



colóquio

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do Programa de Pós-Graduação
em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo
Volume 16, número 27, junho de 2026

colóquio

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes da
Universidade Federal do Espírito Santo
Volume 16, número 27, junho de 2026.

Douglas Gomes Silva . Gaspar Paz . Thaynah Bettini . Laetitia Kozlov .
Rosely Kumm . Gracy Laport . Leonardo Borges Lelé . Stela Maris
Sanmartin . Carmem Martins . Bruno Bissoli Pimenta . Rodrigo dos
Santos Dantas da Silva . Roney Jesus Ribeiro . Paola Tamara Videa
Aramayo . Sarah Rodrigues Damiani . Lucas Eskinazi . Tatiane Maira
Oleinik . Cem. A.

Universidade Federal do Espírito Santo

Reitor

Eustáquio Vinicius Ribeiro de Castro

Vice-reitora

Sonia Lopes Victor

Centro de Artes

Diretora

Larissa Zanin

Vice-diretora

Maira Pêgo de Aguiar

Secretária

Fátima Canal

Programa de Pós-Graduação em Artes

Coordenação

Profa. Dr.a Renata Gomes Cardoso

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa

Editores

Dr.a Angela Maria Grandó Bezerra, PPGA-UFES

Dr.a. Fabiana Pedroni, SEDU-ES

Me. Rodrigo Hipólito, PPGA-UFES

Conselho editorial

Dr. ^a Ana Maria Albani de Carvalho, PPGAV-UFRGS

Prf.^a Dr. ^a Aissa Afonso Guimarães, PPGA-UFES

Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves, PPGA-UFES

Prof.^a Dr. ^a Almerinda da Silva Lopes, PPGA-UFES

Prof.^a Dr. ^a Angela Maria Grandó Bezerra, PPGA-UFES

Prof. Dr. Aparecido José Cirillo, PPGA-UFES

Prof. Dr. Carlos Henrique Resende Falci, PPGARTES-UFGM

Prof. Dr. Erly Milton Vieira Junior, PPGA/PPGCOS-UFES

Prof. Dr. Fabio Luiz Malini, PPGA/PPGCOS-UFES

Prof. Dr. Gaspar Leal Paz, PPGA-UFES

Prof.^a Dr. ^a Gisele Barbosa Ribeiro, PPGA-UFES

Prof. Dr. Jorge Luiz Cruz, PPGARTES-UERJ

Prof.^a Dr. Maria de Lima e Muniz, PPGARTES-UFGM

Prof. Dr. Mauricius Martrins Farina, PPGAV-UNICAMP

Prof. Dr. Paulo Antônio Menezes Pereira da Silveira,
PPGAV-UFRGS

Prof. Dr. Rodrigo Guéron, PPGARTES-UERJ

Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga, PPGA-UFES

Editoração N. 27

Fabiana Pedroni

Rodrigo Hipólito

Imagem de capa

Paola Tamara Videá Aramayo, Sem título, 2023.

Fotografia digital.

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES – ano 1, vol. 1, n. 1 (dez. 2011). Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2011- .

Ano 16, n. 27, (junho, 2026).

Semestral. Com publicações no inverno e no verão.

1. Artes visuais – Periódicos. 1. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes.

ISSN: 2358-3169

O conteúdo dos Artigos, Relatos de Experiência, Ensaaios Visuais e Traduções
são de inteira responsabilidade das pessoas autoras.

SUMÁRIO

Apresentação (7-9)

ARTIGOS

Mares sobre mar (11-26)

Douglas Gomes Silva

A melancolia como inflexão estética em Clarice Lispector (27-47)

Gaspar Paz

Thaynah Bettini

Sound is in the Air (48-60)

Laetitia Kozlov

Linhas que atravessam o espaço:

propostas de mediação sobre arte pública com o uso da caneta 3D (61-77)

Rosely Kumm

Informação Marginal:

os deslocamentos do discurso noticioso pela sátira e pela provocação (78-96)

Gracy Laport

Artista-professor-pesquisador:

identidades híbridas em cena (97-115)

Leonardo Borges Lelé

Stela Maris Sanmartin

Do entretenimento à crítica:

violência e política na arte de videogame (116-134)

Carmem Martins

Visio-urbanidades: “Nossa Vila É” uma

Arte Pública da Cultura Visual Urbana (135-154)

Bruno Bissoli Pimenta

Arte em Exposição:

a poesia de drummondiana como olhar crítico da arte (155-176)

Rodrigo dos Santos Dantas da Silva

Roney Jesus Ribeiro

ENSAIOS VISUAIS

La Bruja o poesis: creación intuitiva (178-191)

Paola Tamara Videar Aramayo

A torre de Ismália entre as brechas do tempo: uma ocupação nas ruínas da Igreja Nossa Senhora de Belém (192-204)

Sarah Rodrigues Damiani

Stela Maris Sanmartin

A jóia e o pedregulho (205-219)

Lucas Eskinazi

Revê-la em deriva: renasceres (220-233)

Tatiane Maira Oleinik

TRADUÇÃO

Estética do consenso:

a economia política do acordo na arte contemporânea (235-251)

Cem. A.

Tradução de Rodrigo Hipólito

Diretrizes para autories (252-255)

APRESENTAÇÃO

A edição de número 27 da Revista do Colóquio reúne pesquisas e produções que apresentam diferentes modos de investigação sobre arte, cultura, linguagem, memória, cidade e processos de criação. Os textos que compõem este volume evidenciam a diversidade de abordagens presentes no campo das artes e aproximam análises históricas, reflexões teóricas, estudos sobre práticas contemporâneas, experiências de mediação e ensaios visuais. Reunimos contribuições que partem de objetos e contextos distintos, mas que compartilham o interesse por compreender como as práticas artísticas produzem relações com seus espaços de circulação, seus públicos e seus repertórios simbólicos.

A seção de artigos inicia-se com o estudo “Mares sobre mar”, de Douglas Gomes Silva, dedicado ao 8º Salão Bienal do Mar: Ondas, pontes e intervenções navegáveis, realizado em Vitória, Espírito Santo. Sua pesquisa pensou intervenções públicas apresentadas no evento e considerou suas relações com a paisagem urbana, as memórias coletivas e os sentidos atribuídos ao território. Ao examinar obras de Heraldo Ferreira, Fabrício Carvalho, Piatan Lube e do Coletivo Maruípe, o texto explicita como a produção artística em espaços compartilhados pode estabelecer diálogos com elementos históricos e sociais da cidade.

A literatura e seus vínculos com outras linguagens aparecem em “A melancolia como inflexão estética em Clarice Lispector”, de Gaspar Paz e Thaynah Bettini, que analisa a presença da melancolia na escrita de Clarice Lispector a partir de *Água viva* e de suas correspondências. Esse é um trabalho que investiga a relação entre experiência, linguagem e reflexão e

observa como a autora aproxima escrita literária e questões expressivas e psicológicas caras ao campo das artes visuais. Com outro foco, tal aproximação também aparece em “Arte em Exposição: a poesia drummondiana como olhar crítico da arte”, de Rodrigo dos Santos Dantas da Silva e Roney Jesus Ribeiro, que examina a poesia de Carlos Drummond de Andrade como forma de leitura das artes visuais e de construção de interpretações sobre obras, artistas e experiências estéticas.

As discussões sobre som, percepção e circulação das obras são desenvolvidas em “*Sound is in the Air*”, de Laetitia Kozlov, que aborda a dimensão sonora nos contextos das artes performáticas e das práticas curatoriais. A autora considera a escuta como componente da experiência artística e como elemento que modifica a relação entre produção, espaço e público. Em outra direção, “Linhas que atravessam o espaço: propostas de mediação sobre arte pública com o uso da caneta 3D”, de Rosely Kumm, apresenta uma pesquisa vinculada ao campo da arte-educação e analisa oficinas desenvolvidas com diferentes grupos sociais. Seu estudo discute o uso de recursos tecnológicos como instrumento para aproximar o público de monumentos e referências da arte pública capixaba.

Já as relações entre arte, política e circulação de imagens atravessam outros artigos desta edição. “Informação Marginal: os deslocamentos do discurso noticioso pela sátira e pela provocação”, de Gracy Laport, analisa trabalhos de Cildo Meireles e do projeto #QuarentenaProjetada, com a consideração das formas de deslocamento dos discursos informativos em contextos marcados por disputas de narrativa. “Do entretenimento à crítica: violência e política na arte de videogame”, de Carmem Martins, volta-se para as obras de Harun Farocki, Wafaa Bilal e Joseph DeLappe, e observa como linguagens associadas aos videogames são apropriadas para discutir imagens de violência, tecnologias e relações de poder.

A reflexão sobre processos de criação, formação e institucionalização também está presente em “Artista-professor-pesquisador: identidades híbridas em cena”, de Leonardo Borges Lelé e Stela Maris Sanmartin, que

aborda a exposição CriAtivAção a partir das relações entre prática artística, ensino e pesquisa. Esse trabalho observa a constituição de trajetórias que combinam produção, investigação e atuação pedagógica. Em “Visio-urbanidades: ‘Nossa Vila É’ uma Arte Pública da Cultura Visual Urbana”, Bruno Bissoli Pimenta ocupa-se de um mural localizado em Vitória e considera a imagem pública como construção cultural relacionada às disputas, narrativas e temporalidades que atravessam os territórios urbanos.

Nossa seção de ensaios visuais amplia as possibilidades de apresentação da pesquisa em artes, ao reunir trabalhos que partem da fotografia, da performance, da memória, da matéria e das relações com o ambiente. “*La Bruja o poiesis: creación intuitiva*”, de Paola Tamara Videa Aramayo, investiga práticas de tingimento natural em Kusijata, no Lago Titicaca, e considera conhecimentos locais e processos de criação relacionados à experiência comunitária. “A torre de Ismália entre as brechas do tempo”, de Sarah Rodrigues Damiani e Stela Maris Sanmartin, apresenta uma fotoperformance realizada em uma ruína arquitetônica no Espírito Santo, com o estabelecimento de relações simbólicas entre literatura, espaço e transformação.

Os demais ensaios visuais aprofundam investigações sobre cotidiano, corpo e passagem do tempo. “A jóia e o pedregulho”, de Lucas Eskinazi, aproxima fotografia, literatura e observação da paisagem urbana por meio de imagens produzidas em deslocamentos pela cidade. “Revê-la em deriva: renasceres”, de Tatiane Maira Oleinik, apresenta uma pesquisa baseada em reperformance, registro fotográfico e transformações da matéria, com o corpo como campo de mudança contínua. A edição se encerra com a tradução de “Estética do consenso: a economia política do acordo na arte contemporânea”, de Cem A.

Em continuidade com o trabalho desenvolvido nos últimos 15 volumes, a edição 27 da Colóquio apresenta um conjunto de pesquisas que investiga diferentes formas de produção de conhecimento em artes. Os trabalhos publicados mostram a multiplicidade de objetos, métodos e perspectivas

que caracterizam o campo contemporâneo, com o estabelecimento de aproximações entre análise crítica, experiência artística e reflexão histórica. Este volume reafirma o compromisso da Colóquio e do Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Espírito Santo com a divulgação de pesquisas que contribuem para o debate sobre práticas artísticas e seus contextos históricos, sociais e culturais.

Editores

Junho de 2026

ARTIGOS

Mares sobre mar

Seas upon sea

Douglas Gomes Silva (LEENA-UFES)¹

Resumo: O artigo analisa as relações entre arte, cidade e paisagem a partir do 8º Salão Biental do Mar: Ondas, pontes e intervenções navegáveis (2008/2009), mostra de arte pública contemporânea realizada em Vitória, Espírito Santo (BR). Com base em pesquisa documental e análise crítica, o estudo examina as obras *Nós vemos a Cidade como a Cidade nos Vê*, de Heraldo Ferreira; *O Silêncio do Martelo*, de Fabrício Carvalho; *Caminho das Águas*, de Piatan Lube; e *O Retorno de Araribóia*, do Coletivo Maruípe. A investigação busca compreender de que modo essas intervenções se inserem no espaço urbano, falando do mar, para o mar e sobre o mar, e atuam sobre a paisagem, interferindo, de formas distintas, nas camadas memoriais, institucionais e simbólicas da cidade.

Palavras-chave: arte pública; cidade contemporânea; espaço urbano; Biental do Mar.

Abstract: *This article analyzes the relationships between art, city, and landscape based on the 8th Biennial of the Sea: Waves, Bridges, and Navigable Interventions (2008/2009), a contemporary public art exhibition held in Vitória, Espírito Santo (Brazil). Based on documentary research and critical analysis, the study examines the works *We See the City as the City Sees Us*, by Heraldo Ferreira; *The Silence of the Hammer*, by Fabrício Carvalho; *Path of the Waters*, by Piatan Lube; and *The Return of Araribóia*, by the Maruípe Collective. The investigation seeks to understand how these interventions are inserted into the urban space, speaking of the sea, for the sea, and about the sea, and how they act on the landscape, interfering, in distinct ways, with the memorial, institutional, and symbolic layers of the city.*

Keywords: *public art; contemporary city; urban space; Biennial of the Sea.*

DOI: 10.47456/col.v16i27.52404



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Recebido em: 20 de abril de 2026.

Publicado em: 26 de junho de 2026.

¹ Mestre em Artes (2021) pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Especialista em Práticas Pedagógicas para Professores (2020); Especialista em Arquitetura e Cidades Sustentáveis (2026) e Bacharel em Arquitetura e Urbanismo (2018), ambos pelo Instituto Federal do Espírito Santo - Campus Colatina. Desenvolve pesquisas e projetos nas áreas de artes visuais e arquitetura e urbanismo. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2498-1777>.

Território líquido

A cidade não se apresenta ao olhar como forma acabada, mas como processo em curso, gesto em contínuo devir. Atravessada por “dinâmicas caóticas, em permanente processo de reconfiguração” (Wisnik, 2018, p. 20), ela se escreve e se apaga de modo incessante, constituindo-se por camadas temporais que se acumulam como sedimentos móveis: sobrepõem-se, tensionam-se, friccionam-se e, por vezes, se desfazem. Nesse palimpsesto urbano, o espaço não é apenas suporte, mas experiência sensível. Assim, mais do que atravessarmos a cidade, somos por ela atravessados, incorporando em nossos corpos e percepções os ritmos, as rupturas e as continuidades de sua matéria viva.

Essa compreensão da cidade como processo encontra ressonância no histórico de ocupação dos espaços pretéritos de Vitória, Espírito Santo. Seu sítio físico foi submetido a transformações diversas, contínuas e expressivas — aterros, planos e projetos urbanos — que promoveram a descaracterização progressiva da paisagem, remodelando a singularidade do contorno original e orgânico da baía. O mar, que outrora configurava limite físico e barreira à expansão, perde gradativamente seu papel de entrave ao processo de urbanização. O líquido dá lugar ao sólido; a água cede lugar a terra. O solo moldado consolida o calcar daqueles que almejam mais espaço, onde o chão é mar em estado de pressa, as esquinas aprendem a flutuar entre prédios que refletem corpos que atravessam sem ancorar. Vitória constitui-se, assim, como território líquido que se espraia por todos os lados, permeável às forças históricas, sociais e políticas que a moldam.

Nesse entrelaçamento, a capital capixaba configura-se como uma onírica “colcha urbana”, onde entre os inúmeros “pontos cruzados”, que costuram e perfilam seus tecidos, surgem brechas e intervalos não costurados. Vazios urbanos no tecido fragmentado de seus fluxos descontínuos. Corredores de acesso, não-lugares resultantes do binômio aterro-construção. Espaços transicionais na centralidade da cidade-ilha, que carrega em si dialéticas e polaridades urbanas, constituídas de dinâmicas

e narrativas da vida citadina, vestida com suas contradições e sua voracidade, onde, “a cada instante, há mais do que o olho pode ver, mais do que o ouvido pode perceber, um cenário ou uma paisagem esperando para serem explorados” (Lynch, 2011, p. 1).

Em face desse contexto, no coração congestionado e barulhento do Centro Histórico de Vitória, deu-se a mostra de arte pública contemporânea intitulada de 8º Salão Bienal do Mar: Ondas, pontes e intervenções navegáveis (2008–2009) na qual a comissão organizadora propôs um “[...] encontro com a cidade por meio da obra, convertendo-as (obra e cidade) em um processo democrático, estético, inclusivo e sugestivo” (Cirillo; Mendes, 2009, p. 166). Um salão no campo ampliado composto por cinco obras efêmeras, sete obras temporárias e uma obra permanente. Treze espaços rompendo paredes e explorando urbanidades; ganhando terras e águas; dialogando em silêncio com os transeuntes; perpassando imaginabilidades e memórias coletivas; falando do mar ou para o mar, sobre o mar; corroborando para uma revisão dos modos de ver e viver o espaço existente e compartilhado.

Para os fins deste artigo, amparado em pesquisa documental, estabeleceu-se um recorte de quatro obras para análise crítica: Nós Vemos a Cidade como a Cidade nos Vê, de Heraldo Ferreira; O Silêncio do Martelo, de Fabrício Carvalho; Caminho das Águas, de Piatan Lube; e O Retorno de Araribóia, do Coletivo Maruípe. O tomo transita pela baía de concreto e asfalto da cidade-ilha e, simultaneamente, atraca no território líquido despertado pela Bienal do Mar, pois, como nos lembra Conceição Evaristo (2017, p. 11), “a memória bravia lança o leme: recordar é preciso”.

Paisagem atravessada

Atravessamento. É traspassamento. É o barco que singra o oceano. É o anzol que penetra a água, e o peixe que é iscado a superfície. É estar e se colocar em movimento contínuo. É intervir “[...] sobre o que já está em movimento” (Peixoto, 2004, p. 14). Se o atravessamento implica deslocamento, ele também supõe superfícies de contato onde o fluxo se

inscreve e se torna visível. O movimento, ao tocar a cidade, não apenas a atravessa, mas nela se reflete, dobra-se e retorna como imagem, emerge como espelhos. Espelhos na cidade são reflexos de luz, lampejos de paisagens, trânsitos imaginativos, signos visuais delimitadores de territórios estruturados pelo domínio de um sistema específico de organização civilizatória.



Figura 1. Mosaico de imagens da obra *Nós vemos a cidade como ela nos vê* (2008), Heraldo Ferreira. Intervenção Urbana, Centro de Vitória, Espírito Santo, Brasil. Duas fotografias que mostram a obra, um conjunto de quatro paredes de tapume dispostas como um cubo aberto e fragmentado sobre o piso de uma praça. A parte externa é pintada de branco, enquanto o interior é revestido por espelhos que refletem o entorno e os transeuntes. Fonte: Arquivo da Casa Porto das Artes Plásticas.

Heraldo Ferreira, com a obra *Nós vemos a cidade como ela nos vê* (2008), desloca seu discurso visual para esse âmbito enigmático, misterioso e transitório do espelho, do ver a cidade e se ver por meio dele, onde realidade e virtualidade, reflexo e representação, dentro e fora, se interpenetram e se revezam em um jogo contínuo de alternâncias. A obra (figura 1) consiste em um cubo explodido – sem teto e sem piso – um jogo de quatro paredes que não se encontram entre si, montados sobre o chão da praça, permitindo o acesso do transeunte a um interior espelhado.

Externamente, o volume é revestido por tapumes e grelha ripada em pintura branca.

Os quatro planos espelhados formam uma “arquitetura” com espelhamentos da cidade contemporânea em um casco histórico, codificando a natureza das relações entre o território; constituem o avesso da paisagem que se constrói para além de um limiar tangível. Uma das “características mais marcantes da arquitetura contemporânea é o nublamento. Edifícios camaleônicos, que parecem trocar de roupa.” (Wisnik, 2018, p. 5). Edifícios com panos, pele de vidro; sentinelas vitrificadas que recobrem fachadas como escamas de peixes, formando cardumes urbanos, que brotam sobre o mar adormecido. Os espelhos “ressoam” o nosso olhar para as nossas ações e os nossos desejos para com a imagem e a cidade. A imagem que alimenta a “sociedade da hipervisibilidade na qual vivemos, e que é o par oculto das nuvens financeiras e digitais” (Wisnik, 2018, p. 307); a cidade que é o nosso maior feito como civilização e ultimamente temos nos esquecidos disso, com a proliferação de shopping, de condomínios fechados, de carros blindados, de grades e muros.

Ver o espelho no mundo e o mundo que nele se reflete gera conflitos; adentrar um espaço de espelhos e nos vermos é como se tivéssemos refletidos nas águas do mar, no espelhamento aquoso, líquido que é a cidade contemporânea, existência da própria cidade. Deslocar-se diante dos espelhos explodidos faz com que o corpo se multiplique, quadruplique, inverta-se e fique sobreposto, embaralhado, “[...] contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos” (Foucault, 2006, p. 416).



Figura 2. Mosaico de imagens da obra *O Silêncio do Martelo* (2008), Fabrício Carvalho. Intervenção Urbana, Centro de Vitória, Espírito Santo, Brasil. Duas fotografias que mostram a instalação artística composta por pedaços de madeira, tubos, cordas e pregos dispostos sobre o piso de uma praça, ao lado de um banco de concreto. Os materiais são sobrepostos e encaixados entre si, formando uma estrutura irregular, com aparência de construção improvisada. Fonte: Arquivo da Casa Porto das Artes Plásticas.

A obra movia-se entre sua capacidade de multiplicar os espaços sobrepostos do Centro Antigo, ao mesmo tempo em que conduzia os transeuntes a percorrerem a própria espacialidade do seu corpo como cidade. Mais, pois, que refletir a luz, nesse fluxo rápido da cidade, ela evidencia o aparecimento e o desaparecimento das coisas na paisagem urbana, como resíduos que boiam e afundam no mar. Dinâmica que, ao mesmo tempo em que faz surgir imagens, deixa no caminho os vestígios do que foi descartado ou esquecido.

Se no seu percurso como organismo em um ecossistema urbano, a cidade deixa seus restos. Foi tomando a poesia dos restos, das múltiplas e improvisadas lixeiras e caçambas espalhadas pelo espaço urbano, que surgiu a matéria geradora para a obra *O Silêncio do Martelo* (2008), de Fabrício Carvalho (figura 2), no qual o artista trabalhou sobreposições de tempos, a memória da cidade sob a perspectiva da ressignificação dos objetos-dejetos encontrados pelas ruas e avenidas de Vitória, ao longo do percurso demarcado pelo projeto curatorial da Bienal do Mar. É como se Carvalho dissesse “falo com o mar na rua suja” (Barros, 2010, p. 66) ou “vou procurar com os pés essas coisas pequenas do chão perto do mar” (Barros, 2010, p.159). Pequenas, se comparadas a grandiosidade do oceano e das construções edificadas.

Preparando-se para o desconhecido, tendo parte do seu processo de criação em deriva, a partir de deambulações em direções aleatórias pelas ruas da cidade, o artista buscou objetos industrializados que comumente os moradores abandonam no espaço urbano. Resíduos de um corpo que segue seu percurso, no caso, o próprio corpo urbano, que se reduz ao industrial. Assim, pressupõe-se que Carvalho propõe em sua experiência inquietar-se com o que está entre aquele que olha (transeunte) e aquilo que é olhado (cidade); entretanto, ele mira o interdito, o invisível nessa relação com o transeunte e o território: o seu descarte.

Partindo do princípio de que a arte é “a exposição de uma existência” (Bourriaud, 2011, p. 153), os elementos poéticos da obra – sobretudo móveis abandonados – consistem em superfícies planas com camadas de tempo, arranhões, fissuras, manchas, tais quais as superfícies do “corpo da cidade”. Assim, o artista parece tentar identificar e extrair, por meio da construção da intervenção e disposição das peças coletadas, a transformação do íntimo para o público, do abrigo para o convívio, do abandonado para o construído.

Nada é tão fixo, sendo a composição da obra feita por meio de madeiras, tubos, cordas e pregos, criando conexões com elementos da arquitetura do lugar e desvios sutis, tanto físicos como sensoriais-estéticos, daqueles que passam pela rua, atrelando-se ao “possível tolerável”; na qual o que olhamos é o resultado de um conjunto de escolhas de um conjunto de arquivos configurando-se em uma situação construída. Porém, os mesmos arquivos em outros conjuntos de escolhas poderiam originar esteticamente uma outra situação construída completamente diferente.

Relatos do processo de montagem da obra – feita nas primeiras horas da manhã – revelam os diálogos do artista com catadores de sucatas na região do Centro de Vitória, com os quais ele disputava a propriedade dos descartes. Esse embate, taciturno, arrefecido pela alegada posse provisória do material por parte do artista, seguia no silêncio do martelo; na visibilidade ofuscada dos invisíveis urbanos, do descarte material e humano que toma a cidade e seus fluxos.

Como abertura visual, a intervenção propõe pensar a coimplicação mar e cidade, a partir da tubulação central de alumínio presente na obra, que faz de certa forma referência a um periscópio – instrumento ótico fundamental aos submarinos – que é utilizado para captar imagens acima da água, recordando a história do mar na cidade, como se um submarino estivesse soterrado em meio a resíduos que flutuam horizontalmente sobre a espaço urbano, já que a cidade avançou sobre o mar e cada vez mais são encontradas áreas de detritos urbanos boiando sobre o oceano. Vale lembrar que o local escolhido para a obra foi tomado do mar em sucessivos aterros. O “periscópio” parece ser uma estratégia de respiro do que se coloca sob toneladas de pedras, terra, asfalto e concreto que redesenharam o local. Uma inquietante conexão entre o subsolo e a superfície, entre o passado da paisagem e o presente, entre o tempo útil daqueles objetos e seu descarte. Mas, sobretudo, é um ato político que chama a atenção e tenta reconectar os invisíveis e a visibilidade necessária de sua existência, daqueles que limpam a cidade de seus dejetos.

Por outro lado, a tubulação é como chaminés industriais, levantando aproximações com a questão do pó preto que polui a paisagem, o mar e o ar de Vitória. Pequenas partículas de minério de ferro que são transportados por navios e passam pelo Porto de Tubarão. Esse pó é como foto de um lugar, registro de um momento contado por partículas que restam. Vestígios.

A obra parece se estruturar como um breve recorte de uma dimensão que coabita o tempo presente dos transeuntes. Assim, foi a mais efêmera da mostra, sendo poucos os registros dela pronta. Ao se confundir com os descartes urbanos, tanto os catadores de sucata, quanto os garis a recolheram momentos após sua conclusão, sendo a estrutura da obra novamente consumida para novas funções, fazendo com que esses objetos seguissem seu fluxo na realidade cotidiana da cidade. Como no mar, nada é fixo. Existe enquanto dura o acordo provisório de posse do material, o que permite que os demais que a desejam suportem a tensão

de não os ter, ou mesmo tolerem a tensão de perdê-los para outros não signatários de acordo silencioso.

Em sua duração na paisagem urbana, quase espaço temporal de uma performance, a obra se instaurou como uma fratura no ecossistema urbano no território proposto pelo projeto curatorial, mesclando-se aos demais corpos silenciosos e silenciados que limpam o organismo; quase se afastando do sistema estético que o instituiu. Um ato claramente político e crítico sobre a cidade e suas relações pessoais e materiais.

As duas obras precedentes falam da cidade, do espaço-paisagem que se coloca aos nossos sentidos como percepção síncrona do cotidiano. Entretanto, esse mesmo espaço-paisagem se constrói por camadas afetivas sobrepostas que existem de forma anacrônica; mesmo não visíveis, pelo menos de modo perceptível. Assim como o que o espelho reflete, ou os silenciados no fluxo da cidade, a própria paisagem da cidade se faz apagada, alterada pela intervenção e pela especulação imobiliária. Dessa reflexão nasce a linha azul que redesenha o passado apagado pelo mar de concreto.



Figura 3. Mosaico de imagens da obra Caminho das Águas (2008), Piatan Lube. Intervenção Urbana, Centro de Vitória, Espírito Santo, Brasil. Duas fotografias: na primeira, uma faixa azul de aproximadamente 30 centímetros de largura é pintada sobre uma calçada portuguesa. Na segunda, vista a partir da janela de um edifício, a mesma linha azul percorre o chão da cidade, atravessando ruas e espaços urbanos. Enquanto a linha se estende pela paisagem, diversos papéis semelhantes a panfletos são lançados do alto e aparecem espalhados pelo ar. Fonte: Arquivo CEDOC/LEENA UFES.

Tomando o “espaço público como cenário para a sua escrita” (Remesar, 1997, p. 8), Caminho das águas (2008), de Piatan Lube, toma a cidade por meio da arte (figura 3). Invade e apropria-se. Corta o corpo urbe como

artéria, passando sobre calçadas, ruas e avenidas, fugindo do campo visual, sugerindo um caminho a ser percorrido no espaço urbano, um convite para habitar a cidade e a arte; imbrica-se a códigos de urbanidades, faixas de pedestres e linhas laterais mostrando que a intervenção não deve submeter-se aos princípios do desenho urbano, ela opõe-se aos espaços em que é criada.

Atravessando áreas hoje distanciadas do mar, a linha azul denuncia o violento processo de ocupação de Vitória, relata e revela a batalha entre a natureza e a cidade, descortina camadas de aterros que afastaram a linha d'água. Revela uma paisagem subterrânea. É a evidência de que o mar se afastou por uma imposição da cidade em seu processo de crescimento. A obra não é somente uma grande linha que corta a região central, ela provoca uma atitude mais cívica e coletiva, que pode acionar relações de contestação das relações socioculturais e políticas. Ela é coletiva até no seu processo de execução, na qual o artista integra outros participantes no processo de pintura, a força do coletivo em todas as instâncias. Ela sozinha era um museu de lembranças. Um documento sobre a cidade e seus processos, sobre seus moradores e seus caminhos.



Figura 4. Mosaico de imagens da obra *O Retorno de Araribóia* (2008), Coletivo Maruípe. Intervenção Urbana, Centro de Vitória, Espírito Santo, Brasil. Duas fotografias que mostram a réplica do indígena Araribóia. Na primeira, a figura está na calçada da Avenida Beira-Mar; na segunda, na Rua Sete de Setembro. Em ambas, Araribóia aparece sobre o chão, em posição de arqueiro, apontando uma flecha invisível em direção aos transeuntes. Fonte: Arquivo Casa Porto das Artes Plásticas/ES.

Limitada ao casco antigo da cidade colonial, a obra se projetava como memória de todos, fortemente tomada pelo pertencimento daqueles que percorriam o território por cima da linha, sem saber aonde chegariam ou

o que se esperava no dobrar da esquina. Vale evidenciar que esta obra, apesar de não perene, permanece na contemporaneidade como vestígios azuis no chão, que revelam os processos urbanos de dominação da paisagem natural.

Semelhante a linha traçada, como o vaivém das águas, temos O Retorno do Araribóia (2008), do Coletivo Maruípe. A obra (figura 4) emerge como fac-símile do original Monumento ao Índio Araribóia, de Carlo Crepaz. O coletivo, com a intenção de evidenciar uma história que na contemporaneidade poucos conheciam, incorpora como forma o monumento existente e, como discurso, a apropriação e o simbolismo popular que tal monumento adquiriu com os anos: sua movimentação pela cidade. Assim, forma material e conteúdo simbólico são a matéria edificante de um projeto poético rico e questionador que parece ter tido como intencionalidade refletir sobre o papel dos órgãos públicos na ressignificação da cidade, em especial de seu casco histórico. Pesos da herança. Entrelaçamentos de tempos.

Decolonial, ou ao menos revisionista da história brasileira desde o período colonial, o trabalho apodera-se da figura de um herói do processo de consolidação da ocupação portuguesa na região, que foi “aportuguesado” pelo Rei de Portugal, como uma espécie de recompensa por auxiliar na expulsão dos chamados piratas (franceses) que queriam o domínio desse território. Já aqui, percebemos o forte caráter político da obra. Assim, dentro das reflexões teórico-estético-políticas do grupo, apropriar-se desse monumento seria significativo para rever criticamente a própria constituição do solo capixaba, já que Araribóia é tido como um dos três vultos notáveis da história colonial do Brasil com relação à Capitania do Espírito Santo.

O fato de Araribóia ter se associado aos portugueses é visto pelos historiadores contemporâneos como uma traição ao seu povo, pois ele combateu não apenas os franceses, mas também nativos que não se rendiam facilmente ao domínio português no século XVI. Assim, o coletivo se vale dessa nova presunção sobre o bravo herói que defendia o

governo colonial (poder instaurado) e vai redirecioná-lo para ver nos órgãos do governo, o inimigo a ser atacado; o que revê o papel histórico desse herói, e tenta poeticamente alertar-lhe sobre o real inimigo. Faz uma “[...] leitura do passado para construir uma mapografia do presente, sem seguir passados carimbados pela história” (Canton, 2009, p. 26).

Para tal finalidade, o projeto consistiu na construção de uma réplica – apropriação citacionista – em tamanho natural do monumento de Crepaz. Cópia feita em resina e fibra de vidro, patinada de modo a funcionar como uma duplicata do bronze original; sendo realizada a partir de moldes, retirados diretamente da obra original em seu local de instalação. De posse da réplica, o coletivo de artistas re(cria) uma territorialização do espaço urbano, migrando a peça pela cidade durante dois meses consecutivos. Ora aparece, ora desaparece na malha urbana, como se o indígena caminhasse pelo espaço público, provocando nos transeuntes uma visão temporária e deslocada da escultura, que se movia num estado mágico, entre o sonho e a vigília. A população dormia com ele em um lugar e acordava com ele em outro. A imagem (réplica) toma o lugar do objeto na percepção sensível dos transeuntes da cidade.

Em seu estado solto, Araribóia revisita a cidade “com a mesma postura beligerante, muito embora já não possua nem arco e flecha, apenas a força do seu corpo retesado” (Farias, 2009, p. 21), como se estivesse sempre pronto para ação de reconquista. A obra circula pelo território político da praça em frente do Palácio Anchieta, sede do governo do Espírito Santo, apontando sua flecha invisível para o prédio, a grande ameaça do governo ao seu povo originário; pelo território econômico e comercial da Avenida Beira-Mar na Esplanada Capixaba, apontando para o Porto de Tubarão, quase como moinhos quixotescos; assim como ocupou a Rua Sete, onde apontava diretamente para o “homem branco”, tomando os próprios transeuntes como ameaça.

Por outro lado, podemos ver essas deambulações da obra por diferentes espaços para além da reconquista do território, como uma “perda de sentido dos nossos deslocamentos” (Krenak, 2020, p. 43) no organismo

vivo que é a Terra; como se o indígena voltasse à procura da floresta fecunda do passado, das águas puras do mar. A escultura solta na paisagem urbana, sem pedestal, coloca esse “corpo” em contato direto com a cidade contemporânea, de asfalto e concreto, não mais de terra, húmus e matéria-orgânica, o Araribóia fica como nós, lançados em um cosmos desprovido de sentido que é a urbe contemporânea, sobre um chão que já foi mar e agora é motor, desenvolvimento desenfreado; para vermos que a transformação da cidade é a história do seu uso; para nos lembrar de que “a terra como um ser [...] tem coração e respira” (Kopenawa; Albert, 2010, p.16).

Ficando à altura das pessoas que o olhavam diretamente no olho. Frente a frente, com seu olhar atento focado no inimigo. Sua arma idealizada e imaginária se completava com o olhar do público/transeunte, que tentava entender por que aquele monumento circulava pela cidade e olhava os lugares e as pessoas com tanta dureza. Ao contrário dos códigos de urbanidades da arte pública, a intervenção coloca o indígena no chão, sem pedestal, como se mostrasse que o guerreiro está entre nós e não sobre nós, ao mesmo tempo dando a figura indígena um olhar vilipendiado, profano, não-aurático. Homem e herói no mesmo plano. Sem abismos. Despojando-se e colocando em risco a construção da memória coletiva.

Espacialidade ressonante

Se cada obra de arte pode ser compreendida como um texto que escreve o espaço, o conjunto aqui analisado constitui-se como textos inscritos em páginas arrancadas de um mesmo diário: Vitória. Páginas soltas, rasgadas pela ação dos artistas e lançadas ao vento da cidade-ilha que, ao tocar as águas do mar capixaba, se diluem e reverberam, produzindo uma espacialidade ressonante.

