou quarenta anos de sua vida a convencer os historiadores europeus de que no Brasil havia ocorrido um acontecimento semelhante aos de Niépce, Daguerre, Talbot, que entraram para a história como os inventores da fotografia. No entanto, seus trabalhos não foram traduzidos e, apesar de Kossoy ser um acadêmico reconhecido e seus escritos terem inegável qualidade científica, o nome de Hercule Florence nunca foi levado a sério na Europa (Nagler, 2024, tradução da autora).

A colaboração com Cindy Sherman e a exposição na Bienal de Veneza representam momentos cruciais na carreira de Linda, demonstrando sua capacidade de integrar suas práticas artísticas em contextos de alto prestígio e de receber reconhecimento de figuras influentes na fotografia contemporânea. A descrição detalhada do processo de curadoria e da construção da vitrine na Bienal revela o nível de dedicação e precisão envolvido na apresentação de sua obra. Esse aspecto da prática de Linda ilustra a importância do planejamento meticuloso e da execução técnica na criação de exposições impactantes.

Além do projeto *The Hidden Mother*, Linda também se engaja com práticas fotográficas experimentais e outros projetos que exploram a relação entre fotografia, narrativa e percepção. Ela discute a relevância de tornar trabalhos pessoais universais, enfrentando o desafio de transformar experiências individuais em discursos que ressoem com um público amplo. Nesse sentido, cita Nan Goldin, artista que afirmou que sua fotografia é inseparável de sua vida.

Um dos seus raros auto-retratos é « Nan, depois de ter sido espancada ». Mais tarde apercebeu-se de que o usou para nunca se esquecer e nunca regressar para o homem que lhe bateu. Ao exibi-lo publicamente transformou esse auto-retrato num gesto político (Flores, 2020).

Essa reflexão sobre a universalidade do trabalho artístico destaca a importância de equilibrar a narrativa técnica com a percepção visual, permitindo que as obras transcendam o contexto pessoal e se conectem com experiências universais, como fez Goldin.

Linda enfatiza que, ao abordar questões autobiográficas, é necessário procurar uma forma de tornar as raízes pessoais relevantes em um contexto mais amplo. Sua abordagem oferece uma visão valiosa sobre como artistas podem superar limitações autoimpostas e criar trabalhos que dialoguem com uma audiência global. Suas reflexões também ressaltam a importância de uma

abordagem crítica e contextualizada na produção e na curadoria de exposições, revelando a complexidade do trabalho de tornar a arte acessível e significativa em diferentes contextos culturais e temporais.

A entrevista não apenas ilumina a prática de Linda, mas também oferece *insights* valiosos sobre os desafios e as recompensas de trabalhar com a fotografia como meio de expressão e investigação. Suas experiências e reflexões contribuem para uma compreensão mais profunda da interseção entre técnica, narrativa e percepção na arte fotográfica contemporânea.

REFERÊNCIAS

FLORES, Teresa Mendes. **Fotografia, auto-retrato e autobiografia**. Comunicação Pública, v. 1, n. 2, p. 1-22, 2005. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cp/9123>. Acesso em: 2 set. 2024.

NAGLER, Linda Fregni. L'incredibile Hercule Florence. **Il Post**, Milano, 30 mar. 2024. Disponível em: <https://www.ilpost.it/2024/03/30/fregninagler-lincredibile-hercule-florence/>. Acesso em: 2 set. 2024.

NICOLAO, Federico. The Hidden Mother: Linda Fregni Nagler's research at the Venice Biennale is made up of 997 images of women – hidden by their children, they reveal women's role in society between nineteenth and twentieth centuries. **domus**, Venice, 21 jun. 2013. Disponível em: https://www.domusweb.it/en/art/2013/06/17/the_hidden_mother.html. Acesso em: 2 set. 2024.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

-
- 1 Ver: <https://leticiaramos.art/HOME>. Acesso em: 24 jul. 2025.
 - 2 Ver: <https://www.luciakoch.com/>. Acesso em: 24 jul. 2025.
 - 3 Ver: <https://www.danielsteegmann.info/>. Acesso em: 24 jul. 2025.
 - 4 Ver: <https://www.geraldodebarros.com/main/>. Acesso em: 24 jul. 2025.
 - 5 Ver: <https://monicadecardenas.com/linda-fregni-nagler/>. Acesso em: 24 jul. 2025.
 - 6 Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=wlgMKaYN3j0>. Acesso em: 24 jul. 2025.

Arte e política de Vilém Flusser

Art and Politics *by Vilém Flusser*

Arte y política *de Vilém Flusser*

Flávio Américo Tonnetti

Universidade Federal do Recôncavo Baiano

E-mail: flavio.tonnetti@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9279-1852>

Gabriel Souza Figueiredo

Universidade Estadual de Campinas

E-mail: gabrielsouzafigueiredo98@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1733-6005>

RESUMO

Tradução do ensaio “Arte e Política” de Vilém Flusser, acompanhada de apresentação e notas de Flávio Américo Tonnetti e Gabriel Souza Figueiredo. O ensaio original explora a relação entre arte e política, partindo da concepção platônica, que as considerava em termos de equivalência, para discutir a subsequente separação e inversão de papéis ocorrida na Modernidade, buscando analisar como a arte – como *technê*, impulsionada pela tecnologia – assume um papel governamental na sociedade contemporânea. A tradução do original datilografado buscou preservar as idiosincrasias estilísticas de Flusser, conforme detalhado na apresentação que precede o ensaio e nas notas explicativas.

Palavras-chave: *Vilém Flusser; arte; política.*

ABSTRACT

A translation of Vilém Flusser’s essay “Art and Politics”, accompanied by an introduction and notes by Flávio Américo Tonnetti and Gabriel Souza Figueiredo. The original essay explores the relationship between art and politics, starting from Plato’s conception of them as equivalent, to discuss the subsequent separation and inversion of roles that occurred in Modernity, seeking to analyze how art – as *technê*, driven by technology – assumes a governmental role in contemporary society. The translation of the typewritten original sought to preserve Flusser’s stylistic idiosyncrasies, as detailed in the preceding introduction and explanatory notes.

Keywords: *Vilém Flusser; art; politics.*

RESUMEN

Una traducción del ensayo “Arte y Política” de Vilém Flusser, acompañada de una presentación y notas de Flávio Américo Tonnetti y Gabriel Souza Figueiredo. El ensayo original explora la relación entre arte y política, partiendo de la concepción platónica, que las consideraba en términos de equivalencia, para discutir la subsiguiente separación e inversión de roles ocurrida en la Modernidad, buscando analizar cómo el arte – como *technē*, impulsada por la tecnología – asume un papel gubernamental en la sociedad contemporánea. La traducción del original dactilografiado buscó preservar las idiosincrasias estilísticas de Flusser, según se detalla en la presentación que precede al ensayo y en las notas explicativas.

Palabras clave: *Vilém Flusser; arte; política.*

Data de submissão: 15/03/2025

Data de aprovação: 30/05/2025

Apresentação à tradução do ensaio *Arte e Política* de Vilém Flusser

Num momento em que as redes digitais e as grandes corporações de tecnologia parecem dominar o cenário político, o ensaio “Art and Politics”, de Vilém Flusser, assume uma atualidade absolutamente impressionante. Não nos parece trivial que uma versão deste texto tenha sido publicada na revista norte-americana *Artforum* (Flusser, 1990), fundada na década de 1960 em um momento de grande agitação contracultural, justamente na cidade de São Francisco, que viria a se tornar o grande celeiro das *big techs*.

Para a tradução do ensaio, nos baseamos, entretanto, no original datilografado encontrado no Vilém Flusser Archiv da Universidade de Artes de Berlim (Universität der Künste Berlin), também disponível digitalmente no arquivo-espelho da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), vinculado ao Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (CISC). As diferenças entre as duas versões – a original e a publicada – se concentram em ajustes estilísticos, provavelmente derivados de um trabalho de copidesque. Escolhemos traduzir o original datilografado a fim de perseguir a escrita flusseriana em suas idiosincrasias, manifestas numa estética pessoal cuja marca pode ser percebida em quaisquer das línguas operadas por ele – que conside-

rava o próprio processo tradutório como método de trabalho (Flusser, 2013) –, dando mostras de que “o dizer”, como bem pontuou Walter Benjamin (2017, p. 123), “não é apenas a expressão, mas também a realização do pensamento”.