Adentrar zonas de contato entre obras, sujeitos e espaços é compreender que, na relação, não ocorre a diluição das singularidades; ao contrário, as aproximações intensificam as diferenças, afastando qualquer pretensão de homogeneização. É justamente nesse campo de tensões, onde o

encontro não apaga, mas acentua o que é próprio de cada um, que a cidade se reinventa continuamente: um tecido urbano feito de retornos, camadas e deslocamentos, no qual o passado reaparece reconfigurado nas práticas do presente. Assim, a cidade de Vitória, construída sobre o mar, revela-se como um eterno regresso para o futuro.

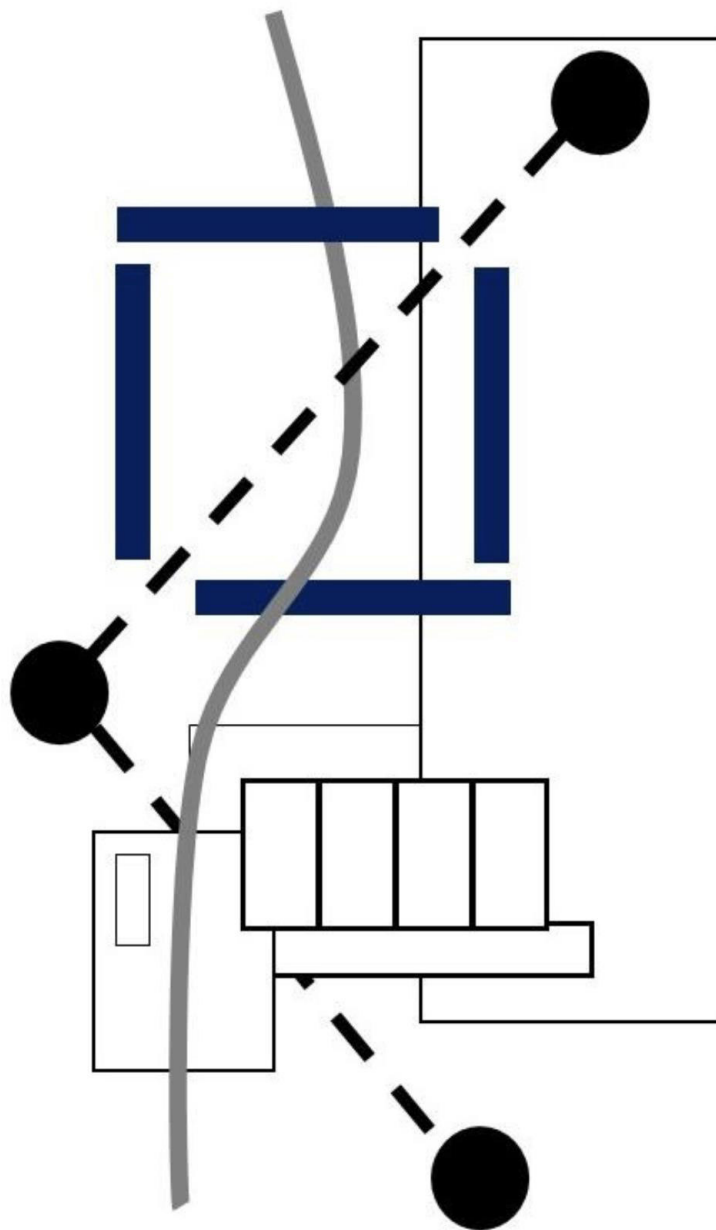


Figura 5. Diagrama interartístico Atravessamento e Deslocamento do tomo de obras selecionadas. Esquema gráfico composto por formas geométricas nas cores preto, cinza e azul. Círculos preenchidos, retângulos vazados, linhas onduladas e tracejadas conectam-se em diferentes pontos da composição, formando uma rede visual de elementos interligados. Fonte: Autor, 2021.

O tomo de obras, articulado por meio do movimento: da cidade, do artista, do fruidor e das próprias materialidades que as constituem; O espelho que reflete, o resíduo que transcorre, a linha que corta e o indígena que percorre, todas instauram dinâmicas de atravessamento e deslocamento (figura 5). São intervenções que produzem novos espaços no chão urbano e interferem, de modos distintos, na paisagem do ecossistema citadino, produzindo sentidos no fluxo compulsivo da vida contemporânea.

No âmbito institucional, a Bienal do Mar desempenhou papel relevante na consolidação de debates sobre arte pública no Espírito Santo. Ao apresentar obras efêmeras e processuais, o evento tensionou os modelos tradicionais de fomento cultural, baseados na produção de objetos passíveis de patrimonialização. A necessidade de revisão de dispositivos administrativos, como plaquetas de propriedade e procedimentos licitatórios, evidenciou limites institucionais e inaugurou deslocamentos importantes na compreensão do objeto artístico e de seus modos de financiamento.

Desse modo, o estudo da Bienal do Mar e de suas obras permite evidenciar que os impactos da arte pública extrapolam o espaço físico da cidade, alcançando também seus regimes administrativos, simbólicos e vivenciais. A investigação desenvolvida contribui, portanto, para o campo dos estudos sobre arte, cidade e paisagem, ao demonstrar como práticas artísticas podem operar como agentes críticos na produção do espaço urbano.

Referências

BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida**: a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CANTON, Kátia. **Espaço e Lugar**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CIRILLO, Aparecido José; MENDES, Neusa (Org.). **Atenção arte**: doze obras efêmeras e uma permanente (Obra não publicada, organizada em 2009).

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Malê, 2017.

FARIAS, Agnaldo. Quando a arte se lança a avenida. In: RUFINONI, Priscila; MARGOTTO, Samira. **Catálogo do 8º Salão Biental do Mar**: ondas, pontes e intervenções navegáveis. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, Casa Porto das Artes Plásticas, 2009.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Michel Foucault Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 411-422.

KOPENAWA, Davi. ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Senac, 2004.

REMESAR, Antoni. **Para uma teoria del arte público**. Projectos e Lenguajes escultóricos. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1997.

WISNIK, Guilherme. **Dentro do Nevoeiro**: arquitetura, arte e tecnologia contemporânea. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

WISNIK, Guilherme. **Espaço em obra**: cidade, arte, arquitetura. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

A melancolia como inflexão estética em Clarice Lispector

Melancholy as an aesthetic inflection in Clarice Lispector

Gaspar Paz (PPGL-UFES)¹

Thaynah Bettini (PPGL-UFES)²

Resumo: Este artigo analisa os efeitos da melancolia como forma de lucidez potencializados pelas experimentações estéticas em *Água viva* (1973) e nas correspondências de Clarice Lispector. Enquanto o livro explora a linguagem literária em diálogo com a pintura e o abstracionismo plástico, as cartas usam essa densidade como resistência ao mal-estar e servem de motor de indagações ontológicas. Ambas as frentes operam uma estética que transmuta dor e angústia em potência crítica por meio da reflexão.

Palavras-chave: melancolia; experiência estética; ficção; correspondência; Clarice Lispector.

Abstract: *This article analyzes the effects of melancholy as a form of lucidity, amplified by the aesthetic experimentations in *Água Viva* (1973) and in the correspondence of Clarice Lispector. While the book explores literary language in dialogue with painting and plastic abstractionism, the letters utilize this density as a form of resistance against malaise and serve as a catalyst for ontological inquiries. Both fronts operate within an aesthetic that transmutes pain and anguish into critical power through reflection.*

Keywords: *melancholy; aesthetic experience; fiction; correspondence; Clarice Lispector.*

DOI: 10.47456/col.v16i27.52399



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Recebido em: 19 de abril de 2026.

Publicado em: 26 de junho de 2026.

¹ Doutorado em Filosofia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2010). Mestrado em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2003). Graduação em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1998). Professor do Departamento de Teoria da Arte e Música (Centro de Artes) e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5152530982132224>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-1139-1791>.

² Mestranda em Estudos Literários - Universidade Federal do Espírito Santo. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0828294810167468>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-1681-6016>.

A linguagem viva de Clarice Lispector

Este artigo propõe uma análise da obra *Água viva*, de Clarice Lispector, à luz da lucidez melancólica, propondo observar os efeitos dessa melancolia ao longo da narrativa e nas perspectivas claricianas. Além disso, as cartas trocadas entre a autora, seus amigos e familiares, podem endossar essa percepção de como a tendência melancólica no texto é um reflexo de contextos vivenciados pela autora que, através de sua observação do mundo e tentativa de compreensão do instante, objeto muito citado por ela ao longo da obra, percebe a vida e o mundo. A narrativa procura explorar um dualismo entre linguagem literária e pintura, evocado pela experiência de busca da compreensão do tempo, do instante, do *it*; já as cartas buscam abstrair essas densidades que surgem propondo uma suplantação do mal-estar, servindo de mote para reflexões ontológicas. Tanto as cartas quanto a obra literária transitam entre a transmutação da melancolia e o atravessamento crítico que, ao mesmo tempo, sugerem.

Água viva, publicado em 1973, é uma das obras mais singulares e importantes de Clarice Lispector, representando um ponto alto em sua experimentação com a linguagem e a forma literária. É frequentemente descrito como um “romance sem romance”, um “poema em prosa”, um “fluxo de consciência” ou, como diria Teresa Montero, um “antilivro”. Nele há uma busca incessante pela captura do “*é*”, a tentativa de expressar o presente puro, a efemeridade da vida na escrita e a dificuldade que reside nesse processo. A narradora, uma pintora, busca transpor para a escrita a experiência de viver e sentir o momento, assim como faria em uma tela. Ela tenta “retirar o sumo da fruta” da vida em seu fluxo contínuo — o substrato da vida que é feito de “instantes-já”, trazendo reflexões profícuas sobre a própria linguagem e a criação literária. Ela, que “escreve como quem pinta”, busca formas não usuais de linguagem explorando seus limites e possibilidades tão viscerais e imediatos quanto a arte visual. A palavra é vista como uma “quarta dimensão” e a narrativa é uma sucessão de pensamentos, reflexões e divagações da narradora que busca descrever, de modo fragmentado, o próprio espelho da natureza da

existência e a dificuldade de encapsular a vida em uma estrutura narrativa rígida — como ocorre comumente nos romances e gêneros literários tradicionais. O mergulho é em questões existenciais profundas: o sentido da vida, a solidão, o amor, a dor, a morte, a identidade — “eu sou antes, eu sou quase, eu sou nunca” (Lispector, 1998, p. 17). Há uma constante busca pela essência do ser, pela “coisa em si” (o “it”). A experiência do mundo em *Água viva* é intensamente sensorial. A narradora explora as sensações do corpo, os cheiros, as cores, os sons em uma relação intensa entre arte e vida, sobretudo o ser e a escrita, que é vista, junto da pintura, como meio de experimentar o mundo e de se compreender, para além da representação — a escrita é o modo de viver intensamente. Por ser uma experiência tão sensorial e abstrata de questões existenciais, é uma experiência de melancolia, questão que vem sendo discutida ao longo de séculos por diversos autores e parece não ser um tema muito benquisto, sobretudo em uma sociedade que preza pela alegria em suas mais variadas aparições. O prezar pela felicidade (quase que constante) parece demonstrar uma dificuldade em se lidar com a tristeza, a dor, a perda, a ausência, a morte e o luto. Esses sentimentos e afetos são muito bem colocados por José Miguel Wisnik, no ensaio *A coisa social*, quando ele problematiza o tensionamento da escrita de Clarice Lispector e sua (im)potência diante das lutas políticas, mas que, para Clarice, são premissas já conhecidas em sua relação com o mundo:

[...] escrever não se resume a *dizer o que se acha de alguma coisa* mas, ao contrário, de achar o que se diz da *coisa* ou, mais propriamente, de achar *o dizer da coisa*, no sentido forte de sua “coisidade”, isto é, daquilo que “recusa e resiste”, na obscuridade da existência, à sua captura “pela instrumentalidade humana. (Wisnik, 2021, p. 357-358)

A interpelação do sujeito pelo mundo e o vazio que o mobiliza são eixos centrais do pensamento de Clarice. O uso recorrente da palavra “coisa” sinaliza sua tentativa de apreender a humanidade e o real através da escrita; um gesto que, embora pareça estritamente subjetivo, está imerso em tensões sociais e atravessado por uma lucidez melancólica.

O gozo das propriedades sensíveis das coisas, muito mais que contemplativo, guarda um componente convulsivo – em meio a ele, a lembrança da miséria no mundo vem como um quase-vômito. A sensação física da injustiça das desigualdades se descobre (...). (Wisnik, 2021, p. 359-360)

A ressonância entre a crônica *Literatura e Justiça* (1964) e *Água viva* reside na ambivalência da linguagem: se na crônica Clarice lamenta a impotência da palavra frente à realidade nua, no livro ela radicaliza essa busca, criando uma linguagem fluida para ser “justa” com a complexidade da existência “Muito antes de sentir ‘arte’, senti a beleza profunda da luta” (Lispector, 2018, p. 650). A “justiça” se faria se pudéssemos ir além das palavras para tocar o real – e ela se declara impotente para isso, porque escrever, nesse contexto, não dispõe da capacidade de alterar a realidade. Em *Água viva*, essa impotência é levada ao ápice porque é, essencialmente, uma necessidade declarada da narradora que se debate com a incapacidade das palavras de conterem a torrente de sensações e pensamentos, por isso cria uma linguagem “água viva”, fluida e pulsante, que não se prende a categorias preestabelecidas. O livro é um percurso constante para que a escrita não mate a vida que busca descrever, para que a linguagem seja “justa” com a complexidade e a espontaneidade da existência – assim como na crônica, há o fato de pensar a justiça com uma certeza óbvia: ela precisa ser posta em prática.

A trajetória de Clarice Lispector revela na escrita epistolar uma tentativa de fixar o inefável e, diferente da volatilidade digital de nosso tempo, a carta atua como registro palpável do “instante-já”, operando em um hibridismo entre carta e crônica que busca dar voz ao indizível. Sua prosa fragmentada e não linear, pontuada por silêncios, convida o leitor a habitar as lacunas do texto. Nesse sentido, a “justiça”, na experiência clariciana, reside paradoxalmente no reconhecimento das fronteiras com o inefável: escrever não é um fim catártico, mas um meio de tensionar o injusto e transformar a angústia em potência estética. A crônica *Literatura e Justiça* pode ser vista como um manifesto conciso e aforismático das questões dobradas e desdobradas em *Água viva*. E ambas são um convite a relações

mais profundas e “justas” com a vida e com a linguagem, onde a busca pela verdade não se encerra na superficialidade das convenções e ecoa a percepção de Clarice de que a verdadeira literatura é uma forma de fazer justiça à intensidade e ao mistério da existência.

A melancolia, conforme Costa Lima (2017, p. 59), surge no limiar da falha representativa. Esse desamparo é politizado por Safatle (2016, orelha do livro), que vê nos circuitos de afetos a ossatura social; para ele, momentos de desposseção permitem que sejamos afetados de outras formas, rompendo a gramática da felicidade compulsória. Safatle argumenta que a felicidade é uma das formas mais brutais de manipulação e opressão, e que uma vida bem-sucedida ou bem realizada não é necessariamente uma vida feliz, ideia que se reflete no tema da melancolia como afeto impulsionador da experiência estética. Para o autor

Sociedades são, em sua dimensão fundamental, circuitos de afetos. Elas constroem vínculos através da maneira com que os corpos são afetados, objetos sentidos e desejos impulsionados. Há uma gramática de afetos que organiza toda e qualquer sociedade, que fornece a ossatura de nossas formas de vida. Mas há também esses momentos raros nos quais acontecimentos nos fazem ser, ao menos por um instante, afetados de outra forma. Eles quebram os circuitos de afetos que imperavam até então, nos desposuindo de nossos trajetos, nos desamparando de nossos ritmos e, principalmente, decompondo o corpo político que até então existia. Contra tal decomposição, há os que procuram fazer de tudo para dar vida a corpos políticos em estado terminal. Melhor seria se começássemos a pensar outras formas de corporeidade política. Formas à altura desses acontecimentos que tiveram a força de nos desamparar. (Safatle, 2016, orelha do livro)

A melancolia, frequentemente associada à tristeza e à inação, é, paradoxalmente, uma força motriz para a criação e a reflexão — e constrói vínculos através da maneira com que os corpos são, por ela, afetados, como nos afirmou Safatle. A escrita de Clarice Lispector oferece um caminho para mobilizá-la, retirando dela o seu sumo e transformando-a em algo que transcende a fatalidade, o que revela uma rica dimensão ético-estético-política e atravessa o âmago da subjetividade quando expõe

as ambiguidades, contradições e o desamparo inerentes à condição humana. Então nós, leitores, somos convidados ao confronto com nossa própria vulnerabilidade e a dos outros – gerando uma ética da alteridade e da compaixão. A melancolia, então, não é apenas um estado de espírito individual, mas um sintoma de um mal-estar social e existencial. Clarice não se estabiliza com as respostas prontas e as estruturas preestabelecidas. Sua escrita desestabiliza o familiar, incitando o leitor a reavaliar suas certezas e a questionar o *status quo*, gerando uma nova forma de ser e de se relacionar com o mundo – muitas vezes sem resposta alguma, apenas em ritmo de contemplação, silêncio e olhar distante, reflexão longínqua. O “it” que ela busca extrair não é um consolo fácil, mas a potência transformadora que reside na capacidade de enfrentar a própria sombra e, a partir dela, reinventar-se. É um convite à ação, não no sentido de uma revolução externa, mas de uma profunda revolução interna que pode, por sua vez, impactar o exterior. Ela não nos deixa desamparados em um vazio qualquer, mas em um vazio pincelado de luzes – e sombras – mas que nos convidam a dançar a transformação. Ao ler Clarice, são evocadas emoções que atravessam o sentido de purgação ou alívio (no sentido clássico da catarse aristotélica), já que sua narrativa nos deixa em suspensão, em um estado de questionamento contínuo, em vez de nos oferecer um fechamento. Trata-se de uma dialética no sentido de que promove um embate constante entre opostos, mas que raramente culmina em uma síntese clara e definitiva (na verdade, essas sínteses surgem a partir de reflexões que também sugerem um não acabamento das questões existenciais). Em vez disso, ela mantém a tensão, a contradição, evidenciando a fluidez e a complexidade da existência o que surge a partir de um estado de perplexa melancolia. Ela não aponta caminhos pré-definidos para a ação social, mas instiga uma reflexão profunda que pode, eventualmente, levar a novas formas de ser e de se relacionar com o mundo.

Até para a própria autora isso parece uma questão subjetiva. Em carta escrita ao amigo escritor Lúcio Cardoso, em 23 de junho de 1947, na cidade de Berna, Clarice afirmou que

Às vezes continuar a escrever tem para mim o ar de uma teimosia, digamos ao menos de uma teimosia mais ou menos vital, mas não muda. Cada vez mais parece que me afasto do bom senso, e entro por caminhos que assustariam outros personagens, mas não os meus, tão loucos eles são. (Lispector, 2020, p. 329)

A própria autora confessa estar existencialmente sensível, mesmo que sem dizer exatamente isso, sobre o ato de escrever: e por que isso não refletiria o seu próprio lugar no mundo? Sua própria condição de escritora que, para ela, era vital (como afirma em carta e nas narrativas)? Sua condição vital de escritora, ainda que imprescindível para seu estar no mundo, dava-lhe visível angústia, como confessa em uma carta a João Cabral de Melo Neto, na cidade de Berna, em 5 de fevereiro de 1949:

(...) barro pelo menos não usa palavras. É engraçado como eu que gosto tanto do silêncio uso tantas palavras nos meus livros. Estou com grande vontade de revisão geral (não me refiro aos meus livros), vontade de (é horrível dizer) achar “uma verdade filosófica”. Que coisa horrível. Qual é o caminho? acho que é o de pensar. Por onde começar? bem sei, pelo primeiro objeto que estiver à frente. Mas os objetos estão tão bem-acabados que já podem ficar silenciosos. (Lispector, 2020, p. 409)

Nesse sentido, pode-se dizer que a angústia clariciana converge para uma escrita melancólica, na qual a busca pela verdade exige o ancoradouro do objeto imediato: para narrar o indizível, a autora parte do ponto dizível. Esse movimento é evidente em suas cartas confessionais, que registram o esforço melancólico de transpor a abstração do pensamento para a materialidade da escrita.

Mas o que é que existe antes da frase escrita? pensamento só é pensamento quando já traz consigo a sua forma, mais ou menos perfeita. Eu preciso fazer uma coisa nova, João Cabral, não a bem da literatura, a bem da vida, era preciso espiar de outro modo, ela precisa adivinhar mais, era preciso não sofrer mais – o sofrimento é um *parti pris*. (Lispector, 2020, p. 411-412)

Lispector admite o sofrimento como um viés de lucidez que se confronta com a "sensação de falta de sentido" (Lima, 2017, p. 59). Embora a angústia e o vazio sejam onipresentes, a narrativa é sustentada por uma busca incessante pelo inominável, o que preserva a vitalidade da escrita diante da desolação existencial.

A estética da melancolia em Clarice Lispector

Abstrair é retirar algo do visível para compor novas imagens (como um jogo de máscaras e sombreamentos, encobrendo e descobrindo circunstâncias). Clarice Lispector amalgamava circunstâncias e capturava imagens novas tanto em sua escrita pungente quanto em sua experimentação com as artes plásticas (onde acena para o ultrapassamento do figurativo). Num fragmento de *Água viva* aparece em perspectiva um sentimento estético (pintar a pintura, escrever a escrita) cuja intensidade se abre para a percepção do mundo e das coisas:

Ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor. Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra. [...] Não pinto ideias, pinto o mais inatingível "para sempre". Ou "para nunca", é o mesmo. Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto? E aos instantes eu lhes tiro o sumo de fruta. Tenho que me destituir para alcançar cerne e semente de vida. O instante é semente de vida. (Lispector, 1999, p. 12)

Esse pensamento sobre o ato de criação como busca incessante pela forma de dizer, de pintar, de expressar, constitui-se (num primeiro momento), como diz a própria autora-narradora, como uma espécie de "destituição", de "desconstrução", acesso a uma vivência que é a um só tempo interrogação (na medida em que se quer compreender) e desejo (no limiar do envolver-se). No queimar da água viva, na fratura do tempo e da emoção repentina ou durável que o subjaz, ressurgem um instante de configuração poético-literária, que, como disse José Miguel Wisnik, já está

atrelado a “uma anterioridade radical do político em relação a tudo, inclusive à arte” (2021 p. 358).

Essa reflexão entre o pessoal e o político é trazida à tona, indiretamente, através de uma citação de Marilena Chaui, no ensaio *Clarice e Gilda: a dignidade do feminino*, em que ela relata a presença ampla do teor filosófico na obra de Clarice e que para nós, a filosofia, a arte e a política são e serão, sempre, indissociáveis. Chaui destaca como Lispector tensiona a distinção entre interior e exterior, utilizando o exemplo da crônica *Esperança* para ilustrar um abismo ontológico onde a subjetividade se confunde com a superfície do objeto, questões profundas que implicam o dar-se conta da realidade e o apegar-se a algum tipo de ação transformadora ou renitente.

[...] Parecia uma folha mínima de árvore que tivesse ganho a independência solitária dos que seguem o apagado traço de um destino. [...], mas onde estariam nela as glândulas de seu destino e as adrenalinas de seu seco e verde interior? Pois era um ser oco, simples atração de linhas verdes. Eu? Eu. Nós? Nós. Nessa magra esperança [...] que não pode ser oca, pois não existe linha oca, nessa esperança a energia atômica sem tragédia se encaminha em silêncio. Nós? Nós’. (Lispector, 2020, p. 117-118)

A investigação do mundo em Clarice exige o confronto com o que atordoa e expõe o sujeito a situações-limite. Em *Água viva*, o “instante-já” carrega o signo da finitude, revelando uma melancolia que nasce do estranhamento diante da existência. Longe de ser um estado puramente negativo, a melancolia clariciana atua como um espelho que desnuda a realidade, permitindo que a sensibilidade apurada dos narradores tateie o que reside silenciado no cotidiano. Nessa aparente fragilidade, está a força de uma escrita que não teme a imersão no universo interior para revelar as sutis camadas da experiência humana. A complexidade da prosa clariciana, marcada por fluxos de consciência e períodos sinuosos, atua como um mecanismo que aguça a percepção do leitor ao confrontá-lo com o vazio e o desassossego.

Ao desconstruir a linearidade da crônica e as convenções do romance, Lispector estabelece uma “escrita de liberdade” que desafia a passividade acrítica e a “felicidade compulsória”. Essa postura provoca uma lucidez que emana da honestidade brutal com que a autora explora a condição humana, aproximando o leitor de uma introspecção que despe ilusões e revela o real em sua crueza. A tristeza transmuta-se, assim, em uma forma potente de conhecimento, retomando a tradição filosófica do Problema XXX aristotélico. O filósofo associa o temperamento melancólico – ou “atrabilioso” – à genialidade e à distinção intelectual, sugerindo que a introspecção profunda é a condição para uma compreensão aguçada da realidade. “Por que todos aqueles que se tornaram eminentes em filosofia ou na política, na poesia ou nas artes são claramente de temperamento atrabilioso (...)?” (Problemata XXX.1 953a10-14).³

Teresa Montero, no ensaio *Água viva: antilivro, gravura ou show encantado*, revela que “o processo de criação dessa obra e a sua publicação representam uma espécie de divisor de águas em um período de muitos desafios no seu cotidiano e em sua trajetória literária” (Montero; Vasquez, 2019, p. 177); além disso, o processo de *Água viva* ocorreu paralelo ao período da Clarice cronista (para o *Jornal do Brasil*), e foi também um momento de grande mudança após um incêndio que ela sofreu em seu quarto, em setembro de 1966, em que precisou, a partir desse acidente, fazer algumas cirurgias e tratamentos que, segundo observaram suas amigas, tiveram um grande impacto em seu temperamento, já que a abalaram profundamente. “As amigas observaram mudanças no seu temperamento. Ela tornou-se mais introspectiva, ‘(...) O problema da mão era ela ver a mão (...) Ela falava muito sobre a mão. Ela ficou mais essencial’.” (Montero; Vasquez, 2019, p. 178). Esse abalo à sua subjetividade demonstra que esse acontecimento refletiu no processo de escrita da obra, embora seja necessário, como descreve Alexandrino E. Severino, no ensaio *As duas versões de Água viva, “distinguir o que é pessoal do que é impessoal em Clarice Lispector.”* (Severino; Vasquez, 2019, p. 144).

³ Disponível em: [20º WCP: O Meio Melancólico: o Problema Aristotélico XXX.1](#). Acesso em: 4 jan.2026.

Clarice fala nas entrelinhas do texto, já que “(...) escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu (...)” (Lispector, 2019, p. 36-37) e escreve pescando as iscas exteriores da realidade que cerca as narrativas e as entrelinhas que a rodeiam, porque a necessidade de escrever distraidamente se refaz a cada vez que uma realidade precisa se criar, e todo esse desejo de pulverizar os instantes nos interstícios da escrita geram no ato da escrita uma atmosfera de melancolia, que surge quando desejamos compreender o incompreensível, ou quando a realidade superficial provoca estranhamento e, conseqüentemente, distanciamento do que se vive.

Benedito Nunes (1995, p. 159) destaca como *Água viva* se aventura em direção a uma experiência que precede e desafia a linguagem verbal. A narradora busca capturar o “instante-já”, uma realidade fluida e intensa que a palavra tenta (em vão) aprisionar. A melancolia, essa reflexão profunda sobre a existência acompanhada de um desencanto com o mundo, é associada à escrita introspectiva de Lispector e à sua busca por desvendar camadas mais profundas do ser humano, das percepções da existência, do tempo e da realidade, incluindo a busca de capturar o presente, que é tão fugidia.

A autora é a própria medida de sua tessitura textual; não é necessariamente um tom confessional e sim a sua humanidade transfigurada na narrativa. É a subjetividade da narrativa sendo a elucidação da palavra que não possui um significado único – que não passa de um desejo, carregado de dor e lucidez. “Quem me acompanha que me acompanhe: a caminhada é longa, é sofrida, mas é vivida.” (Lispector, 2019, p. 36). Essa escrita de quem tenta entender o mundo carrega em seu dorso a melancolia, já que provoca um defrontar-se com a realidade da vida, a “cruza” do mundo, com o que é necessário nos depararmos e nos dá a sensação de incompatível devir. Por isso a lucidez: quando estamos mais próximos daquilo que não pode ser modificado (a dor, as fragilidades,

a perda, a morte), nos tornamos mais lúcidos e ao mesmo tempo com uma incompreensão latente, de modo que essa inteligência precise ser drenada para que possamos desfrutar a vida.

Essa constatação de que muitas vezes a literatura se vale de uma certa percepção melancólica como apropriação estética, ou como diz Clarice Lispector, de situações que inspiram uma releitura de questões sociais (injustiça, violência, desamparo, dor, morte...) “com a veemência da arte”, caracteriza o que poderíamos chamar de “estética melancólica”. Lispector propõe um enfrentamento da experiência negativa via estilo disruptivo, mimetizando na sintaxe as condições da vida. A atitude lúcida acompanha toda a obra de Clarice, visto que há um desejo pela escrita, uma necessidade em narrar, que se vê em *Água viva* sempre que há uma espécie de confissão a partir de como acontece a escrita:

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com o teu corpo inteiro. Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras - E é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é minha quarta dimensão. (Lispector, 2019, p. 28)

A linearidade em *Água viva* dissolve-se em um fluxo de consciência que prioriza a apreensão do presente. Ao afirmar que escreve “toda inteira”, a narradora coloca a narrativa em abismo, fundindo o ato de viver à experiência da escrita. O processo, descrito como “enovelado e tépido” (Lispector, 2019, 2019, p. 28), revela uma natureza fragmentada e lírica que busca um instante primordial, anterior à própria palavra.

Essa tentativa de capturar o fugidio e descrever o indescritível constitui o próprio âmago da melancolia clariciana, na qual o fracasso da representação é o motor da potência estética. Urania Tourinho Peres, em seu livro *Depressão e melancolia* (2003), sintetiza uma ideia de Freud, em seu *O mal-estar na civilização* (1930 [1929]), quando ele

afirma muito claramente que só podemos desfrutar a felicidade como um ‘fenômeno episódico’, pois somos limitados em nossa capacidade de senti-la. Entretanto, a infelicidade pode ser experimentada com muita facilidade (...). (Peres, 2003, p. 20.)

Conforme postula Freud, a busca vigorosa pela felicidade atua como resistência às asperezas da vida. Nessa perspectiva, Byung-Chul Han (2021, p. 9) afirma que a relação de um indivíduo com o sofrimento define sua identidade e a sociedade em que se insere. Para o autor, as “dores são cifras” cujas manifestações permitem decifrar as estruturas da contemporaneidade, revelando que a experiência da dor é um indicador sociopolítico fundamental. Em *Sociedade paliativa*: a dor hoje, o autor nos convida a pensar sobre a positividade social que busca se isentar, a todo custo, da negatividade – que, segundo ele, é a dor. “Pensamentos negativos devem ser evitados. Eles devem ser substituídos imediatamente por pensamentos positivos” (Han, 2021, p. 11), assim, nos mostra o caminho feito pelos sujeitos contemporâneos que buscam sempre alto desempenho e funcionalidade em suas funções sociais e ser “o mais insensível à dor possível” (Han, 2021, p. 12), pois “A dor é vista como um *signal de fraqueza*” (Han, 2021, p. 13). Até mesmo a arte não escapa a essa tortura otimista, pois “A arte é, hoje, forçada com toda a violência no espartilho do *curtir*” (Han, 2021, p. 16).

A literatura de Clarice Lispector espelha a lucidez diante de todo esse cenário de “positividade tóxica”, porque imprime na realidade, de modo atemporal, nossa possibilidade de ver o mundo como ele de fato é.

Nossa reflexão questiona o caráter devastador da busca pela alegria na contemporaneidade, propondo, em contrapartida, o enfrentamento consciente das intempéries inerentes à condição humana. A escrita de Clarice oferece um campo para esse tensionamento, ao utilizar o estranhamento e o indecifrável como vias de entendimento da existência. Como demonstra a agonia do “pré-pensar” (Lispector, 1999, p. 18), a melancolia clariciana não é um fim em si, mas um estado de desalento que

busca na escrita a ferramenta para converter a obscuridade do pensamento em lucidez.

Para Georges Didi-Huberman, “na obra de Clarice Lispector (1920-1977) as emoções apresentam uma abertura que as afasta das molduras, e nem mesmo no texto encontram uma forma fixa.” (2021, p. 51). A obra de Lispector projeta o leitor sob o lume da melancolia, onde a lucidez emerge da taciturnidade. Nela, a compreensão não se dá de forma abrupta, mas através de uma percepção latente das nuances existenciais.

Cada invenção minha soa-me como uma prece leiga – tal é a intensidade de sentir, escrevo para aprender. Escolhi a mim e ao meu personagem – Ângela Pralini – para que talvez através de nós eu possa entender essa falta de definição da vida (Lispector, 1999, p. 19).

A transposição da melancolia em Clarice revela-se uma tarefa laboriosa, dada a resistência do afeto à tradução verbal. Apoiando-se na tese de Didi-Huberman sobre o frescor e a energia vital da escrita clariciana, depreende-se que nessa “vertical das emoções” habita, precisamente, a linguagem poética de uma melancolia labiríntica.

O que sinto não é traduzível. Eu me expresso melhor pelo silêncio. Expressar-me por meio de palavras é um desafio. (...) Bem sei que estou no escuro e eu me alimento com a própria e vital escuridão. Minha escuridão é uma larva que tem dentro de si talvez a borboleta? Está tão escuro que estou cego. Eu simplesmente não posso mais escrever. (Lispector, 1999, p. 35-36)

Robert Burton, em *A anatomia da melancolia*, justifica sua obra por um desejo de alívio mental análogo ao de Clarice: “escrevo sobre melancolia, pois me ocupo para afastar a melancolia” (Burton, 2011, p. 60). Lispector ecoa essa necessidade ao afirmar: “Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida” (Lispector, 1999, p. 13).

Antes da alteridade, a tristeza impõe o reconhecimento de si; a narradora questiona: “haverá outro modo de salvar-se? senão o de criar as próprias realidades?” (Lispector, 1999, p. 19). Essa solidão, intrínseca à bile negra, manifesta-se em confissões como: “Eu que venho da dor de

viver” (1998, p. 16) e “sou obscura para mim mesma” (1998, p. 22). O estado de “lúcida escuridão” (1998, p. 33) remete à associação aristotélica entre inteligência e tristeza (Burton, 2011, p. 5). Em carta a Olga Borelli (29/09/1975), essa aparente falta de consciência revela, paradoxalmente, uma agudeza crítica.

Creio que ao escrever se entende o mundo um pouco mais que quando não se escreve. É uma lucidez meio nebulosa porque a gente não tem direito consciência dela. Assim, eu sempre começo tudo como se fosse pelo meio. Deus me livre de começar a escrever um livro da primeira linha. Eu vou juntando as notas. E depois vejo que tem uma conexão com as outras, e aí descubro que o livro já está pelo meio... (Lispector, 2020, p. 780)

Compreender o mundo exige uma tomada de consciência que conduz à lucidez. Marcia Tiburi (em Café Filosófico CPFL, exibido em 2004), ao retomar Goethe, define a melancolia como a “doença do pensamento”, um estado que confere ao sujeito uma percepção severa e diferenciada da existência, inacessível à euforia constante. Essa inclinação melancólica conecta as dualidades do real – finitude e infinitude, materialidade e imaterialidade – de modo singular. Luiz Costa Lima corrobora essa perspectiva ao investigar como a melancolia, enquanto *pathos* humano fundamental, permeia o discurso ficcional e as artes, sem reduzir a obra a um mero vínculo de causa e efeito com o estado psíquico do artista.

A melancolia, provavelmente não no instante de sua maior intensidade, motiva uma reflexão no sentido pleno do termo – não é só sensível, mas também mental, não só sentida à flor de pele, mas meditada; provoca em quem a sofre conceber os meandros de sua incômoda companhia. (Lima, 2017, p. 59 e 60).

Conforme Costa Lima, a sensibilidade melancólica favorece a gênese artística. Lispector, ao “enxugar” a primeira versão de *Água viva* para privilegiar o impessoal (Severino, 2019, p. 144), não anula sua subjetividade, mas a transfigura em genialidade melancólica por meio de recursos estilísticos enovelados. Esse fluxo de consciência reflete a insatisfação com a realidade “dada”, conforme atesta a narradora: “Não quero ter a

terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero uma verdade inventada” (Lispector, 2019, p. 37).