Os procedimentos estilísticos do filósofo tcheco-brasileiro produzem um estranhamento que compõe o charme da sua escrita, como se, independentemente da língua em que se manifestasse, Flusser escrevesse com sotaque. Isso é o que o aproxima, de certa maneira, de autores de sua predileção, como Kafka e Guimarães Rosa, que desenvolveram suas literaturas, cada qual a seu modo, com recursos ou trejeitos emprestados de outras línguas – parte dos ensaios de Flusser sobre esses autores, diga-se de passagem, concentram-se justamente na discussão desse “estranhamento” linguístico produzido por suas obras. Condição de estranhamento que, no caso de Flusser, remete a um radical desterramento linguístico-existencial, por ele caracterizado pela expressão *bodenlos* – indicando uma existência sem chão, sem fundamento (Flusser, 2007).

Esse clima do qual emerge a escrita e o pensamento flusserianos manteve-se como uma preocupação de fundo durante todo o processo de tradução do ensaio “Arte e política”. Para as escolhas tradutórias, buscamos tanto encontrar paralelos em textos escritos em português pelo filósofo quanto manter aquilo que poderíamos caracterizar como escolhas flusserianas “de estilo” – das mais simples às mais curiosas. Como exemplo dessa busca por paralelos, escolhemos traduzir a conjunção *indeed* – usada no original, mas substituída por *in fact* na versão publicada – por “com efeito”, em vez de optar por “de fato” ou “certamente”. Não apenas porque a locução “com efeito” foi largamente utilizada por Flusser em seus textos diretamente escritos em português, mas também por reconhecer o efeito causal pretendido por Flusser ao eleger essa conjunção em lugar de outras variações. Além disso, “com efeito” possui uma eficácia retórica mais marcante, apontando não para a prova de uma realidade empírica, expressa em “de fato”, ou como conclusão de uma verdade autoverificada, expressa em “certamente”, e sim para uma estrutura lógico-argumentativa mais afeita ao modo de pensar flusseriano, que busca demarcar uma causalidade conclusiva. Outro exemplo é a tradução assumida para *servants*, que neste ensaio aparece numa relação dicotômica com a palavra *clowns* – que traduzimos como “palhaços”. Na imagem original evocada em língua inglesa, “servos” poderia formar melhor par com “palhaços”, tendo em vista o imaginário de corte por trás dessas metáforas e arquétipos. A opção de traduzir *servants* por “funcionários” ancora-se na posição conceitual que esse termo ocupa nos textos escritos por Flusser em língua portuguesa ou

para o português traduzidos, considerando, sobretudo, a articulação filosófica operada nesse ensaio: funcionário é quem serve aos aparelhos, na condição paradoxal de operá-los e ser operado por eles.

No que diz respeito às escolhas flusserianas “de estilo”, podemos citar a opção do autor pelo uso recorrente, quase descabido, de parênteses – que encontram, na versão publicada do texto, uma utilização muito mais comedida. Além do mais, a versão datilografada apresenta trechos entre vírgulas e entre parênteses, o que torna seu uso ainda mais marcado – e pitoresco. Tais demarcações duplas, sem dúvida autoconscientes, reforçam o isolamento dos termos, aumentando o espaço lógico que confere uma maior suspensão ao termo isolado nesses trechos. Ao mesmo tempo em que esse uso incomum dos sinais de pontuação revela a dimensão gestáltica da língua escrita, bastante valorizada por Flusser, também se revela como um programa lógico, um *script*, ao estilo de uma escrita computacional que é, justamente, um dos temas centrais do ensaio. Os parênteses são, nesse texto, o caso extremo de um uso muito marcante dos sinais de pontuação: eles revelam, na forma parcialmente singular com que são utilizados, a sua própria condição de “hieróglifos no tráfego que acontece no interior da linguagem” (Adorno, 2003, p. 142), de modo a reforçar a linguagem como fenômeno e acontecimento produtor da realidade.

Nossa tradução possui, portanto, a preocupação de revelar não apenas o conteúdo, por si extremamente relevante, mas, também, o *modus operandi* de um “procedimento de pensamento” caracteristicamente flusseriano.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Sinais de pontuação. *In*: ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003, p. 141-150.
- BENJAMIN, Walter. **Imagens de pensamento**: sobre o haxixe e outras drogas. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- FLUSSER, Vilém. **Art and Politics**. [19-]. ESSAYS 1_ENGLISH-A: M20-ARTF-16_664_ART AND POLITICS. Arquivo Vilém Flusser São Paulo.
- FLUSSER, Vilém. **Art and Politics**. Artforum, v. 29, n. 4, 1990. Disponível em: <https://www.artforum.com/columns/art-and-politics-204480/>. Acesso em: 4 mar. 2025.
- FLUSSER, Vilém. **Bodenlos**: uma autobiografia filosófica. São Paulo: Annablume, 2007.
- FLUSSER, Vilém. Retradução enquanto método de trabalho. **Flusser Studies**, n. 15, p. 1-4, 2013. Disponível em: <https://flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-retraducao.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2025.

Arte e política

Para: ARTFORUM

Vilém Flusser

Dez. 1990¹

O artista é alguém que faz algo para ser exibido em público, e o mesmo vale para o político. Com efeito: Platão tomou as palavras “arte” e “política” como sendo dois nomes para a mesma coisa. A questão é: por que nós já não compartilhamos inteiramente de sua opinião? (Embora alguns de nós possamos concordar com ele que a política é uma arte.) Aqui está a resposta preliminar: nós já não desprezamos a arte tanto quanto ele a desprezava.

A razão pela qual Platão tratou a arte e a política com desdém não era o fato de que ambas exibem: até onde sabemos, ele não tinha objeção à prostituição. A razão era que tanto a arte quanto a política buscam impor ideias, (a arte sobre os objetos, e a política sobre as pessoas). Ele sustentou que se você impõe uma ideia, você tem de adaptá-la ao que você a impõe: aos objetos e às pessoas. Ao fazer isso, você trai a ideia. Por exemplo: se você desenha um triângulo na areia, você descobrirá que a soma de seus ângulos não é mais exatamente 180°, e se você impõe um Estado ideal sobre as pessoas, descobrirá que não mais é ideal. Para verificar isso, basta você olhar a ideia antes que ela tenha sido imposta e comparar com o que o artista e o político fizeram com ela. Examinar ideias antes que elas tenham sido maltratadas é chamado “teoria”, e isto revela ideias verdadeiras, e olhar para ideias maltratadas revela ideias erradas, e isso é chamado “opinião”. Platão trata arte e política com desdém porque elas levam a opiniões, o que é o oposto de sabedoria. O amante da sabedoria, (o “filósofo”), é o único crítico da arte e da política, (que são a mesma coisa chamada por dois nomes diferentes), porque ele é o único que tem acesso a ideias verdadeiras.

Considere como o crítico conduz seus negócios: há um mercado cercado por casas. Dentro das casas estão pessoas que lidam com ideias para impô-las sobre algo, (por exemplo, lidam com a ideia de um vaso e a impõem sobre o barro, ou com a ideia de um sapato e a impõem sobre o couro). Uma vez que tenham terminado isso, eles pegam seu “trabalho” e o colocam em frente às suas portas: eles o exibem. Eles fazem isso porque querem trocá-lo por algum outro “trabalho”,

Tonnetti, Flávio Américo; Figueiredo, Gabriel Souza. *Arte e política* de Vilém Flusser.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.58149> >

por exemplo, o vaso pelo sapato. Se me permitem um jogo de palavras: o mercado torna-se, então, um “fórum de arte”². O problema que se coloca é: quais são os critérios que governam a troca do vaso pelo sapato, (que estabelecem quanto vale o vaso, qual é o seu valor)? E a resposta é: ele que vê o vaso ideal, (e o sapato ideal), sabe em que medida essa ideia foi maltratada no trabalho e, portanto, sabe seu verdadeiro valor. Portanto, o crítico, (o filósofo), anda para cima e para baixo no mercado, (o “fórum de arte”), compara os trabalhos ali exibidos às ideias vistas na teoria, e fixa seus valores. Quer dizer: o filósofo governa o mercado, (ele é o “rei” da cidade). (É claro: o que vale para vasos e sapatos vale para qualquer outra opinião política).