Tal recusa ao puramente lógico ecoa o desencaixe melancólico, no qual a insuficiência do mundo impulsiona a busca por um sentido imersivo e intuitivo. A “verdade inventada” surge, portanto, como uma reação ao não pertencimento, convertendo a estranheza em potência narrativa.

O que te direi? te direi os instantes. Exorbito-me e só então é que existo e de um modo febril. Que febre: conseguirei um dia parar de viver? ai de mim, que tanto morro. Sigo o tortuoso caminho das raízes rebentando a terra, tenho por dom a paixão, na queimada de tronco seco contorço-me às labaredas. À duração de minha existência dou uma significação oculta que me ultrapassa. Sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, o presente e o futuro, o tempo que lateja no tique-taque dos relógios. (Lispector, 2019, p. 37)

“*Água viva* é uma continuação e um recomeço” (Nunes, 1985, p. 156), é o fluxo de uma “meditação erradia”, como diria o crítico, em que, no improviso, a narradora vai contando com os “instantes que pingam e são grossos de sangue” (Lispector, 2019, p. 37), pois não há fuga: dói.

Esse dilaceramento sugere que o próprio ato de escrever, na obra, é um processo doloroso e violento para a narradora. Há uma luta interna, um desmembramento da própria subjetividade ao tentar expressar o indizível e a linguagem não flui suavemente, pois é tensionada e nesse tensionar-se, há dor. A narradora parece confrontar suas próprias limitações, as da linguagem e as da própria experiência ao tentar capturar o “it”, e essa escrita visceral e conflituosa resulta em um extremo de urgência interna, de necessidade quase obsessiva e inquietante de expressar algo que escapa às formas convencionais. A transgressão, nesse sentido, passa a ser a própria medida da escrita, já que rompe com os padrões estéticos de linguagem e com os padrões dos gêneros literários — mesmo sendo categorizada como ficção, para Benedito Nunes, escapa veementemente a essa classificação pois não abarca sua dimensão experimental e fronteiriça.

Em *Água viva*, a literatura busca uma proximidade radical com a vivência imediata, tornando-se quase indistinguível da pulsação existencial. Embora Lispector tenha depurado as nuances confessionais da obra, a narração persiste como uma investigação da subjetividade, onde o “narrar-se” constrói a identidade no próprio ato reflexivo. Segundo Nunes (1985), essa tentativa de acessar o “it” – o objeto impessoal e infinito do instante – colide com a finitude da linguagem, resultando em uma luta agônica fadada ao silêncio. O “fracasso existencial à beira do indizível” (Nunes, 1985, p. 159) é, em última análise, a própria melancolia: o resíduo que jaz na ruína do inexplicável, o *ethos* da narrativa, a substância do texto, fragmentado e em teia, permitindo que as ideias sejam lidas de maneira “viva” e escritas, como diria Jean Starobinski, “com a tinta da melancolia”. Em *Água viva*, a sintaxe estilizada enuncia uma cadência que se organiza em seu próprio fluxo, fundindo escrita e vida. É nessa dissonância que a narradora confessa: “Escrevo-te em desordem, bem sei. Mas é como vivo” (Lispector, 2019, p. 76). Assim, a melancolia clariciana toca a “malha fina da sensível”, convertendo a dor em uma “inquieta alegria” e instrumentalizando o desvio para tornar fulgurante a experiência do real.

O real eu atinjo através do sonho. Eu te invento, realidade. E te ouço como remotos sinos surdamente submersos na água badalando trêmulos. Estou no âmago da morte? E para isso estou viva? O âmago sensível. E vibra-me esse it. Estou viva. Como uma ferida, flor na carne, está em mim aberto o caminho do doloroso sangue. (Lispector, 2019, p. 78).

Na poética de Lispector, o ato de narrar é indissociável de um expor-se: o relato de qualquer evento implica inevitavelmente uma auto-narração. Sob a ótica de um realismo ontológico, a realidade é apreendida como luz baça – uma percepção filtrada pela subjetividade que abdica da objetividade em favor da exploração do ser. Ao mergulhar em suas profundezas para capturar essa realidade fugidia, a narradora assume a vulnerabilidade e o risco como condições prévias da fertilidade narrativa. Assim, a experiência subjetiva não é apenas o ponto de partida, mas a fronteira necessária de onde emerge a ficção melancólica clariciana.

Considerações finais

A investigação promovida ao longo deste trabalho permitiu descortinar que a melancolia, longe de se encerrar em uma passividade paralisante, atua na obra e nas correspondências de Clarice Lispector como uma inflexão estética e um autêntico vetor de lucidez. Ao articular a prosa experimental de *Água viva* (1973) à densidade confessional de seus registros epistolares, a escrita clariciana transmuta a angústia e o desamparo ontológico em potência crítica e rigor reflexivo, desafiando as narrativas institucionais de apagamento da dor. Em *Água viva*, essa operação se materializa no colapso das estruturas lineares do romance tradicional, em que a narradora-pintora abdica do figurativo para tatear o inefável. A busca obsessiva pelo presente puro – o “instante-já” e o núcleo impessoal do *it* – esbarra inevitavelmente na aparente insuficiência da palavra. O fracasso em capturar a totalidade da existência não silencia a escrita; pelo contrário, converte-se no motor de uma “dura escritura”, uma linguagem fluida e pulsante, como *água viva*, que faz justiça à crueza e ao mistério – melancólico – do real.

Essa lucidez nebulosa e sem concessões assume um contorno ético-político quando confrontada com o cenário contemporâneo. Ao recusar a sintaxe do conformismo e o imperativo de uma “felicidade compulsória”, Clarice devolve à dor a sua dimensão de cifra e sintoma social, aceitando-a com dignidade. A melancolia clariciana reposiciona o desamparo como uma abertura para novas formas de corporeidade política e de alteridade, reconectando o sujeito à sua vulnerabilidade constitutiva. Esse movimento resgata a forma do temperamento atribilioso aristotélico, vinculando a introspecção profunda à agudeza intelectual e à distinção artística.

Por fim, as cartas de Lispector endossam esse diagnóstico ao exporem o avesso do processo criativo: a escrita como uma teimosia vital e, simultaneamente, como um campo de batalha contra o sofrimento e o tédio existencial. Escrever “com o corpo todo” e pescar o que não é

palavra na entrelinha revela que, para a autora, a literatura era um meio de salvar a própria vida e de habitar as fraturas do tempo. Conclui-se, portanto, que a estética melancólica em Clarice Lispector não oferece ao leitor o conforto fácil da catarse; em vez disso, mantém a suspensão e o questionamento contínuos, convidando o leitor a enfrentar nossas próprias sombras e a extrair lucidez da incontornável escuridão humana.

Referências

BORELLI, Olga. **Clarice Lispector**: esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BORELLI, Olga. A difícil definição. In: **A paixão segundo G.H.** Edição crítica coordenada por Benedito Nunes. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe. Siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988.

BORNHEIM, Gerd. **Introdução ao filosofar**: o pensamento filosófico em bases existenciais. 11. ed. São Paulo: Globo, 2003.

BORNHEIM, Gerd. **Ensaio e conferências sobre teatro, literatura, artes plásticas, música e crítica de arte**. Organização: Gaspar Paz, Thays Alves Costa e Erika Mariano. Vitória, Edufes, 2022.

BURTON, Robert. **A anatomia da melancolia**: v. I. Trad. Guilherme Gontijo Flores; prefácio Manoel Tosta Berlinck. Curitiba, PR: Editora UFPR, 2011.

CARVALHO, Cláudio Alexandre S. **O Problema XXX e o tratamento da condição melancólica em Aristóteles**. Disponível em: https://dl.uc.pt/explore/bitstream_id=11648729&handle=10316.2/37872&provider=iiif-image#?c=0&m=0&s=0&cv=0&xywh=-1419%2C0%2C4727%2C2716. Acesso: 04 mai. 2025.

CHAUÍ, Marilena. Gilda e Clarice: a dignidade do feminino. **Revista Ideação**, N. 42, julho/dezembro 2020. Disponível em <https://periodicos.uefs.br/index.php/revistaideacao/article/view/5956>. Acesso: 10 de jun. 2025.

DELEUZE, Gilles. A pintura inflama a escrita. In: **Dois regimes de loucos**: textos e entrevistas (1975-1995). Edição preparada por David Lapoujade. Tradução de Guilherme Ivo. Revisão técnica de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016. (Coleção TRANS)

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A vertical das emoções**: as crônicas de Clarice Lispector. Traduzido por Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Edição Standard Brasileiras das Obras Completas de Sigmund Freud, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1917 [1915] /1974.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Tradução, introdução e notas de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice**: Uma vida que se conta. 7. ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade paliativa**: a dor hoje. Tradução Lucas Machado. 1ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021.

LAMBOTTE, Marie-Claude. **Estética da melancolia**. Trad. Procopio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

LIMA, Luiz Costa. **Melancolia**: literatura. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Edição crítica coordenada por Benedito Nunes. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe. Siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. **Correspondências**. Organização de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

LISPECTOR, Clarice. **Todas as crônicas**. Organização Pedro Karp Vasquez; prefácio de Marina Colasanti; pesquisa textual de Larissa Vaz. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Organização e prefácio de Pedro Karp Vasquez. 1. Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

LISPECTOR, Clarice. **Para não esquecer**. Edição comemorativa ampliada com posfácio. 1. Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. **Todas as cartas**. Prefácio e notas bibliográficas Teresa Montero; posfácio Pedro Karp Vasquez; pesquisa textual e transcrição das cartas Larissa Vaz. 1. Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

MONTERO, Teresa. **À procura da própria coisa**: uma biografia de Clarice Lispector. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2021.

MORAES, Alexandre J. M.; **Clarice Lispector em muitos olhares**. Vitória: Programa de Pós-Graduação em Letras/Departamento de Línguas e Letras - UFES, 2000.

MORAES, Alexandre J. M. Clarice Lispector: possibilidades e simulacros do sujeito. In: MORAES, Alexandre Jairo Marinho Moraes (Org.). **Clarice Lispector em muitos olhares**. Vitória: Programa de Pós-Graduação em Letras/Departamento de Línguas e Letras - UFES, 2000, v., p. 11-51.

NORTHWOOD, Heidi. **The Melancholic Mean**: the Aristotelian Problema XXX.1 Disponível em: <https://www.bu.edu/wcp/Papers/Anci/AnciNort.htm>. Acesso: 04 mai. 2025.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo, Editora Ática, 1985.

NUNES, Benedito. **A clave do poético**. Organização e apresentação Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PASSOS, Cleusa Rios P.; ROSENBAUM, Yudith (Org.). **Um século de Clarice Lispector**: Ensaios críticos. São Paulo: Fósforo, 2021.

PERES, Urania Tourinho. **Depressão e melancolia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

PIGEAUD, Jackie. Apresentação. In: ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia**. Trad. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

STAROBINSKI, Jean. **A tinta da melancolia**: Uma história cultural da tristeza. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

WISNIK, José Miguel. A coisa social. In: PASSOS, Cleusa Rios P.; ROSENBAUM, Yudith (Org.). **Um século de Clarice Lispector**: Ensaios críticos. São Paulo: Fósforo, 2021, p. 357-370.

Sound is in the Air

O Som está no Ar

Laetitia Kozlov (Universidade Católica Portuguesa)¹

Abstract: *This essay discusses the curation of atmospheres in the Live Arts, proposing that the curatorial act must extend to the auditory experience and the viewer's hearing. Grounded in contemporary sound studies, the text explores how listening dictates the perception and production of art within shared spaces. It examines the sensorial, relational, and socio-political dimensions of collective listening as a critical tool. To ground these theoretical reflections, I analyze a performance held at the Coimbra Botanical Garden. The study concludes by offering curatorial strategies that strengthen the dialogue between artists and audiences in dissemination spaces.*

Keywords: *listening; curation; sound; live arts; Portugal.*

Resumo: Este ensaio discute a curadoria de atmosferas nas Artes Vivas, propondo que o ato curatorial deve estender-se à experiência sonora e à audição do espectador. Com base nos estudos contemporâneos do som, explora-se como a escuta condiciona a percepção e a produção da arte em espaços partilhados. Analisam-se as dimensões sensoriais, relacionais e o potencial sociopolítico da escuta coletiva enquanto ferramenta crítica. Para fundamentar estas reflexões, apresenta-se uma performance realizada no Jardim Botânico de Coimbra, em Portugal. Conclui-se oferecendo estratégias de curadoria que fortalecem o diálogo entre artistas e público em espaços de disseminação.

Palavras-chave: escuta; curadoria; som; artes vivas; Portugal.

DOI: 10.47456/col.v16i27.51659



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Recebido em: 7 de fevereiro de 2026.

Publicado em: 26 de junho de 2026.

¹ Laetitia Kozlova is a doctoral candidate in Arts Science and Technology at Universidade Católica Portuguesa, School of Arts, Research Center for Science and Technology of the Arts. She is interested in new listening practices of recorded human spoken voice, at the intersection of Sound Studies, Performing Arts and Cultural Heritage Studies. Her research project is supported by the Portuguese National Agency Fundação para a Ciência e a Tecnologia, fellowship UI/BD/153521/2022. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0567-2271>.

Introduction

Sound is air-borne. It travels through the air and changes as it does so. It is thus part of the atmosphere. In this essay, I bring emergent discussions on sound and listening to address atmosphere and the arts.

Sound art since its inception in the 1960s has explored the dynamic relationship between sound and space. Derived from musical practices, it mainly involved abstract sounds and prioritised sound over listening. A recent shift in contemporary art has sparked interest in the sensory and relational dimensions of sound. It also emphasizes the dialogical relationship between sound and listening. If listening in sound art has long been approached as an individual pursuit driven by prescriptive techniques, it is today investigated as a collective practice, with social and political ramifications.

I have long considered sound as secondary. Live Arts curation traditionally involves scenography, light, audience setting, and other visual aspects of the curatorial space. Sound is commonly reduced to technical apparatus, time and mode of activation, volume of the tracks. However, “Sound is a thick, layered space that advances in complete coexistence” (Deshays 2023, 90). Moreover, sound acts at the level of sensation. It affects our bodies before producing meaning. Because atmosphere is filled with sounds, I argue that curating atmosphere should include the curation of sounds, or rather, the curation of our hearing. The listening I put forward in this essay is a listening *with*, situated in time and space, that shapes our perception of Live Arts. To support my argument and my listening perspective in the arts, I propose a development in three parts, two theoretical, and one practical. In chapter 1, I present an anthology of recent publications in the sound field, beyond sound art. In chapter 2, I discuss listening specifically in the curatorial space, bringing together the works of two authors of contemporary Sound studies. In the last chapter, I take a concrete example, the “Concert for a Tree” by Portuguese artist Fernando Mota I have attended in Coimbra Botanical Garden in May

2025. I use my listening experience of the performance to make suggestions on curation.

I. Listening Beyond Sound Art

This chapter challenges established role and approach of listening in sound art. It moves toward the social and political aspects of listening together, based on recent publications in the field.

In his practice-based thesis dissertation, Daniel Scott-Cumming points out that the dialogical as well as the social dimensions of listening are notably absent from sound art canons of listening. He insists on the importance of distinction and removes hierarchy: “Listening is an ally of sound, but neither the same thing as, nor a secondary function, of sound” (Scott-Cumming 2017, 12). Accordingly, he operates an epistemological shift that puts listening in the centre of the sound phenomena. Further, Scott-Cumming defines his listening practice as a mode of engagement with and for the people. It doesn’t involve expectation nor evaluation. It is underpinned by social and political stances.

Early works of Berlin-based American sound practitioner Brandon LaBelle traces back the history of Sound art, as a practice rooted in “the activation of the dynamic relationship between sound and space” (Labelle 2012, 469). This relational condition of sound, in other words, the sonic agency, also works as a social and sensory connection, through the activation of the bodies of the people present in the space. In recent works, LaBelle explores the political potential of this invisible zone of contact between people, as a “social force that works to interrupt the dominant order” (Labelle, 2020, 4), based on politics of visibility. He writes:

As hidden, infra-sonic energies, vibrations may also shudder the articulated and delineated forms of sociality, cohering instead around deep matters and shared atmospheres often supporting more intimate relations. From such a view, vibratory models of alliance and sharing often interrupt the representational

codings active on that “visual surface” of particular worlds, supporting instead constructs of togetherness that may carry great social and political potential. (Labelle 2020, 3).

For scholar Gascia Ouzounian, based in the UK and originally from Armenia, approaching sound as a vibration destabilizes established discourses, notably in urban studies and architecture. In the essay “Three disrupting voices in Sound studies” (Kozlova 2025), I make audible subjective voices, which critically engage with the still referential R. Murray Schafer’s notion of soundscape. Disputing the fixity of sonic elements, Ouzounian points out the unstable, and always changing nature of sound. Moreover, she argues that in the West the study of music as an object “has diminished or even prevented a wider understanding of music as a spatial practice: as an art form of place, and one that has emerged in dialogue with space” (Ouzounian 2022). In “Becoming air: On Sonic Spatial Metaphysics” (Ouzounian 2022), Ouzounian recalls a sacred music concert she attended in Armenia, in a fourth century monastery carved into a mountain. For her, the intensity of the moment wasn’t to find in categories, such as the musicians, or the audience, but in the whole they formed together with the space “since everyone was part of a community, or perhaps a communion, created from sound as it emerges in, becomes part of, and transforms a space” (Ouzounian 2022, 13). To reach intensity, it seems that sound needs to be thought in relation with space.

II. Listening in the curatorial space

This chapter frames the importance and limited consideration of listening in the curatorial space, with the help of two authors of contemporary Sound Studies. One, Daniel Deshays, has forty years’ experience of sound design for theatre and cinema. The other, Salomé Voegelin, approaches listening from a philosophical perspective that challenges the concepts of art perception and production.

Live Arts and the listening I bring forward have in common to hold a temporal and spatial relationship, to involve the body, and to be social. I argue that listening situates us within an atmosphere by connecting us with the space's aura. Listening as an “actual practice and a conceptual sensibility” (Voegelin 2010, xiii) has been theorised by the scholar Salomé Voegelin. In “Listening to Noise and Silence” (Voegelin 2010), she points out that the listener is always physically within the acoustic space in order to hear: “Hearing does not offer a meta-position; there is no place where I am not simultaneously with the heard. However far its source, the sound sits in my ear” (Voegelin 2010, xii). Taking a critical stance in this position may be challenging. But Voegelin's approach to listening is philosophical. It must embed the “principle of sharing time and space with the object or event under consideration”. Based on this concomitance of auditory position, Voegelin addresses objectivity and subjectivity in art perception as well as our position in art production.

The sense through which we perceive an event is marked by ideology and aesthetics. The visual approach to art is distanced, critical and contextualised. Adopting the auditory sense changes paradigms and thus modifies our relationship to artwork. It is more raw, chaotic and fugitive. To convey the physical reach of sound, Deshays compares listening to a touch:

These senses [listening and touch] occupy the same regions of the brain. The brain centres for perception are adjacent to those for movement. When I listen to an event, my body is committed to responding instantly, and this response does not first go through a meaningful analysis. The body does not wait to understand the meaning contained in the sound that reaches it. It moves immediately to protect itself or is drawn to gather more information and collect more sensations. That is to say, listening is active. (Deshays 2023, 126).

These sensual dynamics, prior to sense-making, operate in the curatorial space. They are amplified by the state of anticipation and desire experienced by the audience.

Regarding the collaboration with the other narratives at play in the curatorial space, Deshays and Voegelin both advocate the concept of “coexistence,” which requires further consideration. The issue is not the dominance of visual perception. Deshays points out: “Sound comes after the visual, but this is by no means a disadvantage. Discreet, it knows how to work in the background, and that is precisely its strength” (Deshays 2023, 96). For Voegelin, her audition-based philosophical project which promotes a “sonic sensitivity” doesn’t aim to eliminate the visual, but rather to amplify its perception. It “suggests that sound sensitivity would illuminate the invisible aspects of visuality, augmenting rather than opposing a visual philosophy” (Voegelin 2010, xiii). That being said, both authors regret the subjugation of sound to the visual referential. When it comes to criticism, “focus is invariably on the score or arrangement, the orchestra or performer, the sound source, the overall view of the installation, or the documentation of the sound event—in short, on the visual manifestation rather than the sounds heard” (Voegelin 2010, xi). In context of a performance, Deshays insists on the differences between visual and acoustic spaces. The visual space is what the audience sees, that is, a frame limited to the field of vision. The acoustic space is broader.

When we talk about sound space, we must consider the entire space around us, the totality of the volumes that unite the stage and the auditorium [. . .]. We must also consider spaces that are not visible: the wings, nearby corridors and spaces outside the theatre. We cannot forget so-called nuisance areas such as streets, rooftops with birds and aeroplanes, and trains or underground trains, as well as the weather. These are also present to the ear, and we each perceive them differently. This is the place of sound. (Deshays 2023, 89).

Acoustic space always transcends visual space. Likewise, the atmosphere of a place transcends the time and location of an event. The aura, or what is in the air, permeates and affects our bodies beyond the performance. For Deshays, the “living sounds” and the “mediated sounds,” and for Voegelin, the “direct sounds,” all circulate in the curatorial space, which is a social space. This shared space hosts a shared atmosphere that shapes

our perception. Despite its obvious presence and agency, sound has yet to find its place in the performing arts. Drawing on his experience as a theatre sound designer, Deshays envisages an acoustic space as a shared concern, rather than “that redundant space of commentary, illustration and waiting music, in short no longer the filler sound, found in too many productions” (Deshays 2023, 91). For Voegelin, sound is “the heard, immersive and present” (Voegelin, 2020, xii). It unfolds with the complicity and engagement of the listener. This “interactivity” influences each one of us. It therefore deserves to be recognised. To achieve this, we must consider how the audience will be “touched,” which goes far beyond providing technological equipment. Moreover, it is the “contingency” (Voegelin) and the “degree of uncertainty” (Deshays) of the acoustics that are heard and leave a trace. Deshays writes: “What matters in listening is not what is defined but what is uncertain. [. . .]. Our listening grows in proportion to its incompleteness. What is offered too readily engages only brief interest.” (Deshays 2023, 126).

Below, I provide a concrete example in support of this argument: our listening experience deserves to be taken seriously because it either enhances or detracts from our perception of the Live Arts.

III. Listening to Mota’s “Concert for a Tree”, in Coimbra Botanical Garden

I chose to present this performance because, based on the title alone, we can expect a musical piece dedicated to an element of nature. It therefore engages our sense of hearing with an artistic intent. Moreover, it took place outdoors in the heart of a botanical garden, a place with a special aura and connection to nature. First, I will describe the venue and the concert. Then I will share my sonic experience, and what I missed based on my expectations. I will use this example to support a curation of listening that go beyond technology, to enhance our perception of Live Arts.

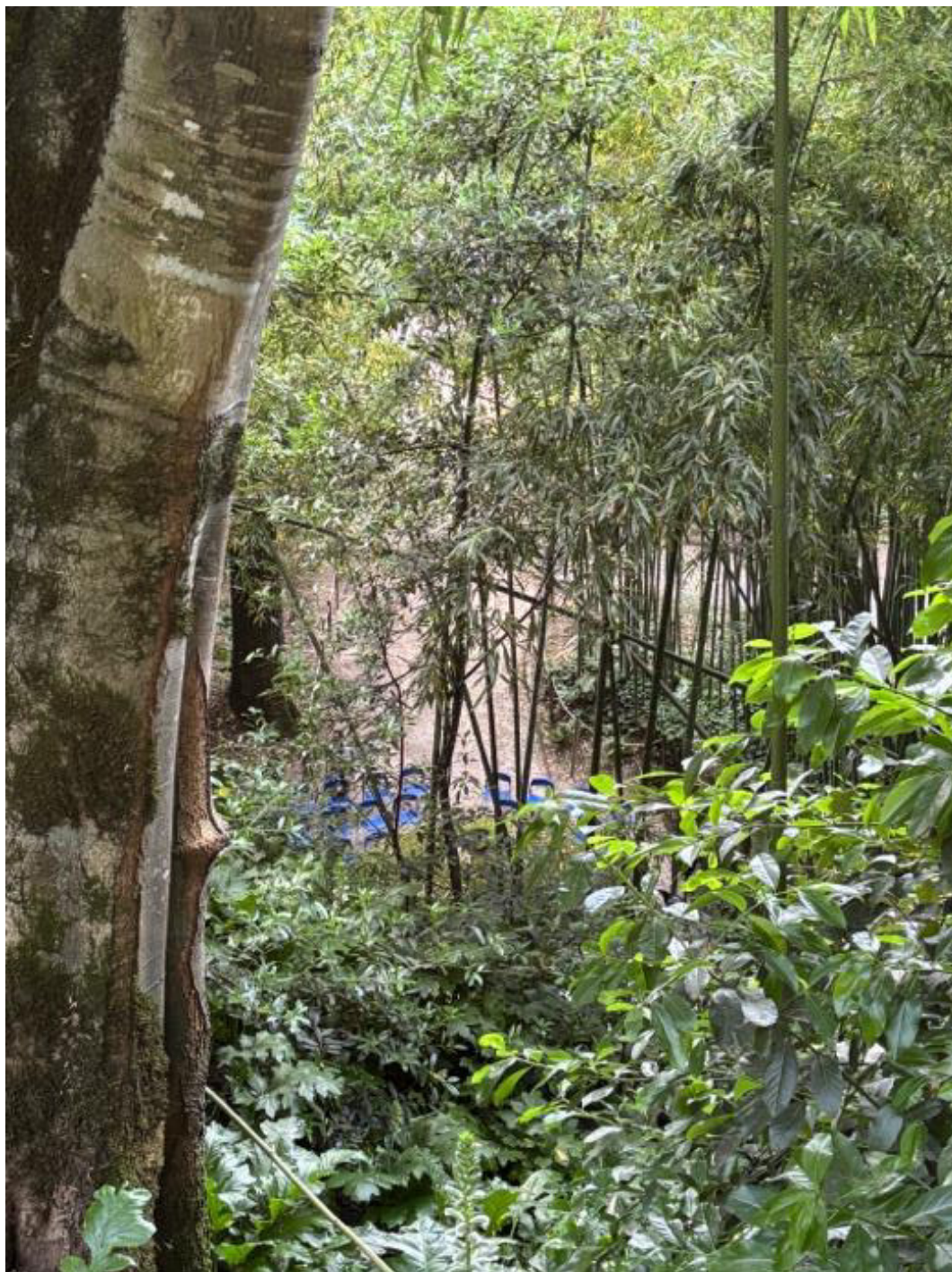


Figure 1. A view of the blue chairs arranged for Mota's audience, taken from the path leading down to the chapel in the Botanical Garden of Coimbra, Portugal, in May 2025.
Credit: Laetitia Kozlova.



Figure 2. A view of the chapel, with its moss-covered dome and Mota's instrument and technical elements on the ground, a few minutes before the performer arrives. Botanical Garden of Coimbra, Portugal, May 2025. Credit: Laetitia Kozlova.

At the end of May 2025, I drove from Porto to the magnificent Botanical Garden in Coimbra, Portugal. I walked down a path lined with a dense forest of tall bamboo trunks which gradually came together to form a canopy of vegetation above my head. At the bottom was a small, domed chapel with moss growing on its ancient stone walls. In front of it, two floor-standing loudspeakers faced rows of blue folding chairs. The air was warm and humid, filled with the sounds of nature. Suddenly, a clear hooting sound came from within the enclosure, disturbing the audience's perception as they could not tell whether the sound was man-made or natural. Fernando Mota, dressed in white linen, emerged from behind the audience with an open birdcage on his head. At mouth level, wooden beaks of different shapes produce distinct bird songs when the artist blows into them. Mota then holds up a large branch he collected in nature and starts to play it. The audience observes the poetic exploration of the performer's gestures which activate sounds. The artist's touches and their sonic responses invent a dialogue, moving forward in complicity between human and nature. Viewers are captivated by the uncertainty and astonishment of this visual and sensory communication.

However, from an auditory perspective, I felt frustrated. The performance didn't engage our listening as much as our visual perception. The mediated sounds ignored the live sounds of the surrounding environment. Yet for the audience, the listening experience encompasses everything heard. Disengaging from the acoustic space disrupts sensory perception and renders it passive. It reduces the performance to its visual dimension, which, as discussed in previous section, is more distant. As argued, the issue is not the dominance of visual perception. It is the lack of involvement of sound in the curation of the event, which is all the more surprising given that acoustics are presented as its core. Simply placing two large loudspeakers in front of the audience is not enough. Technology cannot help shaping the fragile zone of contact with sound. In fact, it

might arguably blight it. Furthermore, I question the relevance of labelling Mota's dialogue with nature as a "concert," as this confines it within a musical context, emphasised by the frontal arrangement of chairs.

The atmosphere of a performance transcends the physical curatorial space. It is an experience that viewers take home with them. It is made up of various elements such as the air temperature, the spatial arrangement, the words used and, I argue, the sounds present in the overall acoustic space. Their fleeting and contingent nature makes organising their circulation challenging. For the purpose of this essay, I propose that treating listening seriously—that is, incorporating it into the creative process and curation of Live Arts—increases the audience's reach at a sensory and tangible level. Curating sound involves making informed choices, not only technical ones, in order to manage the coexistence of all sonic elements emerging during a live event. Questioning how the audience will be affected influences the spatial configuration. Eliminating established references, mainly musical, is inclusive, and allows for freedom in interpreting the sounds heard. Accepting all acoustic phenomena and seeking global attunement builds a narrative that enriches the perception of the arts. In the case of Mota's "Concert for a Tree," I argue that incorporating the live sounds of the Botanical Garden would enhance the dialogue with nature. This would not only extend the artist's intention but also situate the audience's perception within a broader acoustic and spatial dynamic to which it belongs.

Conclusion

I have argued that, because the atmosphere is filled with sounds that are audible or not, but which circulate and contribute to shaping the viewer's perception, listening as a means of engaging with a place's aura deserves to be curated together with the other artistic elements. Furthermore, curating listening experiences should not be reduced to

visual considerations, such as technological choices and spatial arrangement. The complexity of sound in Live Arts stems from the resistant nature of sound—wild and chaotic—and the different layers of acoustic space. According to Deshays, who has extensive experience in sound design for theatre, sonic phenomena in the curatorial space involve two types of sound: “living sounds,” which arise from the bodies and movements of performers and audience members and instantly disappear, and “mediated sounds,” i.e. the soundtrack of the performance, which only take on meaning in relation to the living. These two sonic realities coexist in the ear of the viewer. The way in which this “fragile copresence” (Deshays 2023, 126) might be balanced alongside other narratives is the core of the sonic challenge for Live Arts curators.

References

DESHAYS, Daniel. **Libertés d’écoute**: le son, véhicule de la relation. Paris: Éditions MF, 2023.

KOZLOVA, Laetitia. Three disrupting voices in Sound Studies: Deshays, Chattopadhyay and Ouzounian. In: **Multimodus**: 2nd International Conference on Sound and Image in Art & Design. Évora, 2025.

LABELLE, Brandon. Auditory relations. In: STERNE, Jonathan (ed.). **The Sound Studies Reader**. London: Routledge, 2012. p. 468-474.

LABELLE, Brandon. **Sonic Agency**: Sounds and Emergent Forms of Resistance. London: Goldsmith Press, 2020. p. 1-28.

MOTA, Fernando. **Concert for a tree**. Vídeo. Disponível em: <https://fernandomota.com/en/projetos/concerto-para-uma-arvore>. Acesso em: 4 nov. 2025. Último acesso: 7 fev. 2026.

OUZOUNIAN, Gascia. Becoming air: on sonic spatial metaphysics. In: DIEDERICHSEN, Detlef; RAFFEINER, Arno; WERNER, Jan St. (eds.). **Sound - Space - Sense**. Leipzig: Spector Books, 2022. p. 13-21.

SCHAFER, R. Murray. **The Soundscape**: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. Rochester: Destiny Books, 1993.

SCOTT-CUMMING, Daniel. **The Listening Artist**: On Listening As An Artistic Practice Beyond Sound Art. 2017. Tese (Doutorado em Artes) — University of the Arts London, London, 2017.

VOEGELIN, Salomé. **Listening to Noise and Silence**: Towards a Philosophy of Sound Art. London: Bloomsbury, 2010.

Linhas que atravessam o espaço: propostas de mediação sobre arte pública com o uso da caneta 3D

Lines crossing space: mediation proposals on public art through the use of the 3D pen

Rosely Kumm (PPGA-UFES)¹

Resumo: Este artigo deriva de pesquisas desenvolvidas no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA-UFES), voltadas à propostas de mediação para valorização da arte pública do Espírito Santo. O estudo investiga o uso da caneta 3D como ferramenta de mediação em arte educação, tomando como referência os monumentos capixabas. Esta investigação é apresentada aqui em duas oficinas: uma com estudantes da Educação de Jovens e Adultos, da rede municipal de ensino, e outra com pessoas com deficiência, usuários de uma APAE. A proposta integra dimensões visuais, táteis e cognitivas, promovendo conexões entre as obras, seus contextos histórico-sociais e a experiência do público. Assim, busca-se incorporar tecnologias emergentes ao campo da arte educação como estratégia para ampliar a fruição, a compreensão e a valorização do patrimônio cultural.

Palavras-chave: arte pública; experimentação artísticas; caneta 3D; novas tecnologias; educação em arte.

Abstract: *this article stems from research conducted at the Art Extension and Research Laboratory (LEENA-UFES), focusing on mediation proposals to promote the appreciation of public art in Espírito Santo. The study investigates the use of the 3D pen as a mediation tool in art education, using monuments from Espírito Santo as a reference. This research is presented here through two workshops: one with students from the municipal Youth and Adult Education program, and another with people with disabilities attending an APAE center. The proposal integrates visual, tactile, and cognitive dimensions, fostering connections between the artworks, their socio-historical contexts, and the audience's experience. Thus, the aim is to incorporate emerging technologies into the field of art education as a strategy to enhance the enjoyment, understanding, and appreciation of cultural heritage.*

Keywords: *public art; artistic experimentation; 3D pen; new technologies; art education.*

DOI: 10.47456/col.v16i27.52325



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Recebido em: 14 de abril de 2026.

Publicado em: 26 de junho de 2026.

¹ Artista, arte educadora e pesquisadora capixaba. Sua carreira é marcada por uma abordagem interdisciplinar, conectando a arte a áreas do conhecimento do humano. Mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes da UFES e pesquisadora no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA-UFES). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4579476998031846>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-9799-0405>.

Introdução

Ao longo da história, o desenvolvimento tecnológico tem se orientado pela busca de soluções que ampliem as capacidades humanas e qualifiquem diferentes dimensões da vida social, alcançando áreas como saúde, mobilidade, comunicação e, de modo crescente, a educação e a arte, que é o foco deste estudo. Nesse cenário, a incorporação de novas tecnologias aos processos educativos tem favorecido a articulação entre aprendizagem, cultura e cidadania, ao possibilitar abordagens mais dinâmicas, participativas e contextualizadas. É nessa perspectiva que se insere o uso da caneta de impressão 3D, apresentada aqui como uma inovação acessível que pode potencializar práticas pedagógicas no campo da arte educação, ao integrar experimentação, materialidade e pensamento visual. Ao permitir a criação de formas tridimensionais de maneira direta e intuitiva, essa tecnologia favorece processos de aprendizagem baseados na exploração, na autoria e na criatividade.

A caneta de impressão 3D funciona como uma pistola de cola quente, com um filamento plástico que é inserido na caneta, derretido e bombeado para a ponta. Após alguns segundos de exposição ao ar livre, o material plástico se solidifica novamente na forma que foi direcionado pelo gesto do usuário. Desenvolvida por Maxwell Bogue, Peter Dilworth e Daniel Cowe, cofundadores da empresa 3Doodler, essa tecnologia surgiu como uma alternativa para corrigir imperfeições em impressões tridimensionais. No entanto, devido à sua facilidade de uso e ao caráter intuitivo do processo, a caneta 3D extrapolou essa função inicial, consolidando-se como uma ferramenta expressiva. Ao possibilitar traçar linhas no espaço, ela amplia as fronteiras do desenho bidimensional, aproximando-o da escultura e de práticas tridimensionais contemporâneas. Por seu caráter criativo, experimental e acessível, a caneta 3D tem despertado o interesse de artistas, que passaram a explorá-la como meio de investigação estética, incorporando-a a processos poéticos que tensionam as relações entre linha, volume e espaço.