Os artistas e políticos submetem suas opiniões ao julgamento dos filósofos, (gostando ou não), porque eles não têm critério melhor, e não querem brigar uns com os outros. Tome a cidade medieval como exemplo: ela é cercada por muros que abrem os portões todos os dias da semana, exceto domingo, para que entrem os frutos dos campos ao redor, como ovos e farinha. Esses produtos da “economia” são exibidos em um dos lados do mercado, e as “obras de arte”, (vasos e sapatos), são exibidas do outro. Então o filósofo, (o bispo), sai de sua catedral, caminha até o mercado e fixa o verdadeiro preço de troca, o “*praeium iustum*”. Ele é o único crítico autorizado, (o rei da cidade), e se sua autoridade é contestada, haverá guerra entre a cidade e os campos, e entre as várias ruas nas quais as trocas estão separadas. Assim, a crítica de arte é uma questão de vida ou morte, e aquele que opuser sua opinião ao crítico teórico, (autorizado), será queimado publicamente. Isso é “catolicamente” aceito, (por todo mundo).

Entretanto, no curso dos séculos XIV e XV, os artistas, (artesãos), se rebelaram contra os filósofos, e os depuseram. As razões pelas quais eles fizeram isso são complicadas, mas podem ser colocadas de modo simples: os filósofos discordaram entre si em relação ao modo como as ideias verdadeiras devem ser consideradas. Uma escola de pensamento, (dos “realistas”), declarava que as ideias podem ser descobertas através da lógica, e a outra escola, (dos “nominalistas”), afirmava que as ideias se revelam somente à fé, (“*sola fide*”). Agora, se as autoridades querelam dessa forma, seus critérios já não podem ser tomados como válidos. Os artesãos entraram em cena, e tomaram o governo da cidade. A política tomou conta, e submeteu a teoria aos seus propósitos. O artesão não compartilha a visão teórica de que ele está traindo ideias. Ele sustenta, ao contrário, que ele está inventando ideias cada vez melhores, ideias que podem ser aprimoradas progressivamente, à medida que vão sendo impostas a vários objetos e pessoas. Ele sustenta que ideias são modelos

que podem ser modernizados, e que o propósito da teoria é suprir os artesãos com modelos cada vez melhores. O resultado dessa revolução, (essa submissão da teoria ao trabalho), é a ciência e a tecnologia modernas que conduzem à Revolução Industrial.

Agora considere o que isso fez aos filósofos, (agora melhor chamados “intelectuais”). Eles foram expulsos do governo, e enclausurados em guetos onde eram alimentados pelos políticos, para que pudessem elaborar modelos. Os políticos os dividiram em duas classes: uma para produzir modelos que são úteis ao trabalho, (cientistas, técnicos, propositores de modelos de cidade cada vez melhores), e a outra para produzir modelos que divertem os políticos quando eles não estão trabalhando, (“artistas”, no sentido moderno do termo). Essa divisão moderna dos intelectuais entre funcionários e palhaços³ é responsável pela divisão da nossa cultura em uma cultura “hard” e uma cultura “soft”⁴. E o gueto foi dividido em dois quadrantes: universidades e institutos similares para que vivam os funcionários, academias e institutos similares para que vivam os palhaços. Todavia, o gueto colocou um problema para os artesãos que agora governavam a cidade: o que pode ser feito para impedir os intelectuais de fugirem dos guetos, e de se intrometerem na política, (no governo da cidade)? De morderem a mão que os alimenta?

A solução foi cercar o gueto com uma aura de glória, dar aos intelectuais um “status social”. O “grande cientista” tal qual uma criança revelada ao mundo, e o “grande artista” que vive em isolamento esplêndido. Mas esta não se provou uma solução perfeita. Os intelectuais úteis, (os cientistas), continuaram acreditando que o que eles procuravam eram “ideias verdadeiras”, e não apenas modelos para melhorar progressivamente a produção industrial. E os intelectuais inúteis, (os artistas), continuaram acreditando que o que eles procuravam eram modelos para novas experiências, (“aisthesthai” = experienciar), e não apenas decorações de paredes. Agora esse era o perigo: o cientista pode criar modelos que tornam os políticos inúteis, (na produção industrial e no governo da cidade), e os artistas podem criar modelos que mostram que o trabalho não é a única fonte de valor, e que, portanto, o artesão, (o industrial), não é necessariamente o melhor rei da cidade. Em suma: havia um clima contrarrevolucionário no gueto, e os intelectuais, (os filósofos), nunca aceitaram realmente sua submissão aos artesãos, (os políticos).

O que é notável sobre isso é que os artistas, no sentido moderno do termo, (os palhaços), agora se opunham aos artistas no sentido clássico do termo, (os artesãos se tornam industriais e políticos). Isso passa a ser bastante óbvio logo após a Revolução Industrial, quando os artistas Românticos, que são os filhos dos industriais, advogam a abolição da indústria, (dos pais que os alimentaram). Um pouco depois, os artistas até preferem morrer de tuberculose nas mansardas das cidades industriais a se submeterem ao papel de palhaços. Isso é digno de nota, porque não estão os artistas fazendo exatamente a mesma coisa que os industriais e políticos, nomeadamente impondo suas ideias sobre objetos? Qual, afinal de contas, é a diferença “ontológica” entre uma caneta tinteiro de plástico e uma pintura ou uma composição musical? Não são ambas o resultado da imposição de ideias sobre alguma matéria? Ou seja: resultados de uma opinião “política”?

Tomemos a caneta tinteiro de plástico como um exemplo para esse problema perturbador. Há uma máquina que é um instrumento construído de acordo com modelos propostos por intelectuais úteis, (por cientistas e técnicos). Há um material plástico que alimenta a máquina de fora. Há uma ferramenta que foi inscrita com a forma, (a “ideia”), da caneta tinteiro, e essa ferramenta foi feita por um fabricante de ferramentas que não podemos deixar de chamar de artista. A máquina prensa a ferramenta contra o material plástico, (ela “trabalha”), e saem canetas tinteiro de plástico, uma quase que exatamente igual a todas as outras. Agora, de acordo com os políticos governantes, o “valor” dessas canetas vem do “trabalho”, (das máquinas que eles possuem, e nas quais eles investiram os resultados de seus esforços prévios). Mas, de acordo com o fabricante de ferramentas, (o artista), o valor da caneta tinteiro não se encontra no trabalho que as produziu, (nem no material plástico), mas em sua forma: elas valem o que valem por causa de sua forma-caneta, de sua “ideia”. E é por isso, portanto, que não é o político, mas o filósofo, (aquele que vê a ideia), quem deveria criticá-la.

Essa é, com efeito, uma situação curiosa: no momento em que o artista se torna rei, (transformando-se em um industrial), ele dá origem a um novo tipo de artista, que ele considera ser o seu palhaço, mas que nega o seu direito de julgá-lo e que se submete, por seu próprio livre arbítrio, à crítica teórica, filosófica. É claro: isso soa muito engraçado, mas é um dos aspectos cruciais da situação presente.

O trabalho, na situação presente, tornou-se dividido em dois gestos diferentes: um “*soft*” e um “*hard*”. O gesto *soft* lida com símbolos de um modo que resulta na elaboração de modelos, e o gesto *hard* impõe esses modelos sobre a matéria. O gesto *soft* é executado por pessoas a que devemos chamar “artistas”, e que estão equipadas com computadores e aparelhos similares. O gesto *hard* é executado por máquinas que estão se tornando rapidamente automatizadas. Nessa transformação do trabalho existem vários aspectos que nos atingem. O primeiro é que a imposição efetiva de uma forma sobre um material, (“trabalho” em sentido estrito), se tornou um gesto mecânico, não mais humano. O segundo aspecto é que essas pessoas que lidam com símbolos para fazer modelos com eles, (os “programadores das máquinas”, as “pessoas do *software*”), embora sejam artistas, (porque lidam com “ideias”), são também “filósofos”, (porque não aplicam essas “ideias”). E o terceiro aspecto é que não há mais tanto sentido em querer classificar essas pessoas entre úteis e divertidas, como funcionárias e palhaças, porque os modelos que elaboram são “científicos e técnicos”, (eles podem ser aplicados ao trabalho), e também “artísticos” (são feitos para agradar). Em outras palavras: a situação presente não pode mais ser analisada, nem por Platão, nem por políticos.