Nesse contexto, destacamos aqui o trabalho do artista alemão Marc Bühren que, segundo divulgado em seu portfólio digital², começou a incorporar propostas feitas com canetas 3D a partir de 2017. Atualmente é um artista multimídia que trabalha com modelagem, impressão e a caneta 3D incorporado a técnicas mais tradicionais da arte como a pintura, o desenho e a gravura. Em suas proposições artísticas, ele cria microambientes que refletem sobre temas ambientais, como o risco de extinção de espécies de animais e plantas ou a poluição causada pelo excesso de resíduos plásticos, fator relevante para o artista trabalhar apenas com plástico biodegradável. Em consonância com essa preocupação ecológica, o artista utiliza exclusivamente plástico biodegradável em seus trabalhos.

Além das questões ambientais, sua obra também contempla problemáticas sociais e políticas, abordando temas como os fluxos migratórios decorrentes de conflitos armados, regimes governamentais autoritários e instabilidades econômicas. Por meio de estruturas e instalações delicadas e visualmente complexas, Bühren propõe experiências que estimulam a reflexão crítica sobre desafios contemporâneos e suas consequências para a sociedade.

De acordo com Héctor Lara Pino (2021), o trabalho de Bühren constitui uma referência significativa para os estudos relacionados ao uso artístico da caneta 3D. O pesquisador destaca a maneira como o artista explora as potencialidades desse recurso na construção de instalações espaciais, bem como a clareza conceitual e a qualidade técnica presentes em suas produções. Pino ressalta ainda o caráter imersivo de suas obras, uma vez que a escala e a disposição dos elementos no espaço expositivo incentivam o público a percorrer o ambiente e a observar as instalações a partir de diferentes perspectivas. Dessa forma, a experiência estética não se restringe à contemplação passiva da obra, mas envolve o deslocamento corporal e a interação do espectador com o espaço, ampliando as possibilidades de interpretação e significação.

² Disponível no site: <https://marc-buehren.com/>.



Figura 1. Da direita para a esquerda, a obra *Wider das Vergessen*, feita com caneta 3D é um desenho bidimensional, representando um grupo heterogêneo de imigrantes (refugiados talvez), dentre homens, mulheres e crianças, vestindo roupas de inverso, casados, mantas sobre a cabeça, toucas e chapéu. O semblante das pessoas aparenta cansaço e tristeza. A obra é pendurada por fios invisíveis fixos no teto da galeria de maneira em que esteja solta (distante) da parede, mas a altura do olhar do espectador. Sobre essa instalação inside uma luz direta que atravessa a obra projetando sua sombra na parede. A sombra projetada, cria uma imagem sobreposta que duplica a quantidade de pessoas apresentada pela obra em si e amplifica o apelo crítico e social que o artista quizes refletir. Ao lado, a mesma obra (*Wider das Vergessen*), mostrada de um ângulo diferente para destacar a diferença entre a sombra projetada e a obra em si. Abaixo, uma imagem do artista trabalhando em outra obra, também usando a caneta 3D; Marc Bühren, 2020. Fonte:

<https://www.facebook.com/photo?fbid=3521088117915131&set=pcb.3521088174581792>.

Outro exemplo é o trabalho da designer japonesa Seiran Tsuno que cria vestidos usando a caneta de impressão 3D. Conforme uma entrevista divulgada pela revista digital espanhola “Metal Magazine”³ (2026), Tsuno é formada em enfermagem, e trabalhou por alguns anos em um hospital psiquiátrico. Em 2016, ainda trabalhando como enfermeira, ela começou a estudar na escola de designer Coconogacco Fashion School, em Tóquio, uma instituição que incentiva o pensamento criativo dos estudantes. Em entrevista, a designer afirma

³ Disponível em: <https://metalmagazine.eu/en/post/seiran-tsuno-an-unseen-world>.

que suas peças foram criadas com a intenção de serem uma versão de vestido que se comunique com um mundo invisível. Nesse sentido, Tsuno começou a investigar elementos visuais que pudessem compor seu trabalho. A princípio, ficou muito interessada nas inovações tecnológicas oferecidas pela modelagem e impressão 3D. No entanto, depois de algumas tentativas pouco satisfatórias usando impressoras 3D, a artista passou a experimentar com a caneta 3D. Suas criações são inspiradas na crença japonesa de que os espíritos às vezes flutuam ao redor dos entes queridos. Diante disso, as peças da artista se projetam de maneira etérea sobre a pessoa que as veste.



Figura 2. Parte das peças criadas pela artista Seiran Tsuno para o desfile na Fundação ITS – International Talent Support. Museu de Arte da Moda. Triseste, Itália, 2018. Na imagem aparecem três mulheres vestindo as criações etéreas de Tsuno. Da esquerda para a direita, a primeira mulher veste um vestido feito com a caneta 3D na cor predominantemente azul com o final das mangas verde. De mangas bufantes, o vestido parece apenas estar sobre o corpo, pela parte da frente. Ao lado, uma segunda mulher usando outra criação de Tsuno na cor vermelha com detalhes azuis, brancos e verdes. Por último, uma terceira mulher usa com maio verde com uma blusa feita com caneta 3D branca. De mangas bufantes, a blusa tem detalhes de ramos de flores decorando a parte frontal. Fonte: https://followthecolours.com.br/vestidos-seiran-tsuno-caneta-3d/#google_vignette.

A ampliação das possibilidades expressivas proporcionadas pela caneta de impressão 3D não se limita, portanto, ao campo técnico ou experimental, mas se desdobra de maneira significativa nas práticas artísticas contemporâneas. Ao transitar entre desenho e escultura, gesto e construção, essa ferramenta instaura um território híbrido que tem sido explorado por artistas de diferentes contextos culturais, os quais incorporam suas potencialidades tanto na investigação formal quanto na abordagem de questões sociais, políticas e ambientais. É nesse cenário que emergem produções que evidenciam o uso da caneta 3D como linguagem artística, articulando materialidade, conceito e crítica, como nos trabalhos que serão discutidos a seguir.

Quando inseridas no campo da arte educação e, mais especificamente, da educação patrimonial – tomando como referência as artes e os monumentos públicos –, tecnologias como a caneta de impressão 3D favorecem a articulação de práticas educativas interdisciplinares. Ao integrar saberes das artes visuais, do design, da tecnologia e da cultura, essa ferramenta promove experiências de aprendizagem que estimulam a experimentação estética, o desenvolvimento do pensamento espacial e a criação autoral. A convergência desses campos amplia as formas de apreensão e ressignificação da arte e dos monumentos públicos, tornando-os mais acessíveis e significativos para a população. Desse modo, a intersecção entre monumentos de arte pública e novas tecnologias aponta para um modelo educativo inovador, que integra criatividade, criticidade e colaboração.

Diante disso, o presente estudo apresenta experiências arte educativas usando a caneta 3D, desenvolvida em oficinas imersivas realizadas com estudantes da educação básica e pessoas com deficiência usuárias de uma APAE. A primeira oficina aconteceu com turmas da Educação de Jovens e Adultos da rede pública do município de Domingos Martins; e a segunda com usuários da APAE do mesmo município capixaba. Do ponto de vista metodológico, a pesquisa que envolveu as oficinas se caracteriza como qualitativa, de natureza exploratória e com

abordagem prática-reflexiva, ancorada em procedimentos de pesquisa-ação. As oficinas foram estruturadas em etapas que envolveram a contextualização sobre patrimônio cultural e monumentos de arte pública, a exploração de referências visuais, a experimentação com a caneta de impressão 3D e a produção de trabalhos tridimensionais pelos participantes. A coleta de dados ocorreu por meio de registros audiovisuais, observação participante e análise dos processos e produções realizadas, buscando compreender de que modo o uso da tecnologia contribui para a construção de conhecimentos no campo da arte e para o fortalecimento da relação dos participantes com a memória e o patrimônio cultural local.

Mediação arte educativa a partir da leitura de mundo destacando os monumentos públicos

Todas as manifestações humanas em que os povos expressam características particulares de ser, viver e estar no mundo, constituem aspectos simbólicos de sua cultura específica. Intrínsecas à paisagem, essas manifestações se expressam no percurso cotidiano, de maneira a integrar os fazeres e saberes de uma sociedade, abrangendo áreas como a linguagem, a arte e o espaço. Ao longo do tempo, tais expressões culturais se adaptam e evoluem para serem transmitidas pelas gerações, evidenciando que se trata de um processo híbrido e dinâmico, passível de ser observado nos elementos da paisagem urbana. Diante disso, a presente pesquisa convida o leitor a compreender a cidade a partir da experiência cotidiana, o que permite reconhecer que tais interações (manifestações de caráter estético e cultural), são responsáveis pela constituição da memória coletiva da comunidade. Dentre os elementos que compõem esse percurso pela cidade, destacamos os monumentos de arte pública que podem configurar-se como expressões artísticas que acrescentam mais uma camada de significado à paisagem urbana, estabelecendo uma narrativa histórico-social que conecta o passado ao presente da comunidade. Para José Pedro Regatão (2015) os monumentos

de arte pública melhor se caracterizam pelo seu envolvimento com o público, pois se apresentam para toda a sociedade e não apenas a um segmento específico (como observado em ambientes institucionais da arte), e por isso participa diretamente no cotidiano social, inseridos em locais de convívio e lazer que integram a própria paisagem urbana. Para o autor, os monumentos “estão impregnados de uma série de valores e significados – morais, ideológicos, educativos, estéticos, simbólicos – que a memória local pretende preservar como um legado às gerações futuras” (Regatão, 2015, p. 69).

Conforme José Guilherme Abreu (2023), os monumentos de arte pública evidenciam um campo de produção estética intrinsecamente ligado ao tecido social. Em conformidade com o pensamento de Abreu, Françoise Choay (2006) evidencia que o termo monumento se origina da palavra em latim *monumentum*, que por sua vez deriva da palavra *monere*, que significa advertir ou lembrar. Assim, Choay enfatiza que os monumentos possuem um caráter afetivo. Não se trata de elementos neutros na paisagem, mas manifestações construtivas destinadas a suscitar emoções e a preservar uma memória viva. Pode-se compreender como monumento “tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças” (Choay, 2006, p. 18).

Diante disso, Aparecido José Cirilo (2015) também aponta que a especificidade do monumento reside justamente em sua capacidade de atuar sobre a memória coletiva. Por meio de uma mediação afetiva, o monumento mobiliza lembranças e reatualiza o passado, tornando-o presente na experiência contemporânea. Contudo, o passado evocado não é aleatório: trata-se de uma seleção intencional e situada, orientada por finalidades vitais da comunidade. O monumento contribui de forma decisiva para a preservação e o fortalecimento da identidade local, ao ancorar na materialidade do espaço urbano os valores e as experiências que definem a coletividade (Cirilo, 2015).

Ao transpor essa discussão para o campo do ensino, o contato com a arte e com os monumentos passa a evidenciar a centralidade da experiência vivida dos sujeitos nos processos educativos, aproximando-se da perspectiva freireana de leitura de mundo. Essa reflexão se inicia a partir da obra “A importância do ato de ler: em três artigos que se completam” (1995), na medida em que ambas reconhecem a experiência sensível, cultural e cotidiana dos sujeitos como fundamento para a construção de sentidos, para a formação crítica e para a transformação da realidade. A reflexão de Paulo Freire (1995) acerca da leitura do mundo antecede à leitura da palavra escrita, evidenciando uma compreensão ampliada do processo educativo, no qual o sujeito constrói sentidos a partir de sua experiência concreta e de sua inserção no contexto social e cultural.

Essa leitura primeira do mundo constitui a base sobre a qual a leitura da palavra se estrutura, devendo, portanto, estar intrinsecamente articulada a ela, formando o que o autor denomina “palavra-mundo” (Freire, 1995, p. 12). Nessa perspectiva, a educação assume um caráter dialógico e libertador, na medida em que reconhece os saberes prévios dos sujeitos e valoriza suas experiências como ponto de partida para a construção do conhecimento. Ler o mundo torna-se um exercício crítico que possibilita ao educando compreender sua realidade, questioná-la e, potencialmente, transformá-la.

Ao serem incorporados às práticas educativas em arte, os monumentos potencializam uma abordagem pedagógica dialógica e crítica, que reconhece os saberes prévios dos sujeitos e valoriza suas experiências como ponto de partida para a construção do conhecimento. Ler o mundo — e, nesse caso, ler os monumentos inseridos na paisagem cotidiana — torna-se, portanto, um exercício interpretativo que permite ao educando compreender sua realidade, problematizá-la e, eventualmente, transformá-la, reforçando o papel da arte pública como mediadora entre memória, experiência e formação crítica.

A arte educação, ao valorizar processos criativos, expressivos e simbólicos, contribui para a formação integral dos sujeitos, possibilitando a leitura crítica do mundo e o reconhecimento da diversidade cultural como elemento constitutivo da experiência humana. Miriam Celeste Martins (2012) aborda o conceito de mediação cultural como um processo intencional que amplia o acesso aos bens culturais, dinamizando a relação entre arte, indivíduo e sociedade, favorecendo encontros com a arte e a cultura local.

Em “Mediação cultural para professores andarilhos na cultura” (2012), Martins pergunta ao leitor “mas como tocar o outro para um encontro sensível com a arte?” (2012, p. 15). Certamente são muitas as perguntas que o mediador/professor faz a si mesmo enquanto está envolvido em processos de mediação cultural, pois delas podem instigar – com questões provocadoras e jogos de percepção – a troca de impressões sensoriais e diferentes interpretações. Para a autora, esse encontro não se estabelece por meio de discursos normativos sobre a obra, mas pela criação de condições que favoreçam a escuta, a experiência e a implicação subjetiva dos sujeitos com a arte. A mediação cultural, nesse sentido, configura-se como um processo relacional e aberto, no qual mediador e público se colocam em movimento, construindo sentidos a partir do diálogo, da afetividade e da valorização dos repertórios culturais de cada participante.

Seguindo este pensamento, também destacamos o conceito de curadoria educativa, conforme abordado por Miriam Celeste Martins (2014), e compreendida aqui como um exercício reflexivo e intencional de seleção de obras, propostas e metodologias que se articulam à elaboração de uma mediação artística e cultural coerente com o perfil dos públicos envolvidos e com os contextos nos quais a experiência estética se realiza. Tal perspectiva dialoga com a compreensão da ação cultural da arte como dinamizadora da relação entre arte, indivíduo e sociedade, promovendo a formação da consciência do olhar.

Linhas no espaço: uma proposta de mediação arte educativa

Num contexto de curadoria educativa, conforme Martins (2014), o conteúdo das oficinas foi direcionado tendo em vista os monumentos públicos existentes na comunidade na qual a oficina foi ministrada. Em ambas as experiências, a contextualização histórica dos monumentos foi articulada à leitura de imagens e à prática de criação com a caneta 3D, em consonância com a perspectiva de Martins a cerca da mediação cultural (2012), ao integrar contextualização, apreciação e produção artística como dimensões indissociáveis do processo educativo em arte.

Dentre as obras pública abordadas nas oficinas, destacamos a obra “Os dançarinos”, do artista capixaba Hipólito Alves, que constitui uma presença recente na paisagem cotidiana da cidade, tendo sido instalada em 2022 a pedido da comunidade local com o propósito de rememorar a dança folclórica alemã e homenagear os diferentes grupos culturais que mantêm viva essa tradição. Outra obra que foi destacada foi o “Monumento ao Colono Imigrante”, do artista Italiano Carlo Crepaz, instalada em 1954, pela prefeitura municipal como parte das celebrações da emancipação política da cidade, reforçando a narrativa fundadora vinculada à imigração europeia.

A proposta foi desenvolvida junto a estudantes da Educação de Jovens e Adultos (EJA) da rede municipal de ensino e a pessoas com deficiência atendidas pela APAE, em atividades realizadas nas dependências da instituição. Em ambos os contextos, promoveu-se uma contextualização histórica do monumento selecionado, abordando aspectos relacionados ao artista responsável por sua criação, sua inserção no espaço público e a relevância cultural e patrimonial da obra para a comunidade local.

Durante a oficina realizada na EJA, o público de estudantes era composto, majoritariamente, por pessoas com mais de 60 anos, e essa contextualização histórica e conceitual foi atravessada por seus próprios relatos de experiências e memórias afetivas, que evidenciaram vivências diretas com os espaços onde os monumentos estão inseridos. Esses relatos livremente compartilhados pelos participantes ressaltam a

perspectiva de Paulo Freide (1995) de que o sujeito constrói sentidos a partir de sua experiência concreta e de sua inserção no contexto social e cultural. Ao valorizarem suas memórias e saberes, os participantes assumiram um papel ativo no processo educativo, contribuindo para a construção coletiva de significados. Os depoimentos compartilhados enriqueceram a mediação pedagógica ao promover conexões entre história, memória e identidade cultural, além de favorecerem um ambiente dialógico, participativo e acolhedor. Esses depoimentos contribuíram para enriquecer o processo de mediação, estabelecendo relações entre história, memória e identidade cultural, ao mesmo tempo em que favoreceram um ambiente dialógico e participativo.

Após esse momento de contextualização e troca de experiências, foi realizada uma atividade com a caneta 3D. Tomando como referência imagens e elementos visuais inspirados nos monumentos públicos estudados, os participantes foram convidados a realizar desenhos bidimensionais utilizando a tecnologia da caneta 3D. A proposta buscou estimular a observação, a percepção estética e a expressão criativa, permitindo que os estudantes reinterpretassem os monumentos a partir de suas próprias experiências e referências culturais. Além de favorecer a aproximação com recursos tecnológicos contemporâneos, a atividade possibilitou o desenvolvimento da coordenação motora, da criatividade e do sentimento de pertencimento em relação ao patrimônio cultural local. A princípio, houve um certo estranhamento, sobretudo pela falta de familiaridade com essa nova tecnologia. No entanto, à medida que a atividade avançava, esse estranhamento foi substituído por curiosidade e engajamento, impulsionados pelo acompanhamento próximo da mediadora e pela experimentação livre.



Figura 3. Práticas de mediação arte educativa com estudantes da EJA com o uso da caneta 3D. A Figura 3 apresenta uma sequência de imagens que vamos descrever a seguir. Na primeira imagem, da esquerda para direita, na parte acima na horizontal, uma perspectiva geral dos participantes experimentando com a caneta 3D. A imagem destaca a frente, um senhor com mais de 60 anos, concentrado em seu trabalho enquanto, ao lado, uma mulher de blusa vermelha observa. A imagem abaixo, também na horizontal, destaca o desenho de um participante. Ao lado direito, na vertical, novamente a imagem apresenta o desenho de um participante enquanto ele ainda está trabalhando. 2025. Fonte: Acervo da pesquisa.

No âmbito da educação inclusiva, destacamos uma questão central para este estudo: como tornar mais acessível os significados históricos e culturais inscritos nos monumentos públicos, tendo em vista que a maioria dessas produções foi concebida segundo paradigmas tradicionais da arte, prioritariamente orientados à fruição visual? Em outras palavras, de que modo é possível tornar a mediação dessas obras mais inclusiva, ampliando seus modos de acesso e experiência para além do olhar?

Neste contexto, Martins (2012) aborda o conceito de mediação cultural como um processo intencional que amplia o acesso aos bens culturais, dinamizando a relação entre arte, indivíduo e sociedade, favorecendo encontros com a arte e a cultura local. Para tanto, evidencia-se a pertinência do uso da caneta 3D na produção de materiais táteis e adaptados, ampliando as possibilidades de participação de estudantes com deficiência visual e de outros públicos que se beneficiam de

abordagens multissensoriais. Na oficina ministrada na APAE, a receptividade ao uso da caneta 3D mostrou-se significativamente mais imediata, sendo acolhida com curiosidade, entusiasmo e disposição para a experimentação. Diferentemente do observado em outros contextos, os participantes demonstraram maior abertura ao contato com a tecnologia, o que favoreceu o desenvolvimento das atividades práticas desde os momentos iniciais.



Figura 4. Práticas de mediação arte educativa com usuários da APAE com o uso da caneta 3D. 2025. Sequência de imagens que apresentam alguns momentos da oficina na APAE. Na primeira imagem consta um homem e uma mulher. O homem está usando a caneta 3D para desenhar enquanto a mulher observa seu trabalho. Sobre a mesa de trabalho encontram-se réplicas impressas com a impressora 3D de monumentos. A segunda imagem apresenta duas mulheres. Uma das mulheres é uma pessoa com deficiência visual e está fazendo uma leitura tátil de uma das réplicas 3D dos monumentos apresentados, enquanto a outra mulher está agachada ao seu lado realizando a mediação da leitura tátil. A terceira imagem apresenta um jovem caderante contemplando seu desenho 3D em suas mãos. Uma última imagem apresenta uma visão geral da prática da oficina com alguns dos participantes observado um colega desenhar com a caneta 3D. Fonte: Acervo da pesquisa.

A mediação foi orientada pela valorização das potencialidades sensoriais dos participantes, priorizando a exploração tátil das formas e a construção de releituras tridimensionais dos monumentos trabalhados. Nesse processo, a caneta 3D configurou-se como uma ferramenta acessível para a criação de superfícies, contornos e volumes que

puderam ser percebidos pelo toque, contribuindo para a compreensão das obras para além da dimensão visual. A atividade também estimulou a autonomia, a criatividade e o engajamento dos participantes, reforçando a importância de estratégias pedagógicas inclusivas que integrem tecnologia, arte e experiência sensorial na construção do conhecimento.

Considerações finais

Diante das experiências adquiridas nas oficinas, torna-se evidente que o contato com a arte pública, mediado por propostas que despertam afetividade e estímulo sensorial e pelo uso da caneta 3D, potencializa a articulação entre experiência vivida e construção de conhecimento, tal como proposto por Paulo Freire (1995). As narrativas dos participantes da EJA, atravessadas por memórias afetivas, e a experiência multissensorial dos usuários da APAE, evidenciam que a leitura dos monumentos não se dá apenas no plano visual, mas se constitui como uma leitura de mundo, ancorada nas vivências, nos repertórios culturais e nas formas singulares de percepção de cada sujeito. Nesse sentido, as práticas realizadas reafirmam a indissociabilidade entre “palavra” e “mundo”, ao possibilitarem que os participantes não apenas compreendam os significados históricos e sociais das obras, mas também os ressignifiquem a partir de suas próprias trajetórias.

Ao mesmo tempo, tais experiências dialogam diretamente com o conceito de mediação em arte e de curadoria educativa, conforme proposto por Miriam Celeste Martins (2012; 2014), ao evidenciarem a importância de uma ação pedagógica intencional, sensível e contextualizada. A seleção dos monumentos, a condução das discussões e a proposição das atividades práticas, configuram-se como escolhas curatoriais que consideram os sujeitos em sua diversidade, promovendo um espaço de escuta, experimentação e produção de sentidos. A mediação passa a se constituir como um campo relacional, no qual educador e participantes constroem, conjuntamente, percursos interpretativos. Desse modo, as oficinas analisadas reafirmam o potencial

da arte educação como prática dialógica, inclusiva e transformadora, na qual a leitura do mundo e a experiência estética se entrelaçam na formação de sujeitos críticos e sensíveis, capazes de reconhecer e valorizar o patrimônio cultural em que estão inseridos.

Referências

ABREU, José Guilherme. Poéticas da criação em arte pública: pensamento e práticas recentes em Portugal. In: CIRILO, Aparecido José; BELO; Marcela; GRANDO, Angela (Org.) **O busque dentro do busque**. Vitória: PROEX/EDUFES. 2023.

BÜHREN, Marc. Contemporary art. (Portifólio do artista). Dortmund, Alemanha, 2026. Disponível em: <https://marc-buehren.com/>. Acesso em: 28 mai 2026.

CIRILO, Aparecido José. As tensões do efêmero: Quando a apropriação coletiva revela a natureza da arte pública em objetos identitários em comunidades populares. In: CIRILLO, José; KINCELER, José Luiz; OLIVEIRA, Luiz Sérgio de (Org.). **Outro Ponto de Vista** - Práticas colaborativas na arte contemporânea. Vitória: PROEX/UFES, 2015, pp.: 209-224.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Trad.: Luciano Vieira Machado. São Paulo. Ed.: Estação liberdade e Unesp, 2006.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. 30° ed. São Paulo: Editora Cortez, 1995.

MARTINS, Miriam Celeste. Mediações culturais e contaminações estéticas. Rio Grande do Sul: **Revista GEARTE**, Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 1, n. 2, pp.: 249-264, 2014. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/gearte/article/view/52575/32605>. Acesso em: 25 mar 2026.

MARTINS, Miriam Celeste; PICOSQUE, Gisa. **Mediação cultural para professores andarilhos na cultura**. 2° ed. São Paulo: Editora Intermeios. 2014.

PINO, Héctor Lara. **Producción artística con lápiz de impresión 3D: análisis de caso**. Trabalho de conclusão de curso, Grado en Bellas Artes da Facultat de Belles Arts de Sant Carles, pertencente à Universitat Politècnica de València (UPV). Disponível em: <https://riUNET.upv.es/server/api/core/bitstreams/02590286-e520-46a1-a3ff-f0bfa5904b0b/content>. Acesso em: 05 jun 2026.

REGATÃO, José Pedro. **Do monumento público tradicional à arte pública contemporânea**. Lisboa: Convocarte – Revista de ciências da arte, pp. 66-75, 2015. Disponível em: http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/wp-content/uploads/2015/12/Convocarte_1_site.pdf. Acesso em: 12 jan 2026.

ROSÉS, Mercedes. **Seiran Tsuno: um mundo invisível**. Barcelona: Metal Magazine, 2018. Disponível em: <https://metalmagazine.eu/en/post/seiran-tsuno-an-unseen-world>. Acesso em: 28 mai 2026.

Informação Marginal: os deslocamentos do discurso noticioso pela sátira e pela provocação

Marginal Information: shifts in news discourse through satire and provocation

Gracy Laport (PPGCom-UFOP)¹

Resumo: Sob o regime ditatorial que impôs censura e apagamento de direitos individuais e sobre a produção artística e de informação entre os anos de 1964 e 1985 no Brasil, insurgem movimentos que deslocam o lugar da notícia e do acontecimento, agora não mais circunspectos nos meios tradicionais de informação ou na imprensa hegemônica. Movimento semelhante ocorre no contexto de um Brasil acometido pela pandemia de Covid-19 sob o comando do então presidente Jair Bolsonaro em um regime de extrema direita. Este artigo propõe analisar a obra *Quem Matou Herzog?*, do artista brasileiro Cildo Meireles, e obras do projeto *#QuarentenaProjetada* como fenômenos marginais de informação que subvertem a ordem dominante e usam da edição, circulação e intervenção para deslocar o acontecimento e a percepção social da realidade.

Palavras-chave: informação; arte; ditadura; pandemia Covid-19; marginal.

Abstract: Under the dictatorial regime that imposed censorship and the erasure of individual rights and artistic and informational production between 1964 and 1985 in Brazil, movements emerged that shifted the focus of news and events, no longer confined to traditional media outlets or the hegemonic press. A similar movement is occurring in the context of a Brazil affected by the Covid-19 pandemic under the command of then-President Jair Bolsonaro in an extreme right-wing regime. This article proposes to analyze the work *Quem Matou Herzog?* (*Who Killed Herzog?*) by Brazilian artist Cildo Meireles, and works from the *#QuarentenaProjetada* (*Projected Quarantine*) project as marginal phenomena of information that subvert the dominant order and use editing, circulation, and intervention to displace events and social perceptions of reality.

Keywords: information; art; dictatorship; Covid-19 pandemic; marginal.

DOI: 10.47456/col.v16i27.51262



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Recebido em: 17 de dezembro de 2025.

Publicado em: 26 de junho de 2026.

¹ Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal de Ouro Preto (2013) e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação pela mesma instituição, cuja área de concentração é a de Comunicação e Temporalidades. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3157336882179519>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-0405-0829>.

Introdução

Quando os sistemas de conhecimento e informação são constrangidos por regimes autoritários e pela censura, são questionados os lugares de representação social e a legitimidade dos veículos de comunicação. Durante a ditadura militar brasileira e o estado de exceção instaurado entre os anos de 1964 e 1985, a Lei de Imprensa – que vetava os desacordos ao regime, controlando os conteúdos trabalhados pela mídia – coloca em evidência as contradições que marcam a legitimidade do que é veiculado pela imprensa. Em um cenário de omissão em relação ao assassinato, sob tortura, do jornalista Vladimir Herzog no dia 25 de outubro de 1975, o Brasil assiste a uma ruptura com os meios legais de informação, vislumbrando novas formas de comunicação e, assim, de resistência às arbitrariedades do governo militar. Sob este regime ditatorial, uma série de restrições à liberdade de expressão e ao direito à informação impulsionou a emergência de formas paralelas de comunicação que buscavam escapar ao controle do Estado. A chamada imprensa alternativa daquele período não apenas atuava, conforme observa Bernardo Kucinski (1991), na contramão da grande mídia, mas forjava espaços de enunciação marcados pela recusa do discurso triunfalista do governo ecoado pela grande imprensa e pelo desejo de protagonizar as ações sociais que pregavam, opondo-se por princípio ao discurso oficial (Kucinski, 1991). Mais que apenas noticiar, esses veículos mobilizavam estratégias de resistência simbólica, onde a própria linguagem tornava-se campo de disputa. Data deste período, incendiado pelo assassinato de Herzog e pela crise instaurada nas redações do país, a criação dos jornais regionais alternativos Posição, DE FATO e COOJORNAL.

É nesse contexto histórico que se compreende a obra *Quem Matou Herzog?*, de Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948), em que arte, assim como a imprensa alternativa à época, portou-se como um instrumento de denúncia e circulação de informação interdita. O trabalho de Cildo insere-se em sistemas de circulação como crítica e provocação à política da época e à censura que marcou como o acontecimento foi noticiado

pela imprensa hegemônica, que reproduziu a nota oficial emitida pelo Exército brasileiro alegando ser suicídio a *causa mortis* de Herzog. Na foto veiculada junto à notícia de sua morte, o jornalista aparece em posição suicida, por enforcamento. Contudo, a mesma foto revela que o jornalista está com as pernas dobradas e que, no pescoço, existem duas marcas de enforcamento. Ou seja: para cada informação há o que “não se vê”, o que “não se aborda”, em função da ênfase adotada. É pela imprensa alternativa, na histórica 16ª edição de novembro de 1975 do jornal Ex, que é renegada a versão oficial do acontecimento e é denunciado o assassinato do jornalista. Parte desta edição do jornal foi interdita pelo regime, tendo culminado no encerramento de sua circulação pelos seus realizadores. A indagação carimbada por Cildo Meireles nas cédulas de Cruzeiro — quem matou Herzog? —, manifesta e reverbera a questão sobre o lugar de autoridade da notícia e a legitimidade da arte e do jornalismo no percurso trilhado pela informação. Localiza e reconhece, ademais, as performances e as intervenções em espaços não autorizados como atos de resistência ou insubordinação e como produtores de conhecimento e sentido à margem dos canais de comunicação ou do poder hegemônico.

Similares estratégias de intervenção e subversão são percebidas em outras temporalidades e em diferentes contextos tecnológicos e sociopolíticos. É assim quando o Brasil, acometido pela pandemia de Covid-19 e em estado de deriva e desamparo diante o comando de um governo calcado na violência, no negacionismo e na desinformação, personificado na figura de Jair Messias Bolsonaro e seus pares, se rebela frente a pronunciamentos e posturas do então presidente, que zombava e menosprezava do que pode ter sido a maior crise sanitária e humanitária do mundo contemporâneo. É no contexto da restrição e manipulação da informação oficial junto à empreitada do governo que se posicionava contrariamente ao uso de máscaras, às medidas de isolamento e à vacinação, e da circulação de frases como “e daí?” ou “é só uma gripezinha”,² que coletivos

² Em pronunciamento oficial à nação, no dia 28 de março de 2020, Bolsonaro minimizou os riscos da COVID-19: “Pelo meu histórico de atleta, caso fosse contaminado pelo vírus, não precisaria me preocupar. Nada sentiria ou, quando muito, seria acometido de uma gripezinha.” No dia 28 de

artísticos e ações digitais insurgem como ferramentas de denúncia e enunciação fazendo circular nas redes manifestações artísticas que reagem e se rebelam contra os pronunciamentos do governo. Assim são engendradas as obras do #QuarentenaProjetada, projeto idealizado no ano de 2020, em parceria firmada entre o Instituto Moreira Salles e a Mídia Ninja, que convocou o engajamento pelas redes sociais de milhares de artistas para a produção de obras que dariam lugar à denúncia, à crítica social e ao luto que marcaram o período. Tais obras, primeiro hospedadas e circulantes na rede, são depois projetadas em prédios e monumentos de várias cidades de um Brasil ainda em isolamento social.

Analizando a potência informacional, sensível e afetiva das obras circulantes nestes dois períodos distintos da história, este artigo busca responder como a arte atua nos rearranjos daquilo que se faz visível, na reconfiguração dos espaços públicos e privados do discurso, e como mobiliza a participação coletiva e descentralizadora na produção de sentido diante o acontecimento e a notícia em exercícios de reapropriação e insubordinação. Ao se articular com o campo da História da Mídia Alternativa, a pesquisa propõe compreender essas práticas estético-comunicacionais como formas de resistência simbólica que disputam os regimes de visibilidade e memória. Nesse sentido, recupera-se a imprensa alternativa surgida sob a ditadura militar não apenas como reação à censura institucional, mas como embriões de novas formas de mediação social e produção de sentido fora do eixo hegemônico da grande imprensa. Tais experiências ajudam a historicizar o uso da arte como linguagem política e reforçam a ideia de que a mídia alternativa opera também como força estética, afetiva e performativa na história.

abril de 2020, ao ser questionado por jornalistas, em coletiva realizada no Palácio da Alvorada, sobre o número crescente de mortes por COVID-19 no Brasil (que ultrapassava os 5 mil na época), Bolsonaro respondeu: "E daí? Lamento. Quer que eu faça o quê? Eu sou Messias, mas não faço milagre." Fonte: www.folha.uol.com.br

O Lugar da Notícia: a realidade menos a representação da realidade é igual ao peso³

O enunciado jornalístico compromete-se, essencialmente, em refletir a realidade (Correia, 2011). Seu princípio supremo é o da verossimilhança e, por isso, adota critérios de apuração e construção textual no intuito de resguardar seu discurso de questionamentos que possam colocar em prova a credibilidade do jornalista, do veículo no qual ele fala e do jornalismo, aqui entendido como instituição de saber e vigilância. Nesse sentido, o enunciado jornalístico é um recorte da realidade. O que se transmite com as narrativas – que, no caso do jornalismo, pretendem revelar ao cidadão comum algo que possa se traduzir como “verdade” – é um conjunto de regras que refletem um “vínculo social” (Correia, 2011, p. 63). O produto notícia – ou o enunciado jornalístico – oscila, desta forma, entre a pretensão de um saber científico (uma verdade comprovada) e a ligação com o cotidiano. Dito de outra maneira, a conexão com o saber científico fundamenta-se na pretensão da verdade, inerente ao jornalismo. Outro ponto a ser observado no processo de construção da narrativa diz respeito à ordenação da informação, pois o ato de organizar dados e falas em enunciados – processo que transforma os acontecimentos em narrativa – é também um ato de tradução e sedução, pois se pretende ser compreendido e aceito com isso. A verdade científica liga-se, assim, ao cotidiano, ao compreensível. São aspectos que remetem às teorias do jornalismo – em especial a do enquadramento –, na medida em que refletem como a atenção do sujeito é direcionada pelos media, face a determinados recortes da realidade. Narrar, verbal ou imagetivamente, é selecionar, ordenar e construir (Correia, 2011). O discurso jornalístico guarda a realidade e a verdade seguindo o estilo canônico da linguagem factual e objetiva. No entanto, esse tipo de narrativa não é exclusividade do jornalismo, mesmo quando a informação emerge como elemento norteador do discurso –

³ Alusão à obra *A Diferença entre o Círculo e a Esfera é o Peso*. Catálogo Cildo Meireles, Ed. Ivan – Centro Del Carme, 2005

até porque o jornalismo informa, mas não necessariamente. No Brasil, foi assim, por exemplo, durante a ditadura militar, tão marcada pela inobservância dos fatos por significativa parcela da imprensa. Censurados pelo regime e pela promessa de abertura que não os alcançava verdadeiramente, os noticiários veiculavam o que o regime ditatorial queria expor: um país em ordem e progresso. Tal qual como assevera Correia (2011), os parâmetros de relevância e as concepções de acontecimento variam conforme os interesses e cenários delineados pelas sociedades, em tempos e lugares distintos.

Se é assim, não seria possível a outros sistemas narrativos representar o real, registrando e noticiando os acontecimentos? A arte, como o jornalismo, demanda investigação, seleção de acontecimentos e organização de sentidos. Quando imbuído do desejo de revelar o mundo e contar histórias, o jornalismo – assim como a arte – assume a tarefa de “produzir relatos vivos, pulsantes” (Pereira Júnior, 2010, p.127). Mais do que meios distintos de expressão, arte e jornalismo compartilham do impulso de construir retratos singulares da realidade e propor visões plurais sobre o mundo. Ambos operam deslocamentos na percepção ao revelar narrativas silenciadas, tensionar versões oficiais e dar visibilidade ao que está à margem. Nesse sentido, a experiência estética na arte não se restringe à fruição contemplativa, mas pode constituir-se como forma de intervenção política. Um objeto artístico é um produto cultural em que atuam o sujeito e o meio onde ele se insere. Aproxima-se, pois, da notícia quando reporta um acontecimento, também um recorte da realidade, e significa, assim como a linguagem jornalística, espaço de expressão e comunicação dos sujeitos e sua cultura. Sob esse aspecto, as imagens, sobretudo, refletem esses processos de comunicação:

Toda mensagem requer primeiramente um contexto, também designado como referente, para o qual ela remete; requer seguidamente um código pelo menos parcialmente comum ao destinador e ao destinatário; é necessário também um contato, um canal físico entre os protagonistas que permite estabelecer e manter a comunicação. (Joly, 2007, p.62)

Durante a vigência do regime militar, o Brasil assistiu de forma especial a esse processo de comunicação pela imagem. Censurada e controlada, a imprensa foi impedida de exercer seu papel e, assim, emergiram novas experiências narrativas em espaços e suportes alternativos às redações dos jornais. Nesse contexto, os *ready-mades*⁴ de Cildo atendiam à necessidade básica da comunicação: circular uma mensagem codificada do emissor ao receptor. Quem Matou Herzog? foi detonada, sobretudo, pela afetação causada diante o acontecimento: a imagem no jornal de um suicídio encenado. O artista plástico carioca situa-se na transição da arte brasileira entre o neoconcretismo dos anos 1960 e as influências da arte conceitual no país. Suas obras abordam questões políticas e a estética do objeto, tensionam e redimensionam as noções de espaço e tempo, colocando obra e público em estado de interação e percepção sensorial e interpretativa. A produção que corresponde ao período da ditadura, com apropriações e deslocamentos de objetos cotidianos, significa, em sua obra, os conflitos relacionais entre consumo/crítica e política/estética na sociedade brasileira:

Arte e jornalismo se aproximam na maneira de apreender os acontecimentos, de significar as experiências. Na apreensão do acontecimento, jornalismo e arte lhe conferem já de início uma duplicidade no estatuto de si mesmo. Primeiramente, o acontecimento se define, se “figura” ou mesmo se singulariza por intermédio do registro cultural. Ao mesmo tempo, se constitui o que seriam acontecimentos com significados próprios dentro de cada esfera da cultura, seja a da arte, seja a do jornalismo [...] (Vogel, 2010, p.65)

A análise de Vogel, inspirada em estudos de Brecht acerca do papel político da arte, oferece indícios de que arte e jornalismo são procedimentos culturais que adotam regimes diferenciados de verdade

⁴ Estratégia do fazer artístico que consiste na utilização de objetos industrializados, refletindo uma atitude de rompimento com o conceito de arte histórica. O *ready-made* é a manifestação desse rompimento, pois fundamenta-se na apropriação de algo que já está feito. Assim, o artista escolhe produtos industrializados (louças, rodas de bicicleta e lixeiras, por exemplo) e os eleva à categoria de obra de arte — como fez Marcel Duchamp, pintor e escultor francês, que transformou um urinol em uma das suas mais famosas obras de arte, A Fonte. Cildo se utiliza de materialidades e suportes existentes no cotidiano para sua produção, mas não as encerra em galerias, colocando-as novamente em circulação.

(considerando a subjetividade que atravessa cada exercício de interpretação). São campos mediadores entre o mundo perceptível e a sociedade. Os acontecimentos tomam materialidade pelo texto ou pela obra; tornam-se uma realidade aceita e partilhada, no sentido também em que se faz ser, existir, pois pode ser contestada. O acontecimento, apreendido pelo jornalismo ou pela arte, insere-se em um sistema discursivo e ideológico:

Ambos (jornalismo e arte) remetem ao acontecimento, porém, o compreendem, se dirigem a ele, o veem, o evocam e o dizem a partir de preocupações estéticas próprias. Ambos são políticos – e, por isso, ambos são estéticos, na medida em que agem na elaboração de um sensível partilhado, de uma comunidade de sentidos –, porém seu modo de se relacionar com a distinção verdade/mentira é distinto, desde que literatura e jornalismo se instituíram como ordens próprias do saber. (Vogel, 2010, p.69)

Outro ponto a ser considerado nos dois campos é a influência, sobre as narrativas construídas, de movimentos sociais e contestatórios – o que faz com que toda obra de arte, bem como o relato jornalístico, transformem-se, ocasionalmente, em instrumentos de luta para alterar cenários e realidades, seja através de denúncias, de proposições discursivas ou da instituição de debates públicos (Traquina, 2005). Essa potência de mobilização simbólica, presente tanto na arte quanto na informação jornalística, relaciona-se diretamente com o que Leandro R. Lage (2021, p. 16) discute no trabalho *Imagens da Resistência*, ao afirmar que:

A política se concretiza em agenciamentos no visível, que os sujeitos políticos constroem sua própria aparição e que as imagens compõem esse horizonte de modo decisivo, fazendo parte elas mesmas das dinâmicas das sublevações, das lógicas das revoltas e, no limite, do destino político dos insurgentes. De um lado, uma espécie de “devir-imagem” do sujeito revoltado; do outro, um caráter transgressivo da própria imagem, sobrevivente às censuras, esquecimentos, apagamentos, revisionismos, engessamentos, desatenção.

Nesse sentido, “a política é antes de tudo uma prática que reorganiza o sensível, uma partilha de lugares e competências, de espaços e tempos

visíveis e invisíveis, de sons e ruídos” (Rancière, 2009, p. 15). Assim, as imagens não apenas ilustram ou registram conflitos, mas agem como operadores de dissenso, produzindo reconfigurações perceptivas que desafiam a ordem dominante e instituem novos modos de existência e reconhecimento. Cildo inaugura, no país, o conceito de circuito ideológico, isto é, a circulação de obras imbuídas de conceito, para além da estética. A obra de arte desloca-se, assim, de seu campo autorizado (museus ou galerias) para a circulação nos espaços públicos. Assim também se desloca a informação, pois aquilo que não estava (ou não podia estar) presente nos jornais oficiais estava dito em suas obras. Obra e ideia são, assim como os objetos nos quais se hospedam, consumidas e direcionadas ao público. O que se busca criticar deixa de ser prioritariamente o objeto de arte, passando a ser aquilo que ele significa. Dessa maneira, a inserção de mensagens nos Circuitos Ideológicos pode ser considerada, naquele período escuro, uma alternativa à imprensa. O artista trabalhava com a interposição de espaços, significando todos os mecanismos da vida, como viria, ele próprio, a reconhecer:

Digamos que chamei de espaço todos os mecanismos da vida. O espaço não é apenas o lugar onde as pessoas estão, mas algo ativo e envolvente; o espaço, como imagino, exclui a possibilidade de um observador isento, que domina o mundo com o seu olhar.(...) Toda a minha atuação como um trabalhador de arte está orientada por essa ideia: a de que não existe um observador, mas um sujeito que está no meio de um processo de pensamento, que deve acompanhar esse processo, vivê-lo, manipulá-lo, e não somente observá-lo. (Cildo apud Maia, 2009, p. 33)



Figura 1. Inserções em Circuitos Ideológicos – Projeto cédula: Quem matou Herzog?, Cildo Meireles. Fonte: Cildo: estudos, espaços, tempo. São Paulo: Ubu Editora, 2017. Cédula de um cruzeiro onde há carimbado em vermelho com letras garrafais a frase QUEM MATOU HERZOG?



Figura 2. Inserções em Circuitos Ideológicos – Projeto cédula, Cildo Meireles. Fonte: Cildo: estudos, espaços, tempo. São Paulo: Ubu Editora, 2017. Verso de uma cédula de dois cruzeiros onde há carimbado em preto a frase: INSERÇÕES EM CIRCUITOS IDEOLÓGICOS 2 - PROJETO CÉDULA Gravar informações e opiniões críticas nas cédulas e devolvê-las à circulação. C. M. 6/70

As obras de Cildo guardam e apontam relevantes questões sobre a visibilidade, a insurgência e o papel político da imagem, propondo uma ruptura com a ordem vigente. Os movimentos da arte conceitual da década de 1970 tomaram tensionamentos sociais e políticos como detonantes de seu processo criativo e de produção; e indissociavelmente também o fizeram em relação com a tecnologia e as materialidades com as quais se engendraram. Na obra de Cildo, acima representada, é carimbada com tinta sobre a cédula de papel-moeda, de modo artesanal, a pergunta que provoca e questiona a versão oficial veiculada sobre a

morte do jornalista e que atesta as violências e sombras do período. Além disso, atribuíram à recepção da obra e de sua mensagem um destacado caráter de intervenção e ressignificação, esmaecendo os contornos de autoria e as fronteiras entre arte e vida. As cédulas da obra *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula* eram acompanhadas de instruções para serem colocadas de volta à circulação pelo cidadão comum. O mesmo caráter de descentralização, circulação e intervenção pode ser observado nas obras do *#QuarentenaProjetada*, agora hospedadas e circulantes dentro da internet com o uso da *hashtag* que engajava os usuários indexando suas produções ao movimento e potencialmente aumentando o alcance de circulação e visibilidade das obras. Da movimentação e interação das obras dentro das redes sociais, o movimento se materializa no território da cidade e de seu cotidiano com a projeção de 342 trabalhos selecionadas sobre prédios e monumentos em cidades do Brasil, às 20h do dia 20 de julho de 2020:



Figura 3. frame do vídeo documentário do projeto *#QuarentenaProjetada*, obra de @monicavazc. Fonte: Instituto Moreira Salles. Disponível em <https://ims.com.br/convida/midia-ninja/>. Acesso em Março de 2025. A imagem mostra uma projeção sobre um prédio onde se vêem três fotografias em sequência uma ao lado da outra de uma pessoa que segura um cartaz branco onde se lê com letras garrafais vermelhas 1. E DAI?; 2. TUDO SOB CONTROLE, 3. O BRASIL NÃO PODE PARAR.



Figura 4. frame do vídeo documentário do projeto #QuarentenaProjetada, obra de @riscoderua. Fonte: Instituto Moreira Salles. Disponível em <https://ims.com.br/convida/midia-ninja/>. Acesso em Março de 2025. . A imagem mostra uma projeção sobre um prédio onde se vê uma fotografia de um muro branco onde há a pixação em preto da palavra GRIPEZINHA.

Ambos os movimentos, materializados na obra circulante de Cildo nos anos 1970, cunhada no contexto da censura de imprensa imposta na ditadura militar brasileira, e as obras do #QuarentenaProjetada, cunhadas no estopim da pandemia de coronavírus e na reação frente a posturas vacilantes e violentas do governo Bolsonaro e do sistema de desinformação que se arquitetou com ele, subvertem os circuitos e os dispositivos operantes de poder como resistência simbólica representando e dando voz ao luto, à memória e ao direito de segurança e bem-estar social. A experiência vivida re-enquadra o sujeito que faz a obra, também relacionada sensivelmente com os acontecimentos que a inspiram, os ressignificando. Se a pergunta carimbada na cédula Quem Matou Herzog? negava a versão oficial do acontecimento veiculada pela imprensa, bem como as violências do regime, as obras que editam e dão enquadramentos outros aos absurdos proferidos pelo governo Bolsonaro à época da pandemia

figuram-se como contra-discurso nos espaços virtuais e urbanos e negam o que recebem como verdade do governo. Diante o acontecimento, a reação. Tais obras e movimentos portaram-se como veículo de crítica ao sistema político e econômico do país e são, para além de experimentações plásticas, suportes de informação e porta-vozes do pensamento de uma época.



Figura 5. frame do vídeo documentário do projeto #QuarentenaProjetada, obra de @elas.me. Fonte: Instituto Moreira Salles. Disponível em <https://ims.com.br/convida/midia-ninja/>. Acesso em Março de 2025. . A imagem mostra uma projeção sobre um prédio onde se vê a fotografia em tom sépia de uma cabeça humana envolta em plástico-filme com uma etiqueta branca sobre o plástico onde se lê "lote: covid-19; Nome: Oswaldir dos Santos; idade: 42; Motivo: Economia não podia parar; Onde pegou: trabalhando" acompanhando de um código de barras.

A arte porta-se, assim, como lugar de deslocamento de sentido e produção de novos regimes de visibilidade, tendo na partilha do sensível (Rancière) seu mapa fundamental para entender como a arte e as práticas estéticas moldam e delimitam o espaço político, invariavelmente influenciando quem participa deste comum e como se dá sua experiência e organização política. A arte se configura como um dispositivo capaz de tensionar as

formas dominantes de perceber, sentir e organizar o mundo. Mais do que representar o real, ela opera deslocamentos de sentido, instaurando novos regimes de visibilidade que reconfiguram as fronteiras entre o que é perceptível e o que é silenciado.

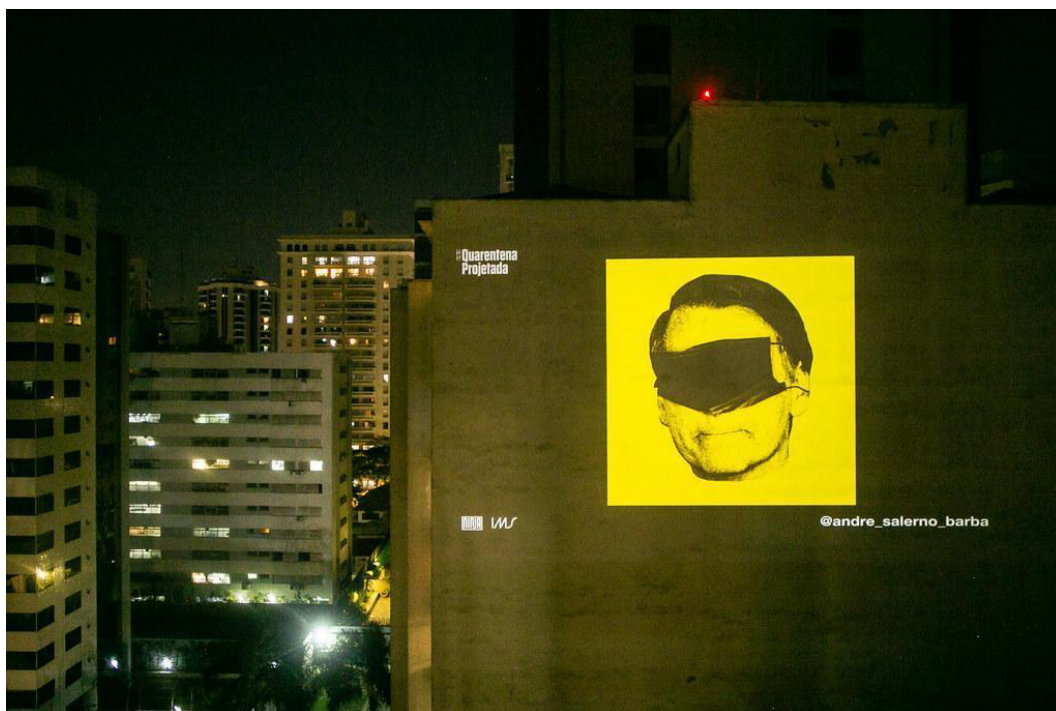


Figura 6. frame do vídeo documentário do projeto #QuarentenaProjetada, obra de @andre_salerno_barba. Fonte: Instituto Moreira Salles. Disponível em <https://ims.com.br/convida/midia-ninja/>. Acesso em Março de 2025. . A imagem mostra uma projeção sobre um prédio onde se vê uma imagem tratada com fundo amarelo e a cabeça em preto de Jair Bolsonaro com uma máscara posicionada sobre seus olhos e nariz.

Foi também neste percurso que, confrontando a imprensa e os discursos midiáticos tidos como consensuais à política de abertura que se fazia de modo vacilante e insidioso no regime ditatorial brasileiro, operou-se as produções à margem dos sistemas de comunicação ou das narrativas dominantes dos grandes veículos, tendo no centro da grande imprensa ou, mais notadamente, na criação e uso de meios independentes e clandestinos, movimentos de insubordinação que faziam uso do humor, da sátira e da provocação para noticiar e dar a ver

novos sentidos e significados às violências dos anos de chumbo e ao conservadorismo vigente.⁵

Assim, a arte não apenas revela conflitos latentes, mas também cria formas de presença e enunciação no espaço comum, afetando diretamente quem pode ser visto, ouvido e considerado sujeito político. As intervenções críticas em cédulas monetárias realizadas por Cildo Meireles e as obras do projeto #QuarentenaProjetada compartilham um preceito fundamental da comunicação: são objetos em circulação que interpelam o público, disputam sentidos e ressignificam o espaço cotidiano. Ao mobilizar metáforas, alegorias e sátiras, essas produções artísticas se constituem como dispositivos alternativos de enunciação, funcionando como meios paralelos de veiculação de informações, afetos e críticas políticas. Em contextos marcados por censura – explícita, como no regime militar, ou velada, como no discurso oficial veiculado durante a pandemia – essas obras subvertem os canais institucionais e instauram outras formas de relatar e tornar visível o acontecimento. Elas produzem o dissenso (Rancière), ao romper com a lógica dominante de ver e dizer, e inserem-se em um regime de verossimilhança próprio, pois emergem de situações concretas e urgentes, operando como testemunhos sensíveis do tempo histórico em que foram geradas. Ao mesmo tempo, sua potência reside justamente em deslocar o que é considerado “comunicável” ou “legítimo”, transformando não só o conteúdo da informação, mas a própria experiência de realidade partilhada.

Novas perspectivas e provocações:

pensar as performances de comunicação e notícia da arte ao meme contemporâneos

Uma vez constrangida, a sociedade – e seus sistemas de comunicação e representação – acaba se organizando em performances que buscam contestar instituições legítimas, estejam elas no campo da política, da arte

⁵ Para aprofundar o tema, ver Kucinski, 1991.

ou do saber. Movimentos decorrentes desse processo se fizeram presentes na música, no teatro, na literatura, nas artes plásticas e mesmo na imprensa – ainda que, nesse âmbito, a censura possa emergir de maneira velada, em meio a formas diversas (muitas vezes estratégicas) de se perceber e relatar um acontecimento atravessando temporalidades diversas. Decorre desse aspecto a relevância das obras tomadas aqui como objetos de estudo.

Pelos caminhos da dúvida e da provocação, tais movimentos conduzem o sujeito a outras possibilidades do real e da verdade sobre os acontecimentos. Pela transgressão e pela sátira, a arte ousa violar os limites da objetividade jornalística para apontar realidades possíveis, versões fora do eixo de delimitação da verdade. Esta virtualidade, presente nas obras de Cildo Meireles e nas obras do projeto #QuarentenaProjetada, atestam a existência de realidades possíveis para além daquilo que se pode ver ou que se quer arbitrariamente mostrar. Pensar e analisar a obra de Cildo Meireles cunhada na ditadura militar e as obras multimídia do projeto #QuarentenaProjetada parte também do exercício de localizar suas imagens e fenômenos sob um aspecto semiótico, de produção de sentido através de seus signos, significados e interpretações. Comparar esses dois momentos – ditadura militar e governo Bolsonaro – exige atenção à singularidade de seus contextos e às ferramentas que os atravessam.

Afinal, qual o lugar da notícia? Estaria ela fadada às fronteiras da imprensa oficial e dos veículos de comunicação outorgados socialmente como legítimos? Este artigo não propõe postular resposta definitiva à indagação. Parte sobretudo do princípio provocativo de se propor investigar as correlações comportamentais, emocionais e interpretativas entre o sujeito em sua interação com a arte e o sujeito que media o discurso noticioso atualizando e modificando os fatos sem firmar compromisso irreversível com a verdade, subvertendo formatos e linguagens previamente outorgados, e sua relação com os meios. Reconhece-se, neste caminho, os fenômenos de atração, repulsão e

engajamento individuais e como eles acabam por também atualizar e sustentar o coletivo reciprocamente, sua percepção e afetação sobre os fatos, a forma como se organiza e é reconhecido dentro da esfera pública midiaticizada. Abre ainda caminhos para se pensar quais novas formas e formatos guardam a capacidade de editar, intervir e ressignificar nossa percepção diante da realidade ou do acontecimento noticiado, em sistemas onde, hoje, a centralização do discurso dominante já se mostra porosa e difusa, dando ao coletivo o poder da comunicação e da negação. É deste lugar que surge também a pergunta: seriam os memes novos fenômenos que mobilizam a sátira e a provocação como recursos estéticos de comunicação, atuando como potenciais agentes na produção e circulação de sentido na contemporaneidade? Em que medida estes fenômenos tem servido para noticiar e quais são os caminhos do jornalismo contemporâneo para atingir sua audiência na interação com eles? Como estas práticas – por onde se podem ver índices artísticos e comunicativos – tão dinâmicas e fugazes da contemporaneidade, influenciam a percepção sobre nossa realidade social e política?

Se parece improvável ou prematura a ideia de que memes, ou quaisquer outras materialidades ou fenômenos digitais emergentes como eles, são capazes de ditar os caminhos do fazer jornalístico na contemporaneidade, a história nos mostra que talvez não seja a de inferir que nós, sujeitos marginais, interpretantes e interativos, fazemos da sátira e da realocação de sentido diante da notícia importantes ferramentas para reinventar o acontecimento, pautando e agenciando também os temas que ocupam o lugar de relevância em nossas agendas. Se a imprensa alternativa da década de 1970 atuava em oposição direta à censura institucional, as mídias ativistas do presente operam em um ambiente marcado por ruído, desinformação e disputa de imaginário – campos distintos, mas conectados por um mesmo desejo: tornar visível o que se intenta apagar.

Referências

- CHAPARRO, Manoel Carlos. **Sotaques d'aquém e d'além mar**: travessias para uma nova teoria de gêneros jornalísticos. Cap. 2. São Paulo: Summus, 2008. p. 108-140
- COLLI, Jorge. **O que é arte?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.
- CORREIA, João Carlos. **O admirável Mundo das Notícias**: teorias e métodos. Livros Labcom, 2011.
- FERREIRA, Glória. **Arte como questão**: anos 70 = Art as question: the 1970s / curadoria Glória Ferreira; [versão para o inglês Stephen Berg...et al.] São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009. Il. Color. – (Meio século de arte brasileira;2)
- JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem** – Arte de Comunicação. Lisboa: Ed. 70, 2007.
- KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários**: nos tempos da imprensa alternativa. São Paulo: Scritta Editorial, 1991.
- LAGE, Leandro R. **Imagens da resistência**: dimensões estéticas e políticas. Salvador: EDUFBA, 2021.
- LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Ed. 34, 1996.
- MAIA, Carmen. **Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. A análise pragmática da narrativa jornalística. In: LAGO, Cláudia; BENETTI, Márcia (org.). **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 2008.
- MOUILLAUD, Maurice. A informação ou a parte da sombra. In: PORTO, Sérgio Dayrell (org.). **O jornal**: da forma ao sentido. 2 ed., Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002. Cap.1, 2 e 3.
- RANCIÈRE, Jacques. A estética como política. **Devires**, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 14-36, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/325>. Acesso em: 22 mai. 2026.
- SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de Linguística Geral. In: JOLY, Martini. **Introdução à análise da imagem**. Lisboa: Dom Quixote, 1999, p. 33.
- SCOVINO, Felipe. A ironia e suas estratégias na obra de Cildo Meireles. **Arte & Ensaios**, v.15, p.98-105, 2007. Disponível em:

<https://revistas.ufrrj.br/index.php/ae/article/view/51624>. Acesso em: 22 mai. 2026.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo** – volume I – por que as notícias são como são. Florianópolis: Editora Insular, 2005.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo** – volume II – a tribo jornalística – uma comunidade interpretativa transacional. Florianópolis: Editora Insular, 2008.

VOGEL, Daisi I. **O acontecimento no jornalismo e na arte**. Revista Comunicação & Sociedade. Dezembro/2010, p. 63-76.

Sites

INSTITUTO MOREIRA SALLES. IMS Convida: Mídia Ninja. Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/midia-ninja/>. Acesso em: 30 maio 2025.

FOLHA DE S.PAULO. “E daí? Lamento. Quer que eu faça o quê?”, diz Bolsonaro sobre recorde de mortos por coronavírus. Folha de S. Paulo, São Paulo, 28 abr. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/2020/04/e-dai-lamento-quer-que-eu-faca-o-que-diz-bolsonaro-sobre-recorde-de-mortos-por-coronavirus.shtml>. Acesso em: 30 maio 2025.

VEJA. Bolsonaro diz que não chamou Covid-19 de 'gripezinha', mas vídeo prova o contrário. Veja, São Paulo, 11 nov. 2020. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/politica/bolsonaro-diz-que-nao-ha-video-ou-audio-em-que-chame-covid-de-gripezinha>. Acesso em: 30 maio 2025.

INSTITUTO VLADIMIR HERZOG. *Edição fac-símile do jornal Ex*. Disponível em: <https://vladimirherzog.org/acoes-ivh/edicao-fac-simile-do-ex/>. Acesso em: 8 jul. 2025.

MEMÓRIAS DA DITADURA. *Memórias da Ditadura*. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/>. Acesso em: 8 jul. 2025.

Artista-professor-pesquisador: identidades híbridas em cena

Artist-teacher-researcher: hybrid identities in action

Leonardo Borges Lelé (PPGA-UFES)¹

Stela Maris Sanmartin (PPGA-UFES)²

Resumo: O artigo analisa a exposição CriAtivAção (UFES, 2024) a partir da perspectiva sistêmica da criatividade de Csikszentmihalyi (1998), que a compreende como fenômeno relacional entre pessoa, domínio e campo, apontando o processo curatorial como instância mediadora e legitimadora dos processos criativos desenvolvidos pelo Grupo de Extensão e Pesquisa em Criatividade, Educação e Arte (GEPCEAr) para a exposição. Por meio da análise dos trabalhos de Stela Maris Sanmartin e Sarah Rodrigues Damiani, evidencia-se como a identidade do artista-professor-pesquisador se constitui na intersecção entre processos de investigação teórica e prática na emergência da criação e observa-se que a exposição opera como dispositivo de reconhecimento institucional e de ativação de identidades híbridas, nas quais produzir, ensinar e pesquisar configuram dimensões indissociáveis.

Palavras-chave: criatividade; csikszentmihalyi; curadoria; artista-professor-pesquisador; Identidades híbridas.

Abstract: The article analyzes the exhibition CriAtivAção (UFES, 2024) from the systemic perspective of creativity proposed by Csikszentmihalyi (1998), which understands creativity as a relational phenomenon among person, domain, and field, highlighting the curatorial process as a mediating and legitimizing instance of the creative processes developed by the Research and Extension Group in Creativity, Education, and Art (GEPCEAr) for the exhibition. Through the analysis of works by Stela Maris Sanmartin and Sarah Rodrigues Damiani, it demonstrates how the identity of the artist-teacher-researcher is constituted at the intersection of theoretical and practical investigative processes in the emergence of creation, and observes that the exhibition operates as a device of institutional recognition and activation of hybrid identities, in which producing, teaching, and researching are inseparable dimensions.

Keywords: creativity; csikszentmihalyi; curatorship; artist-teacher-researcher; hybrid identities.

DOI: 10.47456/col.v16i27.52398



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Recebido em: 19 de abril de 2026.

Publicado em: 26 de junho de 2026.

¹ Discente regular do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/3313599946059934>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-8103-3228>.

² Pós-doutora em Psicologia do Desenvolvimento e Escolar (2022) pelo Programa de Pós-graduação em Processos de Desenvolvimento e Educação, PGPDE da Universidade de Brasília. Doutora em Educação pela USP com orientação da Prof Dr Rosa Iavelberg (2013). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3169230790004855>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7276-0584>.

Introdução

Em contextos institucionais, especialmente no âmbito universitário, a exposição não se limita à apresentação de obras, mas configura-se como um dispositivo de mediação, validação e produção de sentidos. Nesse cenário, a curadoria assume um papel central ao articular processos à criação, discursos teóricos e espaços de legitimação, operando como instância mediadora entre a produção, a instituição e o público. É a partir dessa perspectiva que se propõe a análise da exposição CriAtivAção, realizada na Galeria de Arte e Pesquisa (GAP) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), em 2024 (Figura 1).

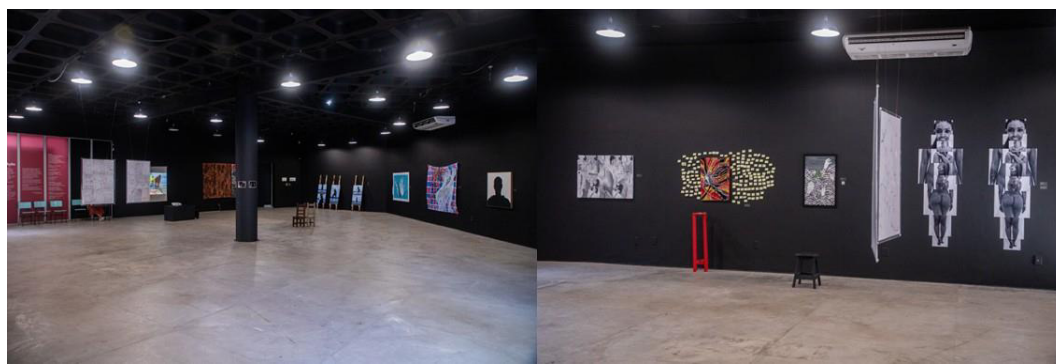


Figura 1. Fotografias de Paula Barbosa (2024). Justaposição do autor. Vista geral da exposição CriAtivAção. A imagem reúne duas fotografias em plano aberto da Galeria de Arte e Pesquisa (GAP) da Universidade Federal do Espírito Santo. Observa-se um espaço amplo, com piso de cimento e paredes escuras, onde diferentes obras estão distribuídas ao longo do ambiente, incluindo fotografias, pinturas, projeções e instalações.

Com abertura em 13 de novembro e encerramento no dia 30 do mesmo mês, e curadoria da Prof.^a Dr.^a Regina Lara (UPM - SP), a mostra integrou a programação do 4º Congresso Internacional de Criatividade e Inovação (4º CICI), realizado na cidade de Vitória. O mesmo evento, em edições anteriores, percorreu diferentes regiões do país, tendo passado pela Universidade Federal do Amazonas (2011), pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (2017) e, em 2022, ocorrido de forma híbrida, em razão das restrições sanitárias impostas pela pandemia da Covid-19, tendo suas atividades presenciais realizadas no campus do Centro Universitário Braz Cubas (Mogi das Cruzes).

Em terras capixabas, o congresso apresentou uma proposta diferenciada ao incorporar uma exposição de obras artísticas composta por produções emergidas de ativações criativas desenvolvidas em reuniões do Grupo de Extensão e Pesquisa em Criatividade, Educação e Arte (GEPCEAr). O grupo, formado em 2018 e com a coordenação da Prof.^a Dr.^a Stela Maris Sanmartin, está vinculado ao Programa de Pós-graduação em Artes da UFES (PPGA-UFES) e possui sede no Centro de Artes da instituição.

Entre as ações desenvolvidas pelo grupo, destacam-se o estudo das teorias da criatividade, a investigação de suas dimensões³ no ensino de arte e as relações entre tais aportes teóricos e suas aplicações em práticas de criação artística, concentrando seus esforços na investigação da criatividade na formação docente e na mediação educativa, tanto em espaços formais quanto não formais de educação, propondo uma ampliação do que se compreende sobre as influências sociais e culturais nos processos criativos e nos modos pelos quais a criatividade se desenvolve e se manifesta.

No texto curatorial, a professora Regina Lara aponta as contribuições de Mihaly Csikszentmihalyi (1998), ao compreender a criatividade como um fenômeno sistêmico e coletivo. Nessa perspectiva, o ato criativo se constitui a partir da articulação entre três instâncias fundamentais: a pessoa criadora, o domínio cultural ao qual a produção se vincula e o campo responsável por sua validação. Tal compreensão permite refletir sobre as identidades híbridas em cena na exposição, uma vez que os participantes do GEPCEAr se reconhecem simultaneamente como artistas-professores-pesquisadores, ocupando posições que transitam entre criação, reflexão teórica e mediação educativa.

À luz desse referencial, o presente artigo objetiva analisar o papel da curadoria no processo de mediação da criatividade coletiva, bem como discutir de que maneira as ativações criativas contribuíram para a constituição de um processo de criação que articula dimensões coletivas

³ Segundo a teoria dos 4 P's de Rhodes (1961) há quatro eixos ou dimensões para o estudo da criatividade: pessoa, processo, produto e ambiente.

e individuais, tensionando e ressignificando os limites entre prática artística, ensino e pesquisa.

Criatividade como sistema cultural

Para uma compreensão mais aprofundada da teoria do modelo sistêmico da criatividade, faz-se necessário conhecer o autor que formulou esse pensamento, bem como o contexto intelectual no qual sua proposta se insere. Neves-Pereira e Fleith (2019) destacam que Mihaly Csikszentmihalyi nasceu em 1934, na cidade de Fiume (hoje chamada Rijeka) e viveu parte de sua vida na Itália em razão da atuação diplomática de seu pai. Ainda na adolescência, o autor vivenciou a condição de refugiado de guerra, experiência marcante pelas perdas de familiares muito queridos, como seus dois irmãos mortos assassinados, de um avô e de uma tia próxima. Esse intenso contato com a violência exerceu forte impacto em sua trajetória pessoal e intelectual, levando-o a refletir criticamente sobre a condição humana e sobre os fatores que motivam os indivíduos a produzirem tanto a destruição quanto a criação.

Com 22 anos, Csikszentmihalyi muda-se para os Estados Unidos, onde inicia sua formação em Psicologia na Universidade de Chicago, concluindo o doutorado em 1965. Desde o início de sua trajetória acadêmica, a criatividade configura-se como um interesse central do autor, compreendida como um fenômeno legítimo de investigação psicológica, conforme apontam Neves-Pereira e Fleith:

A criatividade surge muito cedo no rol de interesses de Csikszentmihalyi. Ela aparece como um fenômeno legítimo e passível de investigação psicológica e que agrega outras questões relevantes para o autor, como a felicidade, a autorrealização e as emoções e sentimentos positivos sobre si mesmo e sobre a existência (Neves-Pereira; Fleith, 2019, p.87).

O modelo da criatividade como um sistema é apresentado por Csikszentmihalyi a partir da compreensão de que uma ideia ou ação só pode ser considerada criativa quando passa por processos de validação que vão além do olhar individual e se inscrevem no contexto social e

cultural. Para o autor, a criatividade não se constitui como um atributo exclusivamente interno ou subjetivo, mas como um fenômeno relacional, dependente de critérios compartilhados e de instâncias de reconhecimento. Essa perspectiva é explicitada quando ele afirma que:

Não há como saber se um pensamento é novo senão por referência a alguns critérios, e não há como decidir se ele é valioso até que passe pela avaliação social. Portanto, a criatividade não se produz dentro da cabeça das pessoas, mas na interação entre os pensamentos de uma pessoa e um contexto sociocultural. Trata-se de um fenômeno sistêmico, mais do que individual (Csikszentmihalyi, 1998, p. 41, tradução nossa).⁴

A proposta de Csikszentmihalyi desloca a noção de genialidade isolada e reforça a ideia de que o ato criativo se consolida no encontro entre produção individual e reconhecimento coletivo. Assim, compreender a criatividade como um fenômeno sistêmico permite ampliar a análise dos processos criativos, considerando não apenas o criador, mas também os contextos, mediações e relações que tornam possível o reconhecimento do novo como significativo.