Não por Platão, porque de repente temos pessoas que contemplam formas, (que vivem na “teoria”), mas que lidam com essas formas enquanto as olham, (na tela de um computador, por exemplo). Essas pessoas são artistas tornadas filósofas, ou filósofas tornadas artistas. E não por políticos, porque de repente temos aqui pessoas que programam trabalho, (que o “governam”), sem necessariamente possuir nenhuma máquina, e sem ter deixado seu gueto. Colocando em outras palavras: de repente temos aqui pessoas que provam que “teoria” e “arte” podem se fundir, e que “arte” e “política” podem significar dois modos de vida integrados.

Pareceu engraçado, alguns parágrafos atrás, quando foi dito que o artista que se tornou rei se submete, pelo seu próprio livre arbítrio, à crítica teórica. Isso não soa mais tão engraçado. Isso significa, agora, que o artista-rei, (o programador do trabalho e, portanto, da vida), é ele mesmo o teórico. Isso significa, agora, que o artista-rei submete seus modelos à sua própria crítica teórica, antes dele alimentar as máquinas que automaticamente os transcodificarão em matéria dura. Isso significa, agora, em outras palavras, que a crítica de arte já não se coloca depois do trabalho pronto, mas é agora parte integrante do projeto do trabalho, (seu programa). Não há mais nenhum sentido em querer criticar trabalhos: eles já foram criticados, antes de começarem a ser executados.

Esta é a situação tal qual ela emerge: artistas, (pessoas que lidam com formas visando aplicá-las), governam a cidade. Eles são chamados “analistas de sistemas”, “futurólogos”, “tecnocratas”, “pessoas da mídia” e assim por diante. Eles não governam a cidade aplicando diretamente seus modelos, mas programando máquinas, (e outras pessoas), para fazer isso. Nesse sentido, são “filósofos”: eles contemplam as formas, eles têm uma visão teórica. Pode ser que os políticos ainda não estejam conscientes disso, mas eles se tornaram autômatos programados por esses “filósofos-artistas”. Essa é a razão por que já não podemos concordar com Platão quando ele coloca arte e política no mesmo saco: a política foi deposta, e a arte governa a cidade.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 [N.T.] Anotação à caneta.

2 [N.T.] A expressão original – *art forum* – cria um “jogo de palavras” que remete ao nome da revista Artforum, na qual uma versão do texto foi publicada, demonstrando um humor que caracteriza, de modo sutil, a escrita de Flusser.

3 [N.T.] Flusser usa os termos *servants and clowns*. Em um imaginário monárquico, tal binômio bem poderia figurar na imagem polarizada entre servos e bufões, reforçando que os papéis sociais se realizam a serviço de uma nobreza, no interior de uma hierarquia estruturada em termos de classe. A tradução por “funcionários” e “palhaços” atualiza essa imagem polar para o contexto da Modernidade, objeto de reflexão de Flusser. Para além disso, a opção por traduzir *servant* por “funcionário” é reforçada pela posição de articulação conceitual que o termo “funcionário” ocupa nos textos escritos por Flusser em língua portuguesa, como assinalamos na apresentação do texto.

4 [N.T.] Mantivemos os termos em língua inglesa tendo em vista os usos contemporâneos que essa dicotomização assume na sociedade informatizada, expressa, por exemplo, no horizonte da tecnologia, pela relação binominal entre *hardware* e *software* ou, no horizonte da política, em termos de *hardpower* e *softpower*, campos de reflexão dos quais o pensamento de Flusser participa.