Para Csikszentmihalyi (1998), mais relevante do que definir o que é criatividade, consiste em compreender onde ela se situa. Nessa perspectiva, o autor propõe um modelo sistêmico no qual a criatividade emerge da interação entre três partes interdependentes: o campo, o domínio e a pessoa. Segundo ele,

A primeira delas é o campo, que consiste em uma série de regras e procedimentos simbólicos. [...] os campos estão situados naquilo que habitualmente chamamos de cultura, ou seja, no conhecimento simbólico compartilhado por uma sociedade particular ou pela humanidade como um todo.

O segundo componente da criatividade é o domínio, que inclui todos os indivíduos que atuam como guardiões das portas que dão acesso ao campo. Sua função é decidir se uma ideia ou um produto novo devem ser incluídos no campo. [...]

⁴ No original: No hay manera de saber si un pensamiento es nuevo si no es por referencia a algunos criterios, y no hay forma de decidir si es valioso hasta que pasa la evaluación social. Por tanto, la creatividad no se produce dentro de la cabeza de las personas, sino en la interacción entre los pensamientos de una persona y un contexto sociocultural. Es un fenómeno sistémico, más que individual (Csikszentmihalyi, 1998, p. 41).

Finalmente, o terceiro componente do sistema criativo é a pessoa individual. A criatividade ocorre quando uma pessoa, utilizando os símbolos de um determinado domínio, como a música, a engenharia, os negócios ou a matemática, tem uma ideia nova ou uma nova combinação, e quando essa novidade é selecionada pelo domínio correspondente para ser incluída no campo apropriado (Csikszentmihalyi, 1998, p. 46, tradução nossa).⁵

Ao deslocar o foco da genialidade individual para a dinâmica que relaciona sujeito, domínio cultural e instâncias de validação, o autor evidencia que algo só passa a ser reconhecido como criativo quando é aceito e legitimado por um determinado campo. A criatividade, portanto, não se consolida apenas no ato de criação, mas na sua inserção e reconhecimento institucional.

Observando, nesse contexto, a dimensão curatorial da exposição e sua relação com o grupo de pesquisa, percebe-se que o papel da curadora assumiu caráter fundamental naquilo que o autor define como “domínio”. Sua atuação como mediadora dos processos criativos operou também como instância de validação, ao proporcionar para determinadas produções um espaço institucionalmente legitimado. No entanto, embora formalmente centrada em uma única pessoa, a curadoria na exposição CriAtivAção não se configurou como exercício isolado. Cada indivíduo, na atmosfera colaborativa, exerceu papel crítico-curatorial, compreendendo que ocorreram diálogos abertos para que os próprios integrantes do grupo participassem das decisões relativas à organização das obras e sua configuração estética, à delimitação dos espaços e à construção dos sentidos expositivos.

⁵ No original: La primera de ellas es el campo, que consiste en una serie de reglas y procedimientos simbólicos. [...] los campos están ubicados en lo que habitualmente llamamos cultura, o conocimiento simbólico compartido por una sociedad particular, o por la humanidad como un todo.

El segundo componente de la creatividad es el ámbito, que incluye a todos los individuos que actúan como guardianes de las puertas que dan acceso al campo. [...]

Finalmente, el tercer componente del sistema creativo es la persona individual. La creatividad tiene lugar cuando una persona, usando los símbolos de un dominio dado, como la música, la ingeniería, los negocios, las matemáticas, tiene una idea nueva o una nueva distribución, y cuando esta novedad es seleccionada por el ámbito correspondiente para ser incluida en el campo oportuno (Csikszentmihalyi, 1998, p. 46).

Dessa forma, a exposição pode ser compreendida como um dispositivo no qual a curadoria ultrapassa a função tradicional de seleção e ordenamento, assumindo um papel ativo de incentivo, reconhecimento e legitimação da criatividade coletiva. Ao compartilhar ideias e promover o diálogo entre os participantes, o gesto curatorial não apenas organiza a mostra, mas consolida simbolicamente o grupo como produtor de conhecimento e criação.

Curadoria e “domínio”

A atuação do curador esteve, historicamente, associada à conservação e ao cuidado dos acervos. Conforme observa Castillo,

Vinda do latim, *curare*, a palavra curador chega à nossa língua como curar, no sentido de cuidar ou conservar as obras de arte. Este seria, estritamente, seu papel profissional no âmbito museal, até meados dos anos 1950, quando então a produção artística passou a demandar mudanças recíprocas às suas transformações, tanto no campo museológico quanto no expográfico e, assim, deixando de ter o crítico como seu único e fiel representante na esfera pública. Aquela função do conservador é deslocada à de mediador ou propagador da experiência artística (Castillo, 2014, p. 29).

Nesse processo de transformação, intensificado ao longo da segunda metade do século XX, o curador deixa de atuar exclusivamente como responsável pela conservação e organização de acervos para assumir uma função de mediação entre obras, artistas, instituições e públicos. Sua atuação passa a integrar a construção e a circulação de sentidos sobre a arte, ampliando significativamente o alcance da prática curatorial. Dessa forma, a curadoria ultrapassa a esfera da seleção e disposição de trabalhos, envolvendo-se na elaboração de narrativas expositivas capazes de potencializar a experiência estética e promover diálogos entre diferentes produções artísticas, contextos culturais e formas de recepção.

A autora ainda ressalta que,

À curadoria, portanto, cabe assinar com mão firme, sem perder a leveza da elegância – adjetivos, bem entendido, que enfatizam uma boa ética curatorial: garantir a integridade poética da obra, alimentada a partir do

discurso que lhe é inerente e revitalizada mediante o discurso poético curatorial (Castillo, 2014, p. 33).

Embora o curador exerça influência sobre a maneira como os trabalhos são apresentados e percebidos, tal perspectiva evidencia que a atuação curatorial demanda um delicado equilíbrio entre intervenção e respeito à obra, ampliando suas possibilidades de leitura sem comprometer sua autonomia. Sob essa ótica, a curadoria assume também um caráter formativo, participando da produção de sentidos e favorecendo a aproximação entre a arte e públicos de distintos repertórios culturais.

É nesse contexto que Alves chama atenção para a dimensão educativa da prática curatorial ao afirmar que:

Discutir o ofício do curador implicaria pensar a sua função social e também o papel que exerce no campo da educação não formal. Espera-se que as mostras e os textos dos curadores ajudem na compreensão das transformações da arte para um público não completamente familiarizado com ela [...] (Alves, 2010, p. 50).

Na concepção sistêmica da criatividade proposta por Csikszentmihalyi (1998), o curador apresenta-se como parte do “domínio”, e compreende-se que a curadoria opera não apenas como instância organizadora e administrativa, mas como real mediação entre a produção simbólica e a recepção do público, contribuindo para a inserção e legitimação de determinadas obras no interior de um campo cultural específico.

Uma vez que as exposições e textos curatoriais colaboram para a compreensão das transformações da arte por parte de públicos não especializados, a ação curatorial configura-se também como prática formativa e pedagógica, produzindo atravessamentos entre a criação artística, o repertório cultural e a experiência do público. Essa dimensão é reforçada por Alves ao afirmar que:

Entre as tarefas do curador, sem que haja submissão aos poderes já dados, está também em propiciar que cada trabalho pulse inteiramente numa exposição. Se o trabalho puder latejar, como talvez latejasse para o artista quando o fez, o curador saberá que exerceu bem

seu papel, por mais sutil que seja esse momento [...] (Alves, 2010, p. 48).

A metáfora do “latejar” sugere que tal função não se sobrepõe a obra ou ao artista, mas cria condições para que elas se manifestem em sua potencialidade máxima, preservando a intensidade do gesto criativo. Por essa perspectiva, o exercício curatorial envolve o equilíbrio entre organizar, mediar e escutar todo o processo, evitando tanto a neutralidade quanto a ênfase desproporcional na própria figura do curador.

No interior do modelo sistêmico, o curador não apenas integra o campo que valida a produção criativa, mas também atua na formação de repertórios e sensibilidades, tensionando os limites entre criação, mediação e ensino. É nesse espaço de atravessamentos que emerge a figura híbrida do artista-professor-pesquisador, cuja prática transita entre produção, reflexão e ação formativa.

A exposição CriAtivAção: contexto e proposta curatorial

Partindo da criatividade na perspectiva sistêmica e compreendendo a curadoria como instância de mediação, ativação e validação no interior de um campo institucionalizado, torna-se necessário voltar o olhar para a materialidade dessas relações que se encontram na exposição CriAtivAção. Não se tratando apenas de um evento expositivo vinculado às atividades do 4º CICI, a mostra configurou-se como espaço de experimentação e reconhecimento das produções originadas por meio de ativações criativas⁶ do GEPCEAr.

Tais práticas configuraram-se como estratégias formativas voltadas à ampliação do repertório criativo, favorecendo a construção de percursos autorais e a interlocução entre os integrantes do grupo, proporcionando que a produção artística emergisse não apenas como resultado individual,

⁶ Os ativadores criativos, conforme propostos por David de Prado (2004), consistem em metodologias estruturadas que funcionam como dispositivos de estímulo à imaginação e ao pensamento divergente. Entre essas estratégias, destaca-se a técnica da “analogia inusual”, mencionada posteriormente neste texto.

mas como desdobramento de um processo pedagógico coletivo que articulou formação, pesquisa e criação.

Inserida na Galeria de Arte e Pesquisa da UFES, a exposição operou como um dispositivo no qual “sujeito”, “domínio” e “campo” se entrecruzaram. Inicialmente, a partir dos encontros de ativações coletivas e produções individuais de cada integrante do grupo, por meio da legitimação pela atuação curatorial e, finalmente, a apresentação da produção no espaço institucional da GAP/UFES

Ao ocupar legitimamente o espaço da Galeria de Arte e Pesquisa desta universidade, o GEPCEAr consolida seu caminhar compactuado, de interação e respeito às características individuais dos participantes que, baseados na confiança e no diálogo apontam caminhos e sugerem métodos uns aos outros, estabelecendo vínculos afetivos e de aproximação estética (Lara, 2024).

Pode-se assim compreender que, de fato, articulou-se uma relação fundamentada na compreensão da criatividade como fenômeno relacional e que se buscou não apenas apresentar trabalhos, mas evidenciar processos, percursos e atravessamentos formativos, proporcionando uma significação particular em cada um dos trabalhos apresentados.

Neste contexto, selecionam-se as contribuições das professoras Stela Maris Sanmartin e Sarah Rodrigues Damiani para uma análise mais aprofundada das dinâmicas presentes na exposição, tendo em vista que, ao articularem em suas práticas as dimensões de artistas, professoras e pesquisadoras, suas produções possibilitam um aprofundamento consistente na discussão acerca das identidades híbridas em cena, evidenciando como os processos criativos se constroem na interseção entre formação, prática pedagógica e investigação em arte e sobre arte⁷. O trabalho apresentado por Sanmartin, composto pelas obras Brotos e Flores (Figura 2), evidencia uma articulação consistente entre método,

⁷ Neste trabalho, utiliza-se a expressão “investigação em arte e sobre arte” para distinguir, respectivamente, as pesquisas que se desenvolvem a partir da própria prática artística e aquelas que tomam a arte como objeto de reflexão teórica, histórica, estética ou crítica, conforme as discussões propostas por Frayling (1993/1994) e aprofundadas por Borgdorff (apud Tavares, 2016).

processo e experiência biográfica. Quanto ao início da proposta, a autora relata:

[...] Eu iniciei o programa com um ativador criativo baseado na analogia inusual, proposto por David de Prado, aproximando dois elementos diferentes para buscar relações entre eles. Propus uma atividade prática em que cada participante trouxesse mentalmente a imagem de uma planta ou flor e a desenhasse intuitivamente. Depois, compartilhamos os desenhos e cada um explicou o porquê escolheu aquela planta (Sanmartin, entrevista concedida ao autor, 09 de fevereiro de 2026).



Figura 2. Trabalhos de Stela Maris Sanmartin. Fotografia de Paula Barbosa (2024). A imagem apresenta duas obras suspensas no espaço expositivo, fixadas por fios de náilon e protegidas por lâminas de acrílico transparente. À esquerda, a obra Flores (85,5 x 70 x 63cm) reúne desenhos delicados de diferentes flores, traçados em lápis de cor com linhas suaves e sobrepostas. À direita, a obra Brotos (85,5 x 70 x 63cm) apresenta pequenas plantas e caules, com formas mais espaçadas e linhas finas. Ambas as obras foram produzidas em técnica mista, com lápis de cor sobre papel vegetal e parafina, e a transparência do suporte e da moldura confere leveza, permitindo a passagem de luz.

O procedimento evidencia que a produção não emerge de um gesto espontâneo isolado, mas de uma metodologia estruturada, vinculada a estudos sobre criatividade. No caso da artista, a escolha da azaléa ocorreu inicialmente de forma intuitiva, apenas posteriormente, a partir da pesquisa realizada sobre a planta, revelou sua ligação simbólica com a

cidade de São Paulo, destino para o qual a artista estava em processo de retorno, e que acrescentou à obra uma dimensão significativa e autobiográfica. A essa camada somou-se o gesto de desenhar uma flor para cada ano de vida, totalizando 57 desenhos individuais, inicialmente pensados para exposição, e que estariam dispostos em uma linha horizontal em uma das paredes.

Em conversas com a curadora, delimitou-se uma nova forma de organização dos desenhos que transformaram a execução da obra. Como relata a artista:

A partir da conversa com a curadora comecei a pensar em três tempos da vida, formação inicial e universitária, atuação profissional e fase de amadurecimento, e, no processo, fui recortando, recombinao e reorganizando os desenhos. Trabalhei com colagem e sobreposição. Assim surgiram dois trabalhos, “Brotos”, relacionados à fase inicial, de formação e crescimento e “Flores”, momento profissional, deixando de realizar o devir do amadurecimento que seria representado pela planta (Sanmartin, entrevista concedida ao autor, 09 de fevereiro de 2026).

Esse deslocamento e recomposição formal evidenciam a atuação da curadoria como instância que tensiona, reorganiza e qualifica a produção em consonância com o espaço expositivo. A redução e reconfiguração do conjunto inicial não representam uma limitação, mas um processo de síntese e intensificação poética, no qual a obra se consolida na interlocução entre criação individual e mediação institucional.

No que se refere à materialidade adotada (Figura 3), papel vegetal, parafina e sobreposições, observa-se a construção de um efeito de transparência que, na forma como a obra foi exposta, permitia à luz atravessar suas camadas. Essa transparência não se limita a um recurso técnico, mas opera também como elemento simbólico. A sobreposição das pranchas, visíveis em seus diferentes níveis, sugere a coexistência de tempos, experiências e fases formativas que não se anulam, mas se acumulam e se atravessam.



Figura 3. Detalhe da obra Brotos. Registro da artista (2026). A imagem apresenta um recorte da região central da obra, permitindo observar, com maior riqueza de detalhes, desenhos de pequenos ramos e botões de flores. As formas são traçadas com linhas finas em lápis de cor em tons de lilás, verde e marrom, apresentando caules delicados e flores em processo de crescimento. O fundo translúcido, com marcas irregulares de parafina, cria uma textura esbranquiçada e difusa, sobre a qual os elementos vegetais parecem flutuar, reforçando a sensação de leveza.

Tal configuração dialoga com a própria trajetória de Sanmartin, marcada pelos percursos de formação inicial, formação universitária e atuação profissional, mas também com a identidade híbrida da artista-professora-pesquisadora. A luz que perpassa as camadas pode ser compreendida como metáfora das transversalidades que implicam criação, reflexão teórica e prática formativa. Nesse sentido, a obra não apenas representa um percurso biográfico, mas materializa visualmente uma condição profissional e existencial em que produzir, investigar e ensinar constituem dimensões interdependentes, que se iluminam mutuamente.

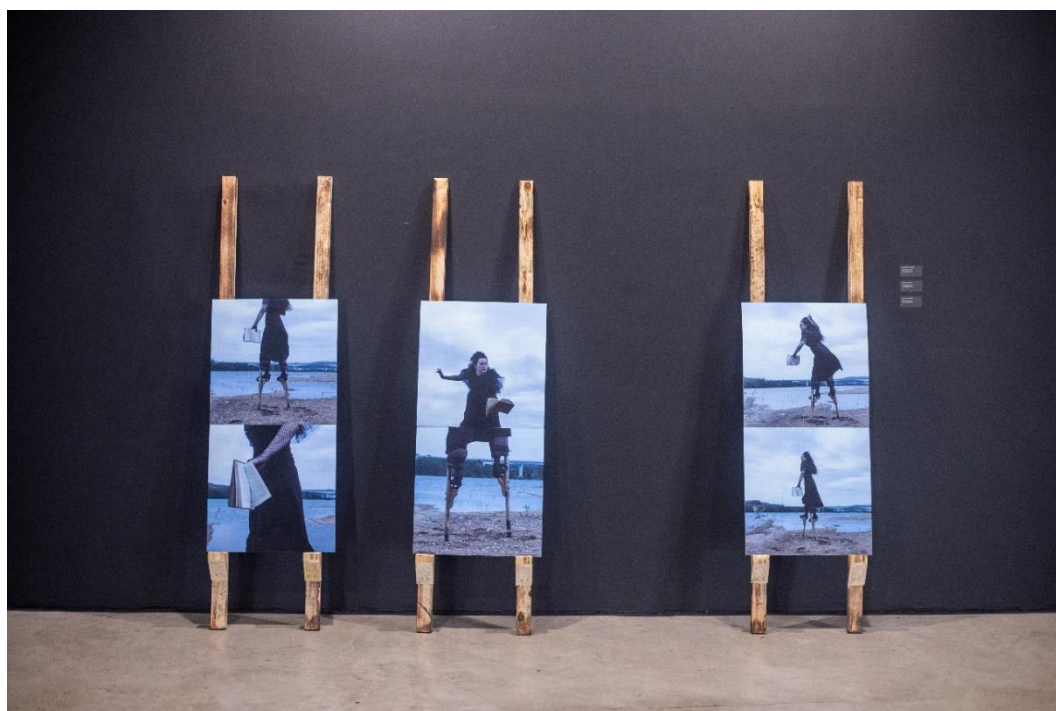


Figura 4. Fotoperformance Watu conta contos. Fotografia de Paula Barbosa (2024). A imagem apresenta três colagens fotográficas verticais (110 x 50 cm, cada), expostas sobre estruturas de madeira que remetem a pernas de pau, apoiadas no chão e encostadas à parede escura da galeria. Da esquerda para a direita, as obras intitulam-se QUEM conta seu conto, EU conto seu conto e, por fim, mais afastada à direita, MEU conto se conta!. Os três trabalhos mostram uma figura feminina vestida de preto, posicionada sobre a areia na margem de um rio, em paisagem aberta, utilizando pernas de pau e segurando um livro.



Figura 5. EU conto seu conto. Fotografia de Paula Barbosa (2024). A imagem destaca o segundo trabalho da fotoperformance, em formato vertical (110 cm x 50 cm), exposto sobre estrutura de madeira que remete a pernas de pau, apoiada no chão e encostada na parede escura da galeria. A fotografia é composta por dois enquadramentos, onde, na parte superior, observa-se uma figura feminina vestida de preto, com expressão concentrada enquanto segura um livro aberto com uma das mãos. Na parte inferior, vê-se o detalhe das pernas atadas às pernas de pau, apoiadas sobre uma faixa de terra. Ao fundo, distinguem-se camadas da paisagem: a margem arenosa, a água do rio, uma ponte ao longe que se aproxima da linha do horizonte e, acima, o céu nublado, compondo uma cena de tons frios e atmosfera contemplativa.

Se, no trabalho de Sanmartin, a transparência material tornava visível a sobreposição das diferentes etapas e fragmentos da vida, na produção da professora-artista Sarah Rodrigues Damiani (Figura 4), o corpo assume centralidade como campo de instigação poética e crítica. Registradas pelas lentes da fotógrafa Paula Barbosa, as ações performáticas equilibram materialidade e presença, capturando gestos, expressões e uma narrativa sensível por meio de um projeto de fotoperformance.

A escolha por analisar esse trabalho justifica-se não apenas por sua potência visual, mas pelo caráter contundente no qual a condição híbrida da artista-professora-pesquisadora mais uma vez pode ser observada. Na obra, a ação performática não se dissocia da investigação conceitual nem da dimensão pedagógica, configurando-se como prática que produz conhecimento ao mesmo tempo em que o problematiza (Figura 5).

No artigo intitulado *Sobre às margens do rio Watu: um processo de criação imaginária entre a fotógrafa e a pênalti* (2025), as artistas enfatizam a tentativa de materializar, por meio da imagem, a poética instaurada no instante da ação. Conforme afirmam:

O olhar da fotógrafa estava direcionado para a troca intercambiada com a pênalti que fazia a interferência naquele ambiente. Não interessava a réplica visual da paisagem devastada, mas a atmosfera criada pelo jogo de luz, cores, enquadramento e interações com a personagem (Sanmartin; Damiani; Silva, 2025, p.11).

A partir dessa perspectiva, compreende-se que o projeto ultrapassa a dimensão da performance enquanto acontecimento passageiro. A ênfase desloca-se da representação literal do espaço para a construção de uma atmosfera sensível, na qual corpo e território se atravessam. A fotografia, nesse contexto, não se configura como simples registro documental, mas como dispositivo poético que amplia e ressignifica o gesto performático por meio de uma reflexão sobre visibilidade, corpo, território e memória.

A dimensão coletiva do processo torna-se ainda mais evidente quando a própria artista explicita o modo como o grupo de pesquisa interferiu diretamente na configuração final da obra no espaço expositivo. Segundo Damiani,

O processo de criação da obra foi colaborativo, tanto do ponto de vista da fotógrafa, cujo enquadramento foi essencial para o resultado final, como também das trocas realizadas pelo grupo de pesquisa. A ideia de agregar a perna de pau na instalação da fotografia veio de uma conversa com o professor Lando que também participou dos mesmos ativadores criativos que as artistas em questão (Damiani, entrevista concedida ao autor, 10 de fevereiro de 2026).

O depoimento evidencia uma dimensão que ultrapassou os gestos exclusivos das artistas construindo, na interação entre diferentes agentes, uma real interlocução. A decisão de incorporar a perna de pau à instalação, revela como o trabalho se transforma a partir do diálogo, ampliando sua potência simbólica no espaço da galeria.

Tal dinâmica confirma a compreensão da criatividade como fenômeno sistêmico e relacional. A validação e a expansão da proposta não ocorrem isoladamente, mas emergem do intercâmbio entre sujeitos que partilham um mesmo domínio e atuam, simultaneamente, como criadores e legitimadores do campo.

Algumas considerações

As observações acerca da exposição CriAtivAção permitiram compreender a criatividade não como atributo isolado do indivíduo, mas como fenômeno relacional, que se constitui na interação entre sujeito, domínio cultural e instâncias de validação. À luz do modelo sistêmico de Csikszentmihalyi, evidenciou-se que a produção apresentada pelo GEPCEAr se consolida como ação criativa de pesquisa e criação artística na medida em que é inserida em um espaço institucional mediada por um olhar atento capaz de reconhecê-la e atribuir-lhe valor simbólico no campo das artes.

Nesse contexto, a curadoria mostrou-se mais do que organização expositiva, operando como dispositivo de ativação, tensionamento e reconhecimento das produções, ao mesmo tempo em que possibilitou uma dinâmica colaborativa no decorrer dos processos de criação. Ainda que formalmente centralizada em uma pessoa, sua atuação revelou-se permeável ao diálogo, permitindo que a ação curatorial configurasse também como prática pedagógica compartilhada no interior do grupo.

As ativações criativas desenvolvidas no GEPCEAr não atuaram apenas como estímulos à produção artística, mas como dispositivos formativos que favoreceram o diálogo, a experimentação e a construção coletiva de conhecimentos. Nesse sentido, a criatividade observada na exposição não pode ser compreendida dissociada das práticas educativas que estruturaram os encontros do grupo e possibilitaram o desenvolvimento das poéticas apresentadas.

As análises dos trabalhos de Stela Maris Sanmartin e Sarah Rodrigues Damiani evidenciaram como a identidade do artista-professor-pesquisador se materializa na intersecção entre criação, reflexão teórica e prática formativa. Em ambas as produções, o processo criativo não se dissocia da investigação teórico-prática nem da dimensão pedagógica, revelando uma condição híbrida que ultrapassa a forma fragmentada de se observar tais identidades tradicionalmente.

Desse modo, o hibridismo em cena não se refere apenas à soma de funções exercidas simultaneamente, mas a uma configuração profissional e existencial em que produzir, ensinar e pesquisar constituem dimensões indissociáveis. A exposição CriAtivAção, evidencia que são nesses espaços de atravessamentos que a criatividade se legitima e que o artista-professor-pesquisador encontra sua potência crítica e formativa.

Referências

ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 43-58.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Arte de Expor**: curadoria como *expoesis*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2014.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Creatividad**: el fluir y la psicología del descubrimiento y la invención. Barcelona: Paidós, 1998.

DAMIANI, Sarah Rodrigues. Entrevista concedida a Leonardo Borges Lelé, 10 de fevereiro de 2026.

LARA, Regina. Texto curatorial da exposição CriAtivAção. Vitória: Galeria de Arte e Pesquisa da UFES, nov. 2024.

NEVES-PEREIRA, Mônica Souza; FLEITH, Denise de Sousa (Orgs.). **Teorias da Criatividade**. Brasília, DF: [s.n.], 2019.

PRADO DIEZ, David de. **Manual de activación creativa**: para una programación alternativa y motivadora. Santiago de Compostela: IACAT, 2004.

RHODES, Mel. An analysis of creativity. **The Phi Delta Kappan**, v. 42, n. 7, p. 305-310, 1961. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20342603>. Acesso em: 09 fev. 2026.

SANMARTIN, Stela Maris. Entrevista concedida a Leonardo Borges Lelé, 09 de fevereiro de 2026.

SANMARTIN, Stela Maris; DAMIANI, Sarah Rodrigues; SILVA, Paula Barbosa da. Sobre às margens do rio Watu: um processo de criação imaginária entre a fotógrafa e a perna. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 56, dez. 2025.

TAVARES, Monica. Inter-relações entre arte, pesquisa e ciência. In: PRADO, Gilberto; TAVARES, Monica; ARANTES, Priscila (org.). **Diálogos transdisciplinares**: arte e pesquisa. São Paulo: ECA/USP, 2016. p. 66-89.

Do entretenimento à crítica: violência e política na arte de videogame

From entertainment to critique: Violence and politics in videogame art

Carmem Martins (UnB)¹

Resumo: Este artigo analisa obras de Harun Farocki, Wafaa Bilal e Joseph DeLappe que exploram a relação entre videogames e violência. A partir de uma análise crítica dessas obras, investiga-se como esses artistas se apropriam de imagens e dispositivos dos videogames. Como resultado, observa-se a construção de uma metalinguagem que evidencia o papel dessas imagens na produção da realidade contemporânea. Conclui-se que tais práticas artísticas desviam tecnologias associadas ao uso militar, transformando-as em instrumentos de crítica política e estética.

Palavras-chave: videogame; violência; guerra; arte de videogame; arte digital.

Abstract: This article analyzes works by Harun Farocki, Wafaa Bilal, and Joseph DeLappe that explore the relationship between video games and violence. Through a critical analysis of these works, it examines how these artists appropriate images and devices from videogames. The study reveals the construction of a metalinguistic framework that highlights the role of these images in shaping contemporary reality. It concludes that such artistic practices divert technologies associated with military use, transforming them into instruments of political and aesthetic critique.

Keywords: videogame; violence; war; videogame art; digital art.

DOI: 10.47456/col.v16i27.52144



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Recebido em: 20 de março de 2026.

Publicado em: 26 de junho de 2026.

¹ Mestra pela Universidade de Brasília em Imagem, Estética e Cultura Contemporânea. Atua como professora, arte-educadora e pesquisadora no campo da imagem em movimento. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4920-8748>.

Video Game Art é um termo usado para descrever práticas artísticas que utilizam videogames como meio, material ou inspiração para criar obras que vão além do entretenimento. Em outras palavras, trata-se de arte que dialoga com os videogames de forma crítica, estética ou conceitual, explorando suas possibilidades interativas, visuais e narrativas. Artistas como Harun Farocki, Wafaa Bilal e Joseph deLappe, discutem as relações entre os videogames e o complexo industrial-militar e o fazem a partir de performances e videoinstalações que tensionam e subvertem o lugar social do videogame.

Na produção contemporânea, observa-se uma multiplicação de modalidades artísticas, como *Net Art*, *Bio Art*, *Data Art*, *Eco Art*, *Glitch Art* e *Land Art*, entre outras. A multiplicidade de categorias de produção contemporânea aponta para a flexibilidade conceitual do que pode ser considerado arte: praticamente qualquer objeto ou prática pode ser reconhecido como obra artística, desde que haja intenção criativa e reconhecimento crítico. No entanto, a nomeação de uma produção, como *Eco Art* ou *Video Game Art*, não é apenas classificatória; ela também permite compreender as implicações específicas que o suporte ou o contexto da obra sugere.

Com a arte da década de 1960, mais especificamente, com sua epifania diante da *Brillo Box* de Andy Warhol, o filósofo e crítico estadunidense Arthur Danto (2006) entendeu o problema ontológico que a produção artística contemporânea apresentava à definição de arte: como diferenciar obras de arte de coisas banais? Nos séculos XX e XXI, diversas experimentações desafiaram continuamente a noção de “obra de arte”, a ponto de tornar quase impossível encontrar uma definição capaz de resistir às provocações da arte contemporânea. Artistas abandonaram a beleza, os suportes clássicos, o labor técnico, a individualidade autoral e outras convenções tradicionais da produção artística.

No entanto, Arthur Danto prosseguiu na investigação de possíveis critérios para definir a arte. Para ele, o problema da estética não reside no desejo de conceituar a arte em si, mas na tentativa de fazê-lo a

partir de propriedades aparentes, como a beleza ou quaisquer atributos vinculados a suportes, formas ou materiais específicos. O autor propõe a noção de “artisticidade”, que não se baseia no que se percebe do objeto, mas na relação deste com diversos fatores sócio-históricos (Danto, 2006, p. 213).

Nesse sentido, a pergunta “o que é arte?” é mais bem respondida a partir de predicados relacionais. A arte, assim, não pode ser dissociada do tempo e do espaço em que se insere. Para Danto, uma obra é arte não por suas propriedades visuais ou materiais, mas por pertencer a um contexto conceitual, o “mundo da arte”, em que intenções, interpretações e reconhecimentos transformam objetos comuns em obras artísticas (Danto, 2006, p. 213).

Nesse sentido, os predicados relacionais devem ser mobilizados na apreensão de uma obra, uma vez que cada tipo de arte estabelece vínculos entre o objeto, o contexto social, o espectador e o campo conceitual em que circula. A *Eco Art*, por exemplo, ganha relevância por dialogar com os desafios ambientais contemporâneos, enquanto a *Video Game Art* permite explorar questões políticas e estéticas próprias do meio, sendo a temática da violência recorrente em muitas de suas obras.

Os predicados relacionais da contemporaneidade incluem a incorporação de novas tecnologias ao campo das artes e a centralidade da imagem no contexto digital, aspectos que convergem para a constituição da arte tecnológica. Essas novas subcategorias de produção artística surgem frequentemente de forma híbrida, integrando-se a instalações e performances, linguagens que se afirmam como centrais e recorrentes na arte contemporânea.

A arte contemporânea tende a valorizar, sobretudo, questões de ordem conceitual e política. Nesse sentido, a *Video Game Art* configura-se, muitas vezes, como um esforço de politizar o debate em torno dos videogames. Frequentemente acusados de banalizar, estetizar ou até incentivar a violência, os jogos carregam um estigma que não se sustenta diante da diversidade de suas formas e propostas; ainda assim, a

violência permanece um elemento relativamente recorrente em muitos títulos, o que a torna uma temática relevante nas discussões sobre sua linguagem. Além disso, os videogames são alvo de críticas por sua proximidade com a grande indústria, fator que, para alguns, comprometeria seu potencial crítico ou artístico.

No livro *Games of Empire: Global Capitalism and Video Games*, Nick Dyer-Witheford e Greig de Peuter mostram como o progresso do videogame se deu mais por razões capitalistas do que por razões tecnológicas. O desenvolvimento de jogos online de multijogadores (os jogos multijogador hoje representam aproximadamente 50-70% do mercado total de videogames) (Newzoo, 2024), por exemplo, se deu não pelo ímpeto de satisfazer desejos do consumidor ou para fazer progredir a tecnologia como tal, mas antes como parte de uma tendência mais ampla no capitalismo tardio de incorporar cada vez mais território para que nada permanecesse fora do seu alcance, nem mesmo momentos de entretenimento (Dyer-Witheford & de Peuter, 2009, p. 98).

Os autores se perguntam então, uma vez que os videogames estão tão atrelados ao capitalismo, se seria possível que eles contra-atacassem o sistema, oferecendo alternativas ao capital global. Questionar se os jogos efetivamente promovem tais alternativas é uma questão ampla e complexa, mas é inegável que hoje existem títulos que propõem experiências para além do consumo acrítico da violência. O surgimento de mercados online como *Steam* e *Humble Store* propiciaram uma maior abertura aos jogos independentes, uma vez que em plataformas como essa desenvolvedores desses jogos são distribuídos em pé de igualdade com as maiores empresas.

Por exemplo, *Phone Story* (2011) nos convida, por via de um aplicativo, a conhecer o lado obscuro de dispositivos do tipo *smartphone*. Assim, em uma viagem ao redor do mundo, somos confrontados com as forças que orientam o mercado econômico de venda desses produtos eletrônicos e com a espiral de obsolescência planejada subjacente ao sistema tecnológico. O jogador pode tornar-se cúmplice do sistema ali

representado ou rebelar-se, apoiando as organizações de trabalhadores sem fins lucrativos, que lutam para acabar com as atrocidades reproduzidas no jogo. O jogo é de autoria do *Molleindustria*, um grupo que produz e disponibiliza jogos com críticas e sátiras político-sociais. Eles se apresentam como “um projeto de reapropriação dos videogames, um chamado para a radicalização da cultura popular” (Molleindustria, 2003). Quando o aplicativo foi lançado, em 2011, a Apple banuiu-o imediatamente de sua *App Store*.

Phone Story (2011) configura-se, portanto, como um exemplo de *Video Game Art*, ou mesmo de ativismo digital artístico, o chamado ativismo digital, como preferem alguns autores. A produção que será apresentada e analisada, entretanto, mobiliza uma discussão mais específica: as conexões complexas entre o universo dos videogames, o aparato militar e as manifestações de violência. Nesse sentido, torna-se necessário aprofundar esse ponto para compreender plenamente suas implicações.

Videogames e o complexo industrial-militar

As forças armadas vêm utilizando os videogames tanto como ferramentas de treinamento de tropas quanto como estratégias de propaganda. A parceria entre a indústria de jogos e o setor militar já existe há décadas, tendo início pelo menos em 1981, quando uma equipe da Atari² desenvolveu uma ferramenta de simulação para o Exército dos Estados Unidos chamada *The Bradley Trainer*, destinada a treinar recrutas na operação do tanque Bradley (Laamarti; Eid; El Saddik, 2014, p. 1). A simulação foi baseada no jogo *Battlezone* (1980). Os chamados *serious games*, ou jogos sérios, têm sido particularmente utilizados para reproduzir cenários de combate, treinar a tomada de decisões, elaborar estratégias militares e até mesmo estimular o recrutamento de jovens para o serviço militar.

² A Atari é uma empresa pioneira na indústria de videogames, fundada em 1972 nos Estados Unidos por Nolan Bushnell e Ted Dabney.

O pesquisador Fedwa Lamaarti, em um artigo sobre *Serious Games* (Lamaarti, 2014), realiza um levantamento dos maiores destaques no desenvolvimento dos jogos sérios, analisando a finalidade de cada um deles. Entre os títulos citados, dois foram desenvolvidos para fins educativos, um para comunicação interpessoal e todos os demais tiveram funções militares, tais como *The Bradley Trainer* (1981), *Marine Doom* (1996), *America's Army* (2002), *DARWARS* (2003), *VBS1* (2005) e *VBS2/Game After Ambush* (2009). Essa relação configura uma espécie de simbiose, na qual ambas as indústrias se beneficiaram mutuamente: inicialmente, os videogames aproveitaram tecnologias militares para impulsionar seu desenvolvimento (Herz, 1997, pp. 201–205), enquanto, na década seguinte, os militares passaram a encomendar adaptações de jogos comerciais, como simuladores de tanques e helicópteros – por exemplo, *Battlezone* (1980) e *Apache* (1987) – e jogos de combate, como *Doom* (1993), para fins de treinamento e estratégias militares.

O exemplo mais emblemático dessa parceria é o jogo *America's Army* (2002), um jogo de tiro em primeira pessoa (FPS – *First Person Shooter*) desenvolvido pelo Exército dos Estados Unidos e disponibilizado gratuitamente na Internet. Apresentado como uma simulação das realidades da vida militar, o jogo foi concebido como ferramenta de recrutamento para jovens entre 16 e 24 anos, tendo mais de 13 milhões de contas registradas ao longo dos anos.

O jogador inicia *America's Army* como um recruta novato e não pode participar das missões de combate até concluir um programa de treinamento básico. Esse treinamento envolve atividades de condicionamento físico, tiro ao alvo e educação médica de campo, todas exigindo desempenho dentro de padrões preestabelecidos antes que seja possível avançar para as missões propriamente ditas. Essas missões simulam cenários “realistas”, como escoltar refugiados fora de zonas de combate ou capturar prédios ocupados pelo inimigo (*America's Army*, 2010). *America's Army* constitui um exemplo emblemático da militarização dos videogames. Segundo Nick Robinson

(2019), especialista no estudo dos videogames militares na política e nas redes sociais, pesquisas estatísticas indicam que o jogo exerceu um impacto significativo na percepção do público em relação ao Exército dos Estados Unidos.

De acordo com pesquisas militares realizadas em maio de 2003, o jogo ocupava o quarto lugar entre as coisas que criavam “uma percepção favorável” do Exército, atrás da guerra no Iraque, da segurança interna e das tensões com a Coreia do Norte. Cerca de 40% dos recrutas de 2005 haviam jogado o jogo anteriormente e 30% dos americanos com idades entre 16 e 24 anos disseram que “parte do que sabem sobre o Exército vem do jogo” (Robinson, 2019, p. 14).

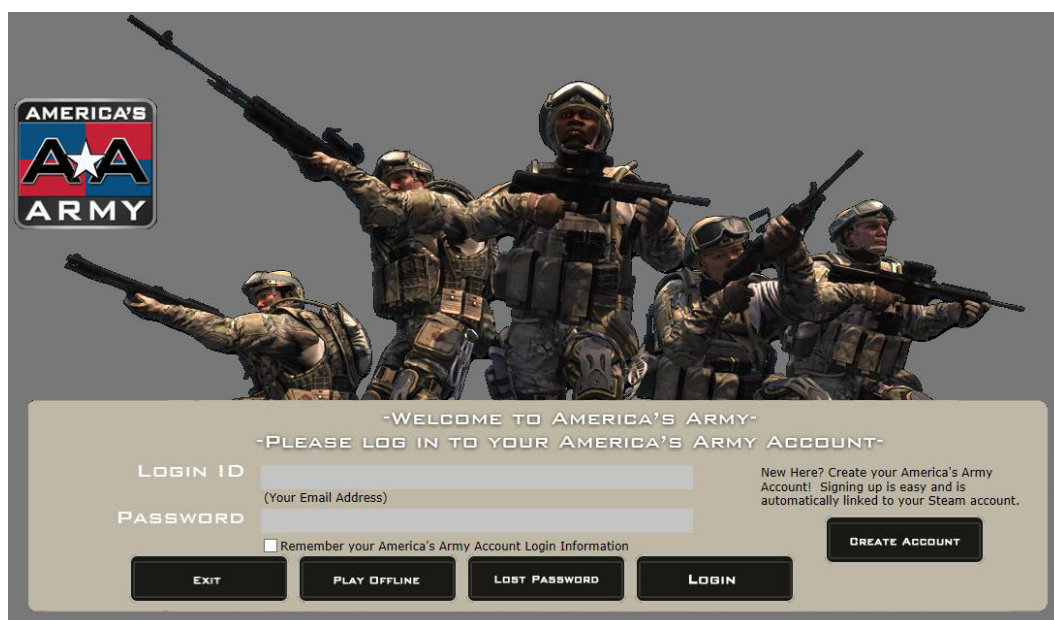


Figura 1. Tela de login do jogo *America's Army* (2002), 2026, *Steam Community*. Em uma página de fundo cinza, vê-se o painel de login, e acima dela, uma ilustração representa cinco soldados do exército norte-americano portando armas. O jogador os vê de baixo para cima, em ângulo conhecido como em *contra-plongée*. Disponível em: <https://steamcommunity.com/sharedfiles/filedetails/?l=portuguese&id=173936272>. Acesso em: 11 mar. 2026.

America's Army ilustra o que o pesquisador Roger Stahl (2013) intitulou *NetWar* (uma possível tradução para o português seria Guerra de Redes), a fim de descrever a forma de guerra em um contexto em que as fronteiras tradicionais entre guerra, política e comunicação se

tornam cada vez mais fluidas e interconectadas. Em vez de uma guerra convencional entre exércitos, a guerra se estende para além do campo militar tradicional, abrangendo uma “guerra de redes” no domínio digital, em que o controle da informação se torna um elemento central no poder e nas relações internacionais. A *NetWar* envolve a manipulação e controle da informação, a construção de narrativas e o uso de plataformas digitais para influenciar e mobilizar públicos, sejam eles civis ou militares.

A importância de um jogo como *America's Army* dentro da *NetWar* torna-se evidente quando comparamos os resultados da pesquisa citada acima, que pontua a “percepção favorável do Exército” a qual o videogame incita, com a representação sanitizada da guerra que o jogo apresenta; bastante divergente, aliás, da forma com que outros jogos populares ilustram a violência. Ao contrário de muitos outros jogos FPS (*First-Person-Shooter* ou Tiros em Primeira Pessoa), em *America's Army* os membros do corpo nunca são arrancados. Em vez disso, os ferimentos são marcados por uma nuvem de fumaça vermelha. Inimigos mutilados nunca se contorcem ou gritam em agonia. Essas restrições no *gameplay* são justificadas pelos militares dos EUA com base no fato de que o jogo pode/deve ser jogado por adolescentes, como explica Chris Chambers, um major aposentado do exército que foi vice-diretor do projeto:

Queremos atingir os jovens para mostrar o que o Exército faz, e estamos obviamente orgulhosos disso. Não podemos atingi-los se formos exagerados com violência e outros aspectos da guerra que podem não ser apropriados. É uma escolha que fizemos para poder alcançar o público que queremos (Schiesel, 2005, p. 3 citado em Robinson, 2019, p. 12).

America's Army é um exemplo emblemático da integração entre o complexo militar e a indústria do entretenimento, evidenciando tanto sua onipresença quanto suas implicações. O jogo simboliza a maneira pela qual a sociedade é gradualmente militarizada, com o intuito de reforçar uma ideologia dominante, sendo o setor de

videogames um agente central nesse processo. Ao proporcionar aos jogadores uma experiência imersiva, *America's Army* transmite, por meio de sua narrativa e mecânicas, uma visão simplificada e mesmo distorcida da guerra e da militarização. Nesse contexto, a resolução de conflitos e a ameaça do terrorismo são retratadas de forma superficial, centrando-se em ações diretas como “atirar e destruir”, enquanto os resultados da guerra são minimizados, ocultando a violência e a barbárie não apenas contra os corpos “inimigos”, mas também contra os soldados aliados.

Joseph DeLappe

É sob esse incômodo que trabalha Joseph DeLappe em sua performance *Dead-in-Iraq* (2006). Este trabalho teve início em março de 2006, com o objetivo de coincidir aproximadamente com o terceiro aniversário do início da Guerra no Iraque. O artista entrava na versão online do jogo *America's Army* para digitar manualmente o nome, idade, ramo de serviço e data de morte de cada militar que havia morrido até aquele momento no conflito. Ele utilizou o nome de login “*dead-in-iraq*” e digitava os nomes por meio do sistema de mensagens de texto do jogo até ser “morto” dentro dele. Após sua morte, flutuava sobre o corpo de seu avatar e continuava a digitar. Quando reencarnado na próxima rodada, o ciclo se repetia. Em 18 de dezembro de 2011, data oficial da retirada das últimas tropas dos EUA no Iraque, ele concluiu a digitação dos últimos 200+ nomes no jogo, totalizando 4484 nomes.



Figura 2. Fotograma da performance *dead-in-iraq* (2006), de Joseph DeLappe, *Wired*. A imagem apresenta a tela do jogo *America's Army* sob a perspectiva do atirador. No visor, observa-se a troca de mensagens no chat entre os jogadores durante a partida online, discutindo se os nomes inseridos por DeLappe correspondem a pessoas reais. Disponível em: <https://www.wired.com/2006/06/dead-in-iraq-its-no-game/>. Acesso em: 15 mar. 2016.

Joseph DeLappe é atualmente professor de Jogos e Mídia Tática na Universidade Abertay na Escócia, e seu trabalho se dá majoritariamente nas linguagens eletrônicas e nas novas mídias. Em outra obra de cunho ativista, ele trabalhou com o jogo extremamente popular *Grand Theft Auto V* (GTA V). A obra *GTA USA Gun Homicides* (2018-2019) consistiu em uma performance online em que um *mod* do jogo foi transmitido na *Twitch.tv* diariamente ao longo de um ano. Nesse período, o projeto encenou dia após dia o

total de homicídios com armas de fogo nos Estados Unidos, de julho de 2018 a julho de 2019.

Os dados de homicídios com armas de fogo foram extraídos continuamente do portal do *Gun Violence Archive*, uma organização independente sem fins lucrativos que fornece gráficos e mapas da violência armada para visualizar o impacto do uso de armas em todo o país. O portal revisa diariamente o número de homicídios com armas de fogo no país, e este número era inserido diretamente no projeto, de modo que toda vez que uma nova morte era registrada, alguém dentro do jogo era morto. Cada dia, à meia-noite, o jogo reiniciava a contagem do zero e reconstituía o número em sua totalidade somando-se todas as mortes desde o primeiro dia do jogo. Os conteúdos disponíveis na internet sobre a performance datam de 2018, quando a performance ainda acontecia. Assim, não foi encontrado o número final do último dia da performance, mas só no ano de 2018 as mortes chegaram a 15 mil.

O artista invoca a relação complexa, as fronteiras confusas e a interação entre jogos, militarismo e violência. A fricção entre a realidade e a virtualidade é estabelecida através da aproximação entre ambas, visto que o GTA também é fruto do mesmo espetáculo da violência que resulta no número alarmante de homicídios nos Estados Unidos. Ao ser transposto para um contexto artístico, o jogo deixa de ser apenas uma plataforma de entretenimento e passa a revelar, de forma crua, como a violência lúdica que ele encena está profundamente enraizada no cotidiano norte-americano.

Assim, percebe-se uma estratégia usual do artista que se baseia em intervir nos jogos ou canais empregados pela comunidade *gamer*, a fim de inserir neste meio elementos de realidade que de alguma forma se relacionam ao universo daquele jogo. Em ambas as obras, o resultado é simultaneamente um protesto e um memorial da vida real dentro de um ambiente de jogo.

São obras que trabalham o documental não pelas imagens, as quais são emprestadas de um jogo, pelo gesto artístico de DeLappe e pelos dados

por ele inseridos, que funcionam como uma camada adicional que se sobrepõe à imagem sintética do videogame. Em outras palavras, a capacidade de comentar a realidade adquire outro sentido: não pela imagem como representação; mas pelos vínculos que se pode fazer entre a imagem, desprovida de registro, com a realidade que a cerca; no caso específico dessas obras, o entrelaçamento entre a cultura dos videogames e o setor militar.

Wafaa Bilal

Wafaa Bilal é um artista iraquiano-americano que também aborda a violência por meio de tecnologias digitais. Entre seus trabalhos, destaca-se *Domestic Tension* (2007), uma performance gamificada que simula tanto conflitos internacionais quanto experiências interpessoais vividas por ele relacionadas ao contexto da Guerra do Iraque. A performance aconteceu em 2007, na *FlatFile Gallery*, em Chicago. Bilal passou 31 dias confinado em uma sala com uma arma de paintball. Essa arma era conectada a uma interface online, e de qualquer computador do mundo, com apenas um clique, era possível disparar contra qualquer alvo na sala, incluindo o próprio Bilal. Durante esse um mês, Bilal nunca deixou a galeria e o site nunca foi desligado. Em essência, ele se colocou em uma situação de guerra, onde poderia ser alvejado 24 horas por dia, 7 dias por semana. Ao final do mês, 65.000 disparos foram feitos de 136 países e o site recebeu mais de 80 milhões de acessos (Bilal, 2013).



Figura 3. Foto da performance *Domestic Tension* (2007) de Wafaa Bilal, 2007, *Net Art Anthology*. Registro fotográfico da performance em que o artista aparece sentado no chão de uma sala, cujas paredes e piso estão densamente cobertos por tinta amarela, resultado dos sucessivos disparos de paintball direcionados a ele durante a ação.

Bilal vivenciou a nível pessoal o trauma da guerra. Nascido em Najaf, no Iraque, sob o regime de Saddam Hussein, Bilal deixou o país após a Guerra do Golfo de 1991. Após um período em um campo de refugiados na Arábia Saudita, onde continuou fazendo arte, Bilal foi selecionado para reassentamento nos EUA. Na primavera de 2004, Bilal soube que seu irmão Haji havia sido morto. A prática artística de Bilal articula-se diretamente com suas experiências pessoais e pode ser localizada em termos de vários gêneros de arte contemporânea, incluindo instalação, arte digital, performance, arte corporal (*body art*) e ativismo.

Em entrevista, Bilal conta que o impulso para execução da performance foi a fala de um soldado dos EUA encarregado de realizar ataques aéreos no Iraque (causa da morte de seu irmão) em entrevista para a televisão. Segundo Bilal, a repórter perguntou ao soldado se havia algum remorso ou dúvida sobre o que estava fazendo, e o soldado respondia que confiava nas ordens e nas informações que recebia de seus superiores. Segundo Bilal:

Fiquei chocado ao perceber que a morte de Haji havia sido orquestrada por alguém como esse jovem, pressionando botões a milhares de quilômetros de distância, sentado em uma cadeira confortável na frente de um computador, completamente alheio ao terror e à destruição que causava a uma família – a uma sociedade inteira – do outro lado do mundo (2013, p. 95).

Bilal concebeu o projeto em resposta às suas experiências de guerra e exílio e como um comentário sobre a guerra mecanizada e executada à distância (como em um jogo de videogame) que torna a guerra mais impessoal, e compromete de maneira profunda um senso de responsabilização pela barbárie substancial que resulta das operações e comandos infligidos às máquinas. Ele conta que seu propósito era abordar o abismo entre as zonas de conforto e de conflito, tanto para examinar a dualidade em que o próprio artista se encontrava (em uma moradia segura nos Estados Unidos, enquanto sua família era executada no Iraque) quanto para ampliar os limites do entendimento daqueles que estão puramente imersos na zona de conforto.

Dessa forma, o artista, assim como Joseph DeLappe, conseguiu alcançar um público fora do circuito das instituições culturais, pessoas que provavelmente não visitariam uma galeria de arte nem participariam de um protesto anti-guerra. Em síntese, o videogame funcionava não apenas como recurso de metalinguagem, mas também como uma estratégia ativista para engajar um público menos mobilizado.

Harun Farocki

Harun Farocki também dedicou atenção especial aos videogames. Em 2009, produziu a série *Serious Games*, composta por quatro trabalhos que refletem seu contínuo empenho em desnaturalizar as tecnologias de imagem. Nas obras da série, as tecnologias exploradas estão inseridas no contexto do complexo militar-industrial estadunidense. Em *Serious Games 1*, soldados participam de um treinamento militar por meio de um videogame que simula situações de combate. Já em *Serious Games 3*, um

soldado utiliza óculos de realidade virtual para reproduzir, com fins terapêuticos, o trauma vivido em um contexto de guerra.



Figura 4. Fotograma de *Serious Games 1* (2009), de Harun Farocki. *Cinémathèque québécoise*. Na fileira superior, à esquerda, observa-se a tela do videogame, enquanto, à direita, soldados interagem com o jogo em um contexto de treinamento militar. Na fileira inferior, à esquerda, apresenta-se a imagem visualizada por meio dos óculos de realidade virtual, que simula a experiência de guerra do soldado; à direita, vê-se o soldado utilizando o dispositivo. Disponível em: <https://www.cinematheque.qc.ca/en/cinema/war-at-a-distance-serious-games-1-4/>. Acesso em 12 mar. 2026.

O grande motor da obra de Farocki é a imagem como um meio de controle técnico. Como o próprio coloca, em vez de adicionar ideias a seus filmes, ele busca que ideias emergjam da articulação fílmica (Foster, 2021, p. 124). *Serious Games* é, portanto, nada além da exposição de arquivos militares; imagens à margem do domínio público. Farocki então, nas palavras de Didi-Huberman, toma nas instituições o que elas não querem mostrar para retorná-las à comunidade (Hubermann, 2016, p. 206). De forma recorrente, o artista volta aos aparatos de visão e aos modelos computacionais para efetuar uma dialética entre novas e antigas

mídias. As mudanças técnicas não se limitam a resultados de transformações tecnológicas; elas indicam deslocamentos profundos na percepção, isto é, mudanças estéticas que configuram o modo de ver de cada época. Segundo Hal Foster,

Como Marx, Farocki pressupõe que cada nova fase de produção e de reprodução estabelece uma nova linhagem de poder e de conhecimento; como Michel Foucault e Jonathan Crary, ele pressupõe que cada nova linhagem envolve uma nova configuração de sujeito (Foster, 2021, pp. 124-125).

Farocki expõe uma construção da realidade bélica que, de forma crescente, se apropria do audiovisual como instrumento. O artista evidencia que a indústria de guerra incorpora diretamente tecnologias de simulação e sistemas de videogame em suas operações, apontando para um processo contínuo de virtualização e esterilização do combate, que se realiza de maneira cada vez mais distanciada.

Conclusão

Harun Farocki, Joseph DeLappe e Wafaa Bilal utilizam estratégias distintas, mas convergentes na crítica à tecnologia e à guerra. Farocki trabalha a partir da apropriação de imagens de arquivo, frequentemente desconhecidas do público, para revelar transformações significativas na percepção e na representação, evidenciando como as tecnologias de imagem se aproximam, direta ou indiretamente, da destruição. DeLappe, por sua vez, adota a intervenção como estratégia, engajando o público mais familiarizado com a mídia dos videogames e aproximando sua prática de uma arte ativista. Bilal, com a performance *Domestic Tension*, segue um caminho semelhante ao de DeLappe, transformando a experiência da guerra em um jogo interativo e colocando o público no controle de uma arma, simbolizando a desconexão e a desumanização das tecnologias de guerra remota.

Apesar das diferenças de abordagem, os três artistas estabelecem uma espécie de metalinguagem ao articular o papel dessas imagens na

produção da realidade contemporânea, apropriando-se delas para, nos termos de Arlindo Machado (2002), realizar o projeto da artemídia: desviar tecnologias de seu uso industrial. Farocki, DeLappe e Bilal subvertem o projeto militar e necropolítico das imagens que exploram, demonstrando como essas representações podem gerar uma empatia crítica em relação à tecnologia de guerra.

Referências

ABDALLAH, W. **Domestic Tension**. Net Art Anthology, 2007. Disponível em: <https://anthology.rhizome.org/domestic-tension>. Acesso em: 15 mar. 2026.

BILAL, W. Invisible mirror: Aggression and the thumb-generation response. In: AL-ALI, N.; AL-NAJJAR, D. (Org.). **We are Iraqis: Aesthetics and politics in a time of war**. Syracuse: Syracuse University Press, 2013. p. 94-102.

CRAIG, K. Dead in Iraq: It's no game. **Wired**, 6 jun. 2006. Disponível em: <https://www.wired.com/2006/06/dead-in-iraq-its-no-game/>. Acesso em: 15 mar. 2026.

DANTO, A. C. **Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DAVIS, J. War at a distance: Serious games 1-4. **Cinémathèque québécoise**, 2003. Disponível em: <https://www.cinematheque.qc.ca/en/cinema/war-at-a-distance-serious-games-1-4/>. Acesso em: 15 mar. 2026.

DELAPPE, J. **Dead-in-Iraq**. [S.l.], [2006?-2011?]. Disponível em: <https://www.delappe.net/dead-in-iraq>. Acesso em: 15 mar. 2026.

FOSTER, H. **O que vem depois da farsa?**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

HERZ, J. C.; MACEDONIA, M. R. Computer games and the military: Two views. **Defense Horizons**, n. 74, 2002. Disponível em: <https://digitalcommons.ndu.edu/defense-horizons/74/>. Acesso em: 15 mar. 2026.

DIDI-HUBERMAN, G. **Devolver a imagem**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

INGRAM, A. Experimental geopolitics: Wafaa Bilal's Domestic tension. **The Geographical Journal**, v. 178, n. 2, p. 123-133, 2012. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23263247>. Acesso em: 15 mar. 2026.

LAAMARTI, F.; EID, M.; EL SADDIK, A. An overview of serious games. **International Journal of Computer Games Technology**, 2014. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/286573155_An_Overview_of_Serious_Games. Acesso em: 15 mar. 2026.

MACHADO, A. Arte e mídia: aproximações e distinções. **Galáxia**, n. 4, p. 19-32, 2002. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001306220>. Acesso em: 15 mar. 2026.

MOLLEINDUSTRIA. **Molleindustria**. [S.l.], 2003. Disponível em: <https://www.molleindustria.org/>. Acesso em: 15 mar. 2026.

NEWZOO. **Global Games Market Report 2024**. [S.l.], 2024. Disponível em: <https://newzoo.com/resources/trend-reports/newzoo-global-games-market-report-2024-free-version>. Acesso em: 4 jun. 2026.

ROBINSON, N. Military videogames: More than a game. **The RUSI Journal**, v. 164, n. 4, p. 10-21, 2019. DOI: <https://doi.org/10.1080/03071847.2019.1659607>. Acesso em: 15 mar. 2026.

STAHL, R. What the drone saw: The cultural optics of the unmanned war. **Australian Journal of International Affairs**, v. 67, n. 5, p. 659-674, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1080/10357718.2013.817526>. Acesso em: 15 mar. 2026.

Obras citadas

BILAL, W. **Domestic Tension** [Performance virtual]. [S.l.]: [s.n.], 2007.

DELAPPE, J. **Dead-in-Iraq** [Performance virtual]. [S.l.]: [s.n.], 2006-2011.

DELAPPE, J. **Elegy**: GTA USA Gun Homicides [Performance virtual]. [S.l.]: [s.n.], 2018-2019.

FAROCKI, H. **Serious Games** [Videoinstalação]. [S.l.]: [s.n.], 2010.

ATARI. **Battlezone** [Jogo eletrônico]. Sunnyvale, CA: Atari, 1980.

MOLLEINDUSTRIA. **Phone Story** [Jogo eletrônico]. [S.l.]: Molleindustria, 2011.

ROCKSTAR GAMES. **Grand Theft Auto V** [Jogo eletrônico]. [S.l.]: Rockstar Games, 2013.

UNITED STATES ARMY. **America's Army** [Jogo eletrônico]. [S.l.]: United States Army, 2002.

USMC. **Marine Doom** [Modificação do jogo Doom II, Jogo eletrônico]. [S.l.]: USMC, 1996.

Visio-urbanidades: “Nossa Vila É” uma Arte Pública da Cultura Visual Urbana

Visio-urbanities: Nossa Vila É is an Urban Visual Culture Public Art

Bruno Bissoli Pimenta (PPGA-UFES)¹

Resumo: O artigo visa articular os processos da cultura visual presentes na Arte Pública através da compreensão sistêmica do mural Nossa Vila É (Vitória/ES) a partir da cultura criadora (Bosi), da imagem como constructo cultural (Monteiro) e das práticas artísticas na esfera pública (Furtado). Resultando na obra como artefato cultural, refletindo as diversidades e as tensões entre a institucionalização e a temporalidade. Conclui-se que essa prática gera pontes relacionais, promovendo narrativas socioculturais e territoriais.

Palavras-chave: arte pública; cultura visual; urbanidades; muralismo.

Abstract: The article aims to articulate the processes of visual culture present in Public Art through the systemic understanding of the mural Nossa Vila É (Vitória/ES) based on creator culture (Bosi), the image as a cultural construct (Monteiro), and artistic practices in the public sphere (Furtado). This results in the work as a cultural artifact, reflecting the diversities and tensions between institutionalization and temporality. It is concluded that this practice generates relational bridges, promoting sociocultural and territorial narratives.

Keywords: public art; visual culture; urbanities; muralism.

DOI: 10.47456/col.v16i27.52389



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Recebido em: 18 de abril de 2026.

Publicado em: 26 de junho de 2026.

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil. Prêmio Ecologia (IEMA-ES 2011 - 2012) na categoria das imagens; coordenador do Museu Itinerante Reciclagem na Arte (MinCRounet 2011 - 2012); desenvolvimento e organização do Festival da Paz (EntreCulturas / Fé y Alegria 2019 - 2020). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5089351554631472>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-9518-8098>.

Introdução

A arte tem seus próprios meios de realizar os fins mais altos da socialização humana, como a autoconsciência, a comunhão com o outro, a comunhão com a natureza, a busca da transcendência no coração da imanência (Alfredo Bosi)

Neste texto, quando usamos a expressão visio-urbanidades, propomos falar de um o olhar perceptivo sobre a cidade na vida sociocultural contemporânea. Partimos de uma pesquisa acerca da cultura visual no contexto da arte pública capixaba para perceber a imagem e analisar sua forma como um constructo cultural. Nesse sentido, compreendemos que as obras são concebidas pelos artistas a partir de uma cultura criadora inserida em um campo específico (um *site specific*)² que responde às suas questões institucionais e discursivas. Buscamos pontuar alguns processos culturais e implicações da cultura visual presentes nas práticas da arte urbana e associar esses processos à obra Nossa Vila É (2018), do Coletivo Cidade Quintal, realizada em Vitória no Espírito Santo.

Nos fundamentamos em autores que discursam sobre esses saberes. Assim, este texto introduz questões sobre cultura criadora e suas relações com outros processos das culturas brasileiras apresentados por Alfredo Bosi (1992). Discorreremos ainda sobre a Cultura Visual, focando o olhar para a cultura criadora de artistas visuais e na relação da imagem como uma construção social apresentada por Rosana Horio Monteiro (2008). Assim, procuramos levar o leitor ao recorte final acerca das práticas de arte pública e suas características específicas, envolvendo quesitos do contexto cultural no campo da arte e da sociedade.

² Como método para analisar as questões entre a obra e o lugar me referencio nos estudos da crítica institucional sobre o *site* da autora e professora Miwon Kwon, utilizando os conceitos que partem das reverberações do *site* e *non-site* de Robert Smithson implicados no lugar institucional e discursivo existentes na relação da obra de arte e em seu lugar de referência (Kwon, 2008).

Cultu[rando]

Sob uma perspectiva antropológica, o termo cultura abrange as manifestações materiais e espirituais de um povo, sua herança de valores e objetos compartilhados, bem como o conjunto de modos de ser, viver, falar e pensar de uma dada sociedade. Incluem-se aí seus símbolos e bens imateriais, expressos nos fenômenos simbólicos que dão sentido à vida.

Nesse prisma, os reflexos da vida cultural manifestam-se em diversos processos no âmbito da sociedade de classes, que se desenvolve sob o sistema capitalista e seus métodos de produção mercadológica. Tais processos se desdobram nas estruturas de organização do Estado — como as instituições de Ensino, Justiça e outras —, valendo-se de meios específicos de institucionalização. A eles se soma o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa que, aliados à Indústria, configuram a cultura do consumo. Essas instituições, organizações modernas construídas pelo Estado e pela iniciativa privada, administram a produção e a circulação dos bens simbólicos, e sua atuação está diretamente ligada ao crescimento e ao desenvolvimento do país.

O historiador e crítico literário Alfredo Bosi, em *Dialética da Colonização* (1992), descreveu com propriedade os processos culturais presentes na cultura brasileira. Desde a invasão do território onde se formou o Brasil, estamos há mais de 500 anos submetidos a uma cultura erudita de raiz europeia, que hoje encontra fruição no sistema educacional. Coexistimos em uma globalidade de culturas populares: o destituído e distinguido “outro” — os sobreviventes das resistências de etnias locais e dos escravizados despatriados de sua terra-mãe —, bem como os povos da cultura arcaica europeia, oriunda da política de embranquecimento da população brasileira. Ou seja, trata-se da cultura “basicamente iletrada, que corresponde aos mores materiais e simbólicos do homem rústico, sertanejo ou interiorano, e do homem pobre suburbano ainda não de todo assimilado pelas estruturas simbólicas da cidade moderna” (Bosi, 1992, p. 309).

No ventre dessa terra, a sociedade se desenvolveu até culminar na globalização e em uma sociedade urbano-capitalista. Nesse contexto, nasce a cultura criadora individualizada de artistas com diversas linguagens e de “intelectuais que não vivem dentro da Universidade, e que agrupados ou não, formariam, para quem olha de fora, um sistema cultural alto” (Bosi, 1992, p. 308). Nesse mesmo território existencial, surge também o sistema de poder que o capitalismo produz na cultura para as massas, estimulando a cultura do consumo com seus mecanismos de produção e mercado de bens materiais e simbólicos gerados pela Indústria Cultural — criações que podem ser absorvidas e inspiradas pelo popular e desenvolvidas pela cultura criadora.

Essas instituições e sistemas atuam diretamente no cotidiano do povo, possibilitando e direcionando o ensino, ditando a moda, influenciando costumes e apresentando-nos as inovações do desenvolvimento. Percebe-se, assim, a agência da organização dos sistemas culturais como instituições na cultura superior e na Indústria Cultural; por outro lado, emergem as manifestações orgânicas à vida humana, como a cultura popular e a cultura criadora.

Pela divisão social do trabalho, os intelectuais encontram na universidade vias privilegiadas para o desenvolvimento de suas pesquisas. É nesse espaço que a cultura se formaliza e se profissionaliza, contribuindo para a formação das carreiras técnicas e burocráticas que ocuparão os cargos demandados pelo Estado, pela Indústria, pela Comunicação e pelo Comércio. Chega-se, por esse processo, à forma da cultura dominante — o mundo do receituário, método que opera em todas as carreiras a que a universidade dá acesso.

Para Bosi, a Indústria Cultural, mediante uma ação estratégica, estimula o consumo de bens simbólicos por meio dos meios de comunicação massificados, valendo-se de publicidades intensas e insidiosas. Esse processo, corrente na sociedade de consumo, utiliza receitas de êxito para escoar a produção em série de mercadorias que se apresentam como produtos culturais; para tanto, apropria-se dos bens simbólicos de grupos

culturais, ressignificando seus símbolos em produtos-conteúdo. Ao abusar dos meios de criação e expressão, a Indústria Cultural dita os gostos e hábitos da massa, buscando sua audiência por meio de processos psicológicos de apelo imediato às emoções primárias do indivíduo. Trata-se da estrutura do “consolo” (parafraseando Umberto Eco), a qual mantém a atenção dos consumidores culturais ao excitar os desejos e oferecer o final feliz típico dos filmes de Hollywood, ao mesmo tempo que aponta as tendências e nos direciona para as inovações do mundo global. Ou, em outra vertente, conforma-nos com a vida do povo exposta nas redes sociais, a partir das identidades promovidas e incorporadas pelo sistema vigente. O imaginário é formado de modos diversos “e sua gênese está no coração desta vida” (Bosi, 1992, p. 323).

Trata-se do imaginário da população, enraizado em seu cotidiano físico e simbólico e expresso nos teores e valores de suas manifestações supraindividuais e grupais. Esse imaginário reside em microinstituições que constituem suas próprias instituições culturais, regendo-se por normas sociais particulares e específicas, as quais as distinguem no universo das diferenças forjado pela globalização, à margem do sistema da cultura oficial institucionalizada. O saber-fazer-dizer desses grupos promove a perpetuação de suas memórias coletivas e resiste à erosão de seus elementos culturais singulares. A imaginação e a subjetividade manifestam-se em seus modos de vida e em sua religiosidade — na fé em algo maior e extracorpóreo —, inserindo-se na materialidade da existência, sem cisão entre corpo e alma, e oferecendo-nos visões cíclicas da vida e do mundo.

Nesse processo, operamos sob o mote da ressignificação e da reinterpretação — uma defesa inconsciente —, vivenciando experiências moldadas por nossa subjetividade, as quais podem assumir diversas orientações: tanto a integração a uma identidade nacional ou globalizada, quanto o engajamento militante em identidades de grupos socioculturais específicos e periféricos. Emergem, ainda, sujeitos criativos, transgressores e críticos, que se

correlacionam com o espaço e o tempo em que estão inseridos e que possuem a capacidade de mapear as implicações das estruturas hiperespaciais que habitam.

O povo mestiço brasileiro, colonizado outrora pela cultura rústica e urbana dos portugueses, desenvolveu os valores modernos que atualmente regem o país. Em pleno processo de mestiçagem e inserido em uma sociedade de classes, esse povo é agora recolonizado pelo Estado e pela Indústria Cultural, por meio de agências de aculturação que partem do centro em direção à periferia. Conforme Bosi (1992), as imagens, as ideias e os valores dessas agências culturais penetram o imaginário popular e condicionam seu sistema de valores com a mesma força e impacto que os tempos coloniais exerceram sobre nossos ancestrais. Assim, a defesa que reinterpreta os códigos externos à luz da subjetividade própria da cultura raiz do sujeito reflete o fato de que toda cultura dominante é absorvida e decodificada pela cultura dominada. Vejamos o exemplo dos cordéis, que se relacionam com a pobreza estrutural e com a falta de alfabetização no Nordeste brasileiro. O grafite, por sua vez, conhece a grande escala e as técnicas pictóricas canônicas do muralismo, transformando subversivamente a linguagem ao apropriar-se de seus meios para explorar conteúdos e valores que mantêm contato ontológico e empírico com a vida popular urbana. Os grandes mestres Antônio Francisco Lisboa (1738-1814) e Manuel da Costa Ataíde (1762-1830) reinterpretaram a estética do barroco europeu de tal forma que suas criações conferiram uma nova feição às formas clássicas, contribuindo decisivamente para as características singulares do barroco e do rococó no Brasil. A essa assimilação somam-se outras referências, como o movimento antropofágico modernista, o tropicalismo e a nova objetividade brasileira.

Entre os processos culturais existentes em nosso território, temos a cultura popular, a erudita e a Indústria Cultural. Refletindo transversalmente esses processos, encontramos a cultura criadora individualizada de grupos que vivenciam a relação intelectual-sociedade.

Trata-se, para Bosi (1992), de intelectuais eruditos formados pela academia, mas que atuam fora dela — seja no Estado ou na Indústria Cultural —, absorvendo, em sua relação dialética, a vida econômica e sociocultural da sociedade em que estão inseridos, e convivendo com todos os desencadeamentos e desenraizamentos próprios do sistema de classes e do consumismo que marcam a vida no tempo contemporâneo.

Imbricado a isso está o Estado tecnoburocrático, de liberalismo econômico e político, que se torna autoritário quando utiliza suas estruturas de poder em benefício de grupos dominantes. Esse Estado estimula a produção da cultura universitária tecnicista e da Indústria Cultural, ao mesmo tempo que ignora ou explora a cultura popular. Absorve as manifestações criadoras individuais e coletivas ou as reprime quando estas são críticas ao sistema, como ocorre com o grafite quando não é absorvido e institucionalizado pelas instituições oficiais.

Nessas tensões entre os processos culturais, o intelectual criador, em suas reflexões sobre o devir da vida, engendra um discurso de valores e propostas. Trata-se de uma cultura crítico-política que pronuncia um reflexo do sistema ou que com ele entra em tensão, atravessando-o estruturalmente em busca de transformação. Para Bosi (1992), o discurso do “dever-ser” pode apontar para algumas boas direções, como o olhar atento à vida e à expressão do povo em suas manifestações e aspirações populares.

A principal ação do projeto educador, tal como se revela admiravelmente na teoria e na prática de Paulo Freire, é levar o homem iletrado não à letra em si (letra morta ou letal), mas à consciência de si, do outro, da natureza. Essa consciência é o verdadeiro vestibular das Ciências do Homem, das Ciências da Natureza, das Artes e das Letras. Sem ela, o letrado cairá no mundo do receituário e da manipulação (Bosi, 1992, p. 341).

É na experiência com a terra, com o instrumento mecânico, com a máquina, com o grupo de trabalho e com a família que o ser humano conhece o real e a vida em sociedade. A erudição e o uso das tecnologias mais modernas constituem mais um meio de existência na sociedade

competitiva, bem como mais um recurso de defesa e de reflexão crítica sobre as possibilidades e imposturas veiculadas pela Indústria e pelo comércio cultural.

Como as diversas culturas se interpretam em formas históricas concretas? Elas o fazem por meio de processos culturais determinados pelo contexto histórico, pela esfera pública e econômica, pelas relações de classe, pelo dinamismo interno dos grupos e pela sensibilidade individual dos criadores e dos receptores das diferentes culturas. Bosi (1992), por meio de análise e interpretação histórica, formula a pergunta matriz que orienta as aspirações decorrentes dessas questões do devir, sintetizando: educar sim, mas para qual cultura? Em qual cultura somos educados? Educar para gerar novos valores. Educar para o trabalho junto ao povo e para repensar a tradição cultural. Educar para a liberdade, como diria o patrono da educação brasileira, Paulo Freire (1921-1997).

Por um lado, temos as faixas culturais já institucionalizadas ou absorvidas pelas instituições sociais; por outro, a cultura criadora dos artistas, que estão ou não dentro dessas instituições. Estes vivem o tempo corporal da sensibilidade e o tempo social do trabalho, e suas criações são resultados das tensões que percorrem o interior do indivíduo criador. Ao viver entre as forças anímicas, o artista busca uma válvula de escape para a expressão do sujeito na tradição formal dos modos artísticos e de comunicação. A expressão pessoal e a comunicação pública são necessidades que regulam a linguagem do criador e situam seu trabalho na intersecção entre o corpo e a convenção social que ele vivencia. Para Bosi (1992), as obras-primas que refletem sua cultura social não poderiam ter-se reproduzido sem que seus autores atravessassem as barreiras ideológicas e psicológicas que os separavam do cotidiano ou do imaginário popular. Isso se reflete tanto na obra quanto no criador, que vivencia a dialética de sua própria cultura, dilacerada entre instâncias populares e institucionais.

As pontes continuam sendo erguidas em diferentes orientações estéticas para mediar o público culto e a linguagem e as temáticas populares. Algumas nos conduzem às contradições de nossa formação social,

demonstradas em obras memorialistas e regionalistas, narrativas de nossa sociedade. Visam superar as barreiras da divisão social na inter-relação entre as faixas culturais e na cultura criadora. Por meio da presença do corpo, do discurso e do gesto, busca-se comunicar-se sensivelmente, produzindo novas formas de expressão.

Vejamos a obra como um objeto de comunicação sensível e criativa, geradora de pontes relacionais entre o lugar, o artista e o público, promovendo narrativas socioculturais. Trata-se de uma manifestação de artistas com liberdade de pesquisa formal e de escolhas, que possuem senso crítico e exercem seu direito constitucional de ser, conviver e participar. Criar é uma oportunidade de realizar [re]descobertas de temas e de novas perspectivas, um momento de socialização humana com o despertar da autoconsciência, em comunhão com o outro e com o meio. Como ressaltou Bosi (1992), a arte tem seus modos próprios de buscar a transcendência no coração da imanência.

Interfaces da cultura criadora visual

Ao nos voltarmos para a cultura criadora que engloba o campo das imagens, deparamo-nos com a cultura visual, com a qual estamos constantemente em contato. Biologicamente, a visão predomina sobre os demais sentidos perceptivos: desperta emoções, influencia nossa subjetividade e cria memórias visuais que se refletem na formação das identidades contemporâneas.

Desse amplo campo de visualidades, um fruto é o cruzamento entre processos eruditos, populares e mercadológicos, imagens midiaticizadas e artefatos culturais elaborados com o estímulo das tecnologias da visão – todos massificados, da televisão à internet, pelas intensas propagandas da Indústria Cultural. No campo da erudição, as imagens carregam a história das artes visuais, do audiovisual, da arquitetura e do design, além de vastos arcabouços teóricos e práticos do conhecimento artístico coletivo. Já os frutos do povo, em suas tradições e artefatos culturais, constituem fontes de inspiração.

“A cultura visual se ocupa da diversidade do universo das imagens” (Monteiro, 2008, p. 131). Ela surge no campo das Humanidades e encontra-se com a interdisciplinaridade do universo visual, situando-se entre os estudos culturais da Antropologia e da História. Em seu artigo “Cultura Visual: definições, escopo e debates”, Rosana Horio Monteiro (2008) aponta que esse é o momento de encontro das teorias pós-estruturalistas e dos estudos culturais com a história das artes, o cinema, a antropologia e a literatura comparada, exemplificado em publicações como *Ways of Seeing* (1972), de John Berger (1926-2017), que alcançou as telas da televisão em um programa documental da emissora britânica BBC.

A historicidade nos oferece a memória do conhecimento histórico e seus métodos críticos, enquanto os estudos culturais contribuem com a antropologia dos sentidos e com uma abordagem generalizante do universo da cultura visual. Nessa abordagem, o uso da imagem abrange desde áreas científicas — como a biologia e a física — até áreas jurídicas, políticas e outras que não são tradicionalmente ligadas ao campo das artes. Para a autora, essa perspectiva generalizante abarca práticas de significação e produção de discursos distintas daquelas realizadas pelas histórias das diferentes artes, configurando um momento de dupla troca: da arte para a cultura visual e da história para a cultura.

Localizado em algum ponto no cruzamento da tradicional história da arte, do cinema, da fotografia e dos estudos midiáticos, da filosofia da percepção, da antropologia dos sentidos e dos estudos culturais, os estudos visuais desafiam qualquer categorização (Monteiro, 2008, pg. 131).

Inseridos em um universo urbano, estamos localizados em um espaço no qual a imagem carrega diferentes discursos, conforme as intenções de seus criadores, e assume variadas formas de representação. Ao experienciarmos novos focos de investigação sobre questões relacionadas ao campo da arte e da cultura visual — bem como à sua história crítica —, vivenciamos o presente da era digital e virtual. Esses novos enfoques

investigativos, ao questionarem a universalidade da experiência visual, revelam que a visão não é dada naturalmente ao espectador.

Monteiro (2008), ao analisar os estudos da cultura visual, entende a cultura “como uma produção social e, por isso, o olhar pode ser definido como uma construção cultural, com a competência do espectador sendo estabelecida socialmente” (Monteiro, 2008, p. 132). Com essa passagem, o conceito de autonomia da arte é substituído pelo conceito de intertextualidade. Nesse momento, passa-se a pensar uma história da imagem, antes vista apenas como história da arte. Com o reconhecimento da influência da cultura, o valor estético também passa a ser compreendido como uma construção social.

Entre essas novas abordagens da história das artes, destaca-se a tendência moderna de visualizar a existência, tomando a imagem como uma interface entre todas as disciplinas que lidam com as visualidades e a vida contemporânea — um meio possível para entender a resposta do consumidor à mídia visual, bem como o processo de ver a imagem através das épocas.

A contribuição dos estudos culturais amplia o território profissional dos estudos da arte ao incluir novos artefatos de todas as culturas e períodos históricos. Para a tradicional disciplina de história da arte praticada nas academias brasileiras — com sua tendência às vanguardas clássicas e modernas europeias —, abre-se a oportunidade de repensar a imagem sob novas perspectivas, com abordagens renovadas sobre o contexto visual e cultural das obras nas relações de fruição entre espectador, obra e criador. Desse modo, é possível pensar novas metodologias de pesquisa da imagem, entendendo-a como um produto construído dentro de uma cultura visual, e refletir sobre novos modos de construção, transmissão e decodificação dessas visualidades.

A pesquisadora Monteiro (2008), ao fazer inferências no contexto da cultura visual, compreende a imagem como um artefato cultural — uma compreensão que vai além de sua função de representação. A análise da imagem possibilita a reconstituição da história cultural dos grupos

humanos do território onde ela nasceu, colaborando para a compreensão dos processos de mudanças socioeconômicas e das dinâmicas das relações interculturais. “Ou seja, a representação também é uma prática de significação” (Monteiro, 2008, p. 133). Entretanto, a imagem não é autônoma nem fala por si só: ela se expressa e dialoga em um processo imbricado com os modos de vida típicos da sociedade que a produziu. Assim, pode revelar questões culturais e políticas fundamentais, expressando a multiplicidade de ideologias de distintos grupos sociais presentes nos momentos históricos que a imagem carrega.

Urbanidades visuais

Dialogamos sobre os processos culturais que envolvem a vida social brasileira e nos situamos no âmbito da cultura visual, a partir da cultura criadora individualizada praticada por artistas/intelectuais, conforme demonstrado por Bosi (1992). Acrescentamos a contribuição dos estudos visuais para a compreensão da imagem como um artefato de construção cultural que revela questões pertinentes ao grupo social de seus criadores, conforme argumentado por Monteiro (2008).

Ao focalizarmos as práticas existentes nesses processos culturais em obras de arte na esfera pública, deparamo-nos com o debate sobre a legitimidade e a ilegalidade dessas manifestações. Leonardo de Jesus Furtado (2017), em seu artigo “O espaço público ressignificado pela cultura visual urbana”, referencia a autora canadense Anna Waclawek (2011) para apontar distinções e semelhanças nas práticas artísticas realizadas no espaço urbano. Segundo Waclawek, “ambos os modelos são concebidos e contextualizados na cidade – uma região complexa que pode ser compreendida como um conjunto de relações entre objetos, lugares, pessoas e tempo” (Waclawek, 2011, p. 65 apud Furtado, 2017, p. 49).

Os artistas, muitas vezes com suas vidas situadas no espaço urbano, encontram na Arte Pública uma forma de expressão. Essa manifestação pode ocorrer por vias oficiais, como no projeto de macromuralismo “Nossa Vila” (2018), realizado pelo coletivo Cidade Quintal em Vitória (ES).

Ou pode ocorrer de forma não oficial, sem permissão na via pública, tendo como suporte a arquitetura e o mobiliário da cidade – espaços onde as imagens da cultura do consumo são amplamente aplicadas. Muitas vezes, essa atitude transgressora é anônima e sua temporalidade no espaço é muito mais efêmera se comparada à permanência das obras institucionalizadas e legitimadas no espaço-tempo da cidade.

As Artes Públicas são encomendadas e patrocinadas por financiamento público ou privado, realizadas em espaços públicos para enriquecer o ambiente e melhorar o contexto sociocultural do local. Elas obedecem a regras específicas e passam por adequações durante o processo criativo, o que impõe limitações aos artistas para que as obras sejam acessíveis a qualquer tipo de público. De acordo com Sanmartin (2012), a pressão do meio influencia os processos criativos – fenômeno conhecido como *press* (pressão ambiental). Sob essa perspectiva, o meio pode favorecer ou inibir a criatividade. Já nas experiências espontâneas que ocupam as ruas, instaura-se a seguinte dialética: “A arte urbana por um lado é reconhecida e legitimada por algumas instituições, ganhando espaço no circuito da arte, e por outro lado é reprimida, pois é inerente a sua vocação transgressora” (Furtado, 2017, p. 53).

Apesar das distinções, ambas as práticas podem modificar e ressignificar aspectos estéticos de um lugar, contribuindo para a estética urbana das cidades contemporâneas. O crescente incentivo de políticas governamentais ao redor do mundo, que estimulam a pintura de grandes empenas por meio de editais públicos e/ou privados, reflete esse potencial. Eventos de muralismo e graffiti têm o intuito de promover os bens simbólicos e as culturas regionalistas das cidades, colaborando para a difusão das identidades nacionais. Ambas as manifestações são expostas gratuitamente, permitindo ao espectador livre acesso à obra em sua relação com o público. Assim, os transeuntes que circulam pela obra têm novas interações com o meio artístico, nivelando a todos no universo da comunicação visual a partir de experiências vividas em múltiplos lugares do espaço urbano. O autor ressalta, porém, que, embora ambas explorem

o espaço público, a natureza da interação é distinta, e o público recebe e interage de forma diferente com cada uma delas.

Essas manifestações podem expressar o ponto de vista de uma pessoa ou de um coletivo, como ocorreu com o mural “Nossa Vila É do Cidade Quintal”, que permaneceu de 2018 a 2024 no mercado municipal da Vila Rubim, no centro histórico e comercial de Vitória (ES). O coletivo resgatou, na imagem, questões próprias e específicas do lugar e da sociedade que vive e utiliza aquele espaço. Realizou um projeto que se utiliza das edificações do mercado para promover o que a vila é e o que ela tem, reverberando questões institucionais e discursivas do local. Em 2025, os murais já se encontram deteriorados, apagados pelas intempéries do tempo e pela incapacidade técnica das tintas acrílicas disponíveis no mercado para uso externo.³

Para murais pintados em áreas urbanas, a média de duração com boa visibilidade é de 5 a 6 anos. Após esse período, três destinos são possíveis: a obra é restaurada (o que raramente ocorre, exceto em casos já institucionalizados); a memória da pintura no local institucionaliza o espaço como característico do muralismo, e um novo mural é feito ali (comum em muros de praças e escolas públicas); ou o mural é apagado por uma pintura de cor sólida, retornando à estética padrão dos imóveis urbanos, restando apenas a memória do ícone local. Esse apagamento, no entanto, pode ocorrer por outros motivos — políticos, de gosto, por vezes religiosos ou culturais. O mural carrega grande quantidade de informação e é uma ferramenta eficaz de comunicação e promoção, com capacidade de instaurar identidade visual à paisagem local. Por essa valia, o muralismo é absorvido pelo sistema econômico e político, sendo muitas vezes utilizado como estrutura de poder — uma vez realizado por encomenda, torna-se vulnerável no jogo de intenções entre artistas e comendadores.

³ Como muralista e experienciando um dado de cunho autoetnográfico posso relatar que mesmo as tintas em que os aglutinantes são fabricados com polímeros elastoméricos (conhecidas popularmente como tintas emborrachadas) possuem garantia de durabilidade fornecida pelas marcas nacionais e de grandes corporações químicas europeias de até 8 anos. Entretanto, os técnicos químicos das marcas explicam que após 5 anos a tinta precisaria de uma nova rolagem, para assim, durar mais 3 anos.

Em apresentação do projeto em seu website, o coletivo Cidade Quintal discorre sobre seu processo criativo, sua poética, seus motivos e a história que envolve a obra. Relata suas intenções após o mergulho na Vila Rubim, buscando compreender os elementos presentes no local, vivenciar o cotidiano do mercado e estabelecer, na obra, relações com o público local e com os comerciantes do território.

O projeto trata de uma intervenção mural em três áreas na região do Mercado da Vila Rubim. Além de representar aspectos históricos e identitários nos murais, o trabalho ativou um espaço vazio onde havia uma edificação do Mercado que foi destruída em um grande incêndio. Nesse local realizamos em setembro de 2018 a ação Vila Vila, uma celebração cultural que mostrou o potencial de uso do espaço.

De um lado, está representado o que a “Nossa Vila Tem”, sua diversidade de ofertas de matéria prima para os fazeres culturais capixabas, do outro o que “Nossa Vila É”, sua representação enquanto o lugar do encontro de religiões, onde as festas e os rituais começam (Cidade Quintal, 2018).

Questiono-me: quais inquietações despertam em um espectador transeunte do espaço urbano ao se deparar com esculturas de arte pública em uma praça central da cidade? Ou ao encontrar uma região periférica onde algum mobiliário urbano esteja degradado e repleto de pixações? Artistas urbanos, em sua maioria localizados nos estratos culturais populares, encontram na erudição das técnicas artísticas ferramentas para expressar suas subjetividades. É o caso dos grafites de personagens, que utilizam técnicas de construção formal canônicas para expressar motivos próprios de sua vida cultural, revelando nessas obras seus bens simbólicos e seus valores materiais. Com liberdade de estilo pessoal, empregam a essas formas ideias próprias, em uma experiência distinta das manifestações oficializadas. Operam com liberdade criativa e exploram o uso de técnicas formais, alcançando inúmeras possibilidades de expressão com colagem, pintura, mosaicos de ladrilho, tipografia etc.

Furtado (2017) considera que as artes urbanas são intervenções criativas que têm o intuito de diversificar as formas de comunicação urbana. Essas manifestações poéticas emergem de diversas subjetividades presentes em

todos os estratos da população, assumindo pontos de vista e ações distintos, embora se acumulem especialmente na periferia e nos grandes centros urbanos. Elas assumem a chancela de poesia visual e apresentam-se com linguagem lúdica e/ou transgressora, não respeitando os limites entre o público e o privado para se expressar.

O ser transgressor opõe-se ao sistema vigente e rompe códigos e regras estabelecidas em busca de liberdade, alcançando temas mais polêmicos e diversificados. Inspirados na vida cotidiana e na relação com seu entorno, esses artistas preocupam-se com a apresentação de suas obras no espaço urbano e as expõem em lugares diferentes e diversos, por vezes até perigosos à integridade física.⁴

Essas manifestações frequentemente revelam as consequências que tais escolhas poéticas podem acarretar. Obras em espaços alternativos ao sistema da arte, por serem contraculturais, são reprimidas, não havendo espaço para a vocação do ser transgressor em nossa sociedade regida pelo Estado. Instaura-se uma dialética que infringe estruturalmente o direito constitucional de Ser, Participar e Conviver do povo brasileiro, garantido pelas leis vigentes em nosso território. Nesse embate cultural, Furtado (2017) faz alguns apontamentos finais:

Vimos, portanto, que não é tarefa fácil distinguir a arte pública da arte urbana... ambas são concebidas para o ambiente da cidade, mas... o público interage de forma diferente com cada uma delas. As características principais da arte pública são o financiamento público ou privado, a adequação a qualquer tipo de público, e a permanência duradoura na paisagem urbana. Já o artista urbano age de forma anônima na via pública, sem pedir permissão para nenhuma autoridade, como consequência de tal liberdade, os temas abrangidos são mais diversificados e polêmicos, e a sua intervenção artística tem uma duração mais efêmera (Furtado, 2017, p. 58).

Ao longo deste percurso, percorremos diálogos que vão da década de 1990 até o presente. Conhecemos os processos culturais imbricados no fazer

⁴ Casos de acidentes fatais são comuns entre pixadores das alturas das megalópoles brasileiras, uma forma de expressão que desafia a vida em busca de adrenalina. Resultado de ampliação interdisciplinar do campo da tipografia política do indivíduo transgressor com o campo de suas necessidades atléticas, os esportes de escalada, de calistenia.

artístico, chegando à cultura criadora e, em seguida, à Cultura Visual, com todos os desdobramentos relativos à concepção da imagem como construção cultural. Com o foco delimitado, recortamos nossa particularidade de interesse para as questões que envolvem a Arte Pública, a Arte Urbana e a cultura visual urbana.

Tomando o projeto “Nossa Vila” (2018), do coletivo Cidade Quintal, como objeto final de análise, percebemos que ele abarca múltiplas questões: profissionais da cultura criativa visual, formados pela cultura erudita, conceberam o projeto e a criação das imagens; estas transitam em complementaridade entre as linguagens visuais estéticas do grafite e do design, e foram aplicadas com técnicas do muralismo; o projeto foi patrocinado pelo Estado via lei de incentivo cultural, destinado a um espaço público e pensado para operar sobre um lugar específico na paisagem urbana.

A equipe de pintura conta com grafiteiros da arte popular urbana e estudantes de cursos de artes. O espaço é um complexo popular de lojas e mercados — evidenciando a interface institucional do lugar, de cunho econômico e cultural — e localiza-se no centro da cidade, próximo à rodoviária e a centros históricos, área de intenso trânsito de pessoas e grande alcance visual. Um mercado popular de uma capital não deixa de operar dentro da lógica da Indústria Cultural, estimulando o consumo com imagens publicitárias para todos os cantos possíveis.

Essas inferências surgem do contexto social da obra. Olhando para a imagem e sua interface discursiva, vemos os santos da fé anímica do território e o pássaro de fogo, que remete à lenda das etnias locais sobre “Guaraci e Jaciara”, alusão a duas grandes montanhas da região metropolitana capixaba. Vemos o costume da pesca local — Vitória é uma ilha, um arquipélago localizado no meio do litoral brasileiro, cercado por mangue, rio e mar. Vemos o que nossa vila é e o que ela tem. Ou melhor, veríamos. Hoje, a predominância na imagem é da cor azul royal, e percebe-se a instalação de aparelhos tecnológicos de sistema de refrigeração de ar, utilizados para o resfriamento de carnes

— alimento-base do churrasco brasileiro, parte de nossos hábitos culturais —, ocupando as lojas onde a pintura se localizava no friso frontal da edificação (que anteriormente abrigava uma loja de ervas e produtos naturais).

Um ar-condicionado tem o poder de interromper a temporalidade de uma arte pública para atender a necessidades comerciais? Esse pode ter sido um dos motivos para o apagamento dessa parte do macromuralismo realizado pelo coletivo Cidade Quintal na Vila Rubim — talvez não o único, mas não cabe a estas páginas discorrer sobre os elementos de fé presentes na imagem e suas imbricações nesta história. Apenas apontamos um elemento estrutural que a edificação sofreu para suprir uma demanda comercial. Os outros murais que compõem o projeto ainda estão in loco; o mural no piso da praça ainda está disponível para manifestarmos o que nossa vila é. Resta agora que o tempo nos conte o que acontecerá com a memória da pintura no lugar específico, institucional e discursivo, da obra.

O Estado pode sensibilizar-se e realizar as restaurações e tombamentos necessários para instituir a obra como patrimônio do povo capixaba – de valor material por sua monumentalidade na paisagem urbana, e imaterial pela promoção dos bens simbólicos do povo, abarcando a pluralidade de identidades locais e refletindo o guarda-chuva da multiplicidade identitária da mestiçagem brasileira. A comunidade do comércio local pode absorver sua importância e patrocinar novos murais, perpetuando a prática do muralismo e institucionalizando aquele lugar também como um espaço público da arte que atinge a esfera pública. Outros coletivos ou produtores culturais (da cultura ou não) podem aproveitar a oportunidade e propor novos murais? Novas ações? Só o tempo dirá!

As necessidades comerciais podem gerar oportunidades para manifestações de arte pública, assim como aquelas que surgem no interior das tensões do artista criador, situado entre seu meio, seu tempo e sua cultura. Na vida, os acontecimentos e as ações podem anular monumentos, apagá-los ou renová-los. Coexistem em

complementaridade ou em oposição, misturados em crioulagem, para revelar a nossa globalidade de existência em Todo-o-Mundo. Como diria Glissant: “eu posso me transformar ao me relacionar com o outro, sem com isso perder ou diluir minha identidade” (Glissant, 2014, p. 49 apud Obrist, 2023, p. 7). Veja!

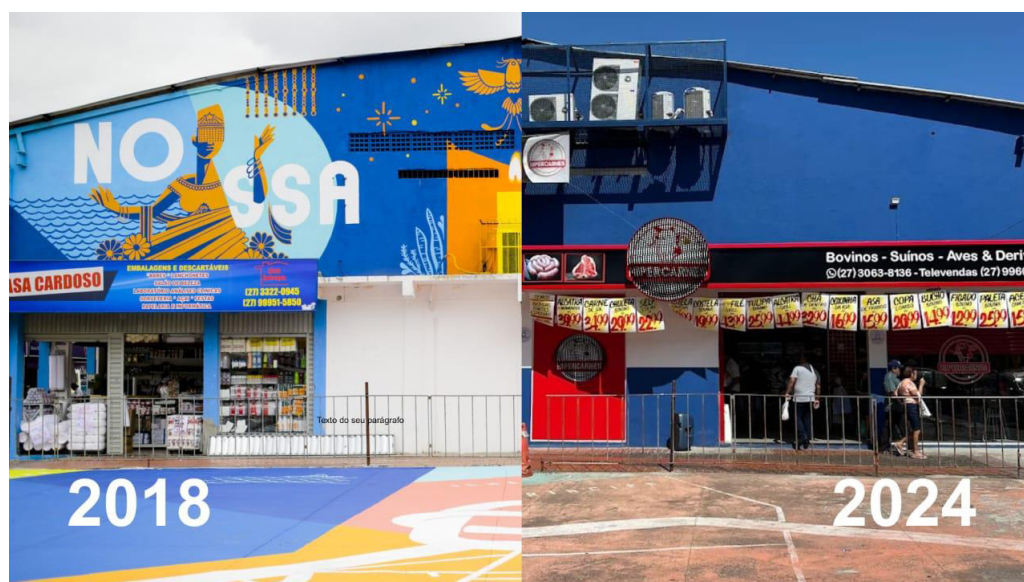


Figura 1. Sem título, colagem digital, 2025. Acervo pessoal da pesquisa.

Fotomontagem digital da visão do local onde estava o mural Nossa Vila É, entre os anos de 2018 e 2024, a imagem está dividida ao meio, mostrando o local em temporalidades diferentes. A esquerda a pintura do mural com o fragmento de uma figuração de Iemanjá, à direita o friso pintado de azul com os aparelhos de condicionamento de ar instalados.

Referências

BOSSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, pg. 308-345, 1992.

CIDADE QUINTAL. **Nossa Vila**. Macro muralismo, Mercado Popular da Vila Rubim, Vitória, E.S., 2018. In: www.cidadequintal.com.br/nossavila Acesso em: 15 abr. 2026.

FURTADO, Leonardo de Jesus. O espaço público ressignificado pela cultura visual urbana. In: **Pixo: Escritas Urbanas**. Rio Grande do Sul, n.1, v. 1, pg. 49-61, 2017.

KWON, Miwon. Um Lugar Após o Outro. In: **Revista Ensaaios**, nº 17. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008.

MONTEIRO, Rosana Horio. Cultura Visual: definições, escopo e debates. In: **Domínios da Imagem**. Londrina, v.1, n.2, pg. 129-134, 2008.

OBRIST, Hans Ulrich. **1968 - Conversas do arquipélago** / Hans Ulrich Obrist, Édouard Glissant; tradução Feiga Fizon. - 1. ed. - Rio de Janeiro : Cobogó, 2023. recurso digital ; 2 MB, 2023.

SANMARTIN, Stela M. A Paisagem: Pontos de Vista. In: **Criatividade e Inovação na empresa: do potencial à ação criadora**. São Paulo: Trevisan, 2012.

WACLAWEK, Anna. **Graffiti and street art**. London: Tames & Hudson, 2011.

Arte em Exposição: a poesia de drummondiana como olhar crítico da arte

Arte em Exposição: drummondian poetry as a critical perspective on art

Rodrigo dos Santos Dantas da Silva (PPGL-UFES)¹

Roney Jesus Ribeiro (PPGA-UFES)²

Resumo: O artigo analisa *Arte em Exposição*, de Carlos Drummond de Andrade, evidenciando a poesia como uma forma singular de crítica de arte. Seu objetivo é investigar de que modo o fazer poético drummondiano atua como instrumento de interpretação e recriação das artes visuais. A metodologia fundamenta-se na análise de poemas e nas pinturas e esculturas que inspiraram os referidos textos, articulada a referenciais teórico-críticos do assunto em questão. O estudo demonstra como palavra e imagem se entrelaçam na construção de sentidos, ampliando a experiência estética do leitor. Ao privilegiar uma abordagem sensível e reflexiva, o artigo revela a potência da poesia como linguagem crítica capaz de tensionar discursos históricos e visuais. Nesse contexto, destaca-se o caráter ético da escrita drummondiana, que transforma a contemplação artística em reflexão sobre a condição humana.

Palavras-chave: Arte em Exposição; crítica de arte; poesia.

Abstract: The article analyzes *Arte em Exposição*, by Carlos Drummond de Andrade, highlighting poetry as a singular form of art criticism. Its objective is to investigate how Drummondian poetic practice functions as an instrument for the interpretation and recreation of the visual arts. The methodology is based on the analysis of poems inspired by paintings and sculptures, articulated with theoretical frameworks from aesthetic criticism and intersemiotic translation. The study demonstrates how word and image intertwine in the construction of meaning, expanding the reader's aesthetic experience. By privileging a sensitive and reflective approach, the article reveals the power of poetry as a critical language capable of challenging historical and visual discourses. In this context, it emphasizes the ethical dimension of Drummond's writing, which transforms artistic contemplation into a reflection on the human condition.

Keywords: *Arte em Exposição*; art criticism; poetry.

DOI: 10.47456/col.v16i27.52442



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Recebido em: 19 de abril de 2026.

Publicado em: 26 de junho de 2026.

¹ Doutorando em Letras (área de Estudos Literários) pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), mestre em Letras (área de Linguagens e Letramentos) pela Instituto Federal do Espírito Santo (IFES) e licenciado em Letras: língua portuguesa. Professor e pesquisador. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6378075162520697>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7993-7303>.

² Doutor em História (área de História Social e Política) e mestre em Artes (área de Teoria, Crítica e História da Arte) pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Atualmente é doutorando em Artes (área de Teorias e Processos Artístico-Culturais), pela mesma universidade. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1966814659940488>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2509-124X>.

Introdução

Carlos Drummond de Andrade (1902–1987), um dos maiores nomes da poesia brasileira do século XX, expandiu sua criação ao dialogar com outras artes, inclusive em parceria com Milton Dacosta. Em *Arte em Exposição* (1990), edição bilíngue da Editora Salamandra em coedição com a Editora Record, reúne 32 poemas inspirados em pinturas e esculturas, propondo uma crítica de arte mediada pela poesia. O volume inclui a nota de Geraldo Jordão Pereira e o ensaio de Affonso Romano de Sant'Anna, que situam o projeto na relação entre palavra e imagem.

Na obra, Drummond de Andrade traduz em versos uma experiência estética que articula sensibilidade e crítica, realizando uma forma de tradução intersemiótica em que a imagem é recriada pela palavra. Como observa Haroldo de Campos (2008), a poesia passa a operar como leitura visual e comentário crítico, ampliando a fruição da obra e reafirmando o caráter híbrido entre ver e ler. Desse modo, o poeta não apenas descreve, mas reinscreve as imagens, aprofundando sua dimensão simbólica – perspectiva que se mantém mesmo em *Farewell* (1996), apesar da ausência das imagens.

O artigo analisa *Arte em Exposição* como expressão da poesia enquanto crítica artística, investigando como o fazer poético drummondiano atua na interpretação das artes visuais. A partir da leitura de poemas inspirados em pinturas e esculturas, busca-se compreender os mecanismos dessa mediação poética. Pretende-se, assim, evidenciar que a linguagem poética constitui um discurso crítico consistente, capaz de promover diálogos entre diferentes linguagens e ampliar a compreensão da experiência estética.

Poesia e crítica de arte: fundamentos teóricos e expressivos

O livro *Arte em Exposição* insere-se em um momento de maturidade estética de Carlos Drummond de Andrade, marcado pelo diálogo com as artes visuais. Distanciando-se de abordagens técnicas ou historiográficas,

o poeta constrói uma crítica feita pela própria linguagem poética, convertendo o ato criativo em reflexão estética. Nesse contexto, a poesia assume o papel de leitura crítica sensível e inventiva. Para compreender a origem desse projeto – que aproxima poemas e obras visuais em um mesmo campo de significação – é relevante recorrer ao testemunho editorial de Geraldo Jordão Pereira, cuja narrativa esclarece as circunstâncias de concepção e organização da obra:

No início de 1987 chegou-me às mãos uma página de um jornal de São Paulo contendo vários pequenos poemas de Drummond, inspirados em obras de arte que o poeta, ao longo da vida, havia admirado e saboreado, folheando seus muitos livros de arte europeus, já que Drummond era avesso a viagens. Ao lado de cada poema vinha o registro do nome do quadro ou escultura, bem como do artista e do local onde se encontrava a obra de arte, o que evidenciava o desejo do poeta de consignar claramente a origem de suas composições poéticas, quem sabe para que um editor tivesse um dia a ideia de reunir num livro de arte os poemas e as maravilhas artísticas que os inspiraram (Pereira, 1990, p. 7).

Nessa perspectiva, Affonso Romano de Sant'Anna (1990, p. 11) destaca um traço central de Drummond de Andrade: a recusa às viagens físicas em contraste com uma intensa circulação estética mediada pela leitura. Segundo o crítico, o poeta acessava a arte universal por enciclopédias, catálogos e álbuns ilustrados, recriando poeticamente imagens de museus e acervos distantes (Sant'Anna, 1990, p. 11). Assim, mesmo sem contato direto com as obras, Drummond mantém com elas um vínculo ativo, mostrando que a experiência estética pode se dar pela imaginação e pela linguagem.

Conforme relata Pereira (1990), a reunião dos poemas levou à proposta de uma edição que integrasse textos e imagens, com o objetivo de intensificar o diálogo entre palavra e visualidade. Embora o poeta tenha demonstrado interesse, não pôde autorizar o projeto devido a um contrato de exclusividade com a Editora Record. Ainda assim, segundo o editor, a iniciativa permaneceu em aberto, podendo ser retomada por outros meios:

Não sou de desistir facilmente de uma boa ideia, e fui ao encontro do editor Alfredo Machado – dono da Record –, que depois de ouvir toda a história, e dando-se conta da satisfação que poderíamos proporcionar ao poeta, concordou em permitir que a Salamandra fizesse a edição do *Arte em Exposição*, desde que figurasse o nome de sua empresa como coeditora da obra, com o que concordei prontamente (Pereira, 1990, p. 7).

A concretização de *Arte em Exposição* foi profundamente afetada pela morte de Carlos Drummond de Andrade, em 17 de agosto de 1987, no Rio de Janeiro. Ao retomar o projeto, Geraldo Jordão Pereira constatou que sua realização seria mais complexa do que o previsto, tanto pelos altos custos e necessidade de financiamento quanto pelos entraves legais ligados à reprodução das obras, muitas em coleções privadas ou dispersas internacionalmente (Pereira, 1990, p. 7). A esses obstáculos somaram-se dificuldades técnicas, editoriais e documentais, que exigiram intensa articulação entre diferentes agentes. Nesse processo, destacou-se a colaboração de Leny Werneck, fundamental na organização do material e na mediação de contatos (Pereira, 1990, p. 8). Foi esse esforço conjunto que permitiu o avanço e a efetiva concretização do projeto, apesar dos inúmeros desafios enfrentados. Conforme acrescenta Pereira:

Enfim, foi uma pesquisa árdua, mas divertida, e sobretudo instrutiva, que contou com ainda com a colaboração da agência Carousel, em Nova Iorque, que muito nos ajudou, na fase final do trabalho, a encontrar algumas obras de que já estávamos quase desesperançados... Tenho a sensação, ou quase certeza até, de que Drummond nos acompanhou ao longo dessa pesquisa, dando-nos pistas, sinais, para que encontrássemos a direção certa, e que seguramente estará feliz — onde quer que esteja —, com o resultado final da obra que ele imaginou em vida: seus poemas emoldurados por seu “museu imaginário” (Pereira, 1990, p. 8).

As dificuldades mencionadas permitem algumas hipóteses interpretativas sobre a seleção das obras em *Arte em Exposição*, ainda que não haja critérios explícitos registrados. É possível supor que tais

escolhas dialoguem com o horizonte de brasilidade de Drummond de Andrade, aproximando a arte do universo cultural do leitor e reafirmando-a como patrimônio coletivo. Obras como *Voltaire* (1778), de Jean-Antoine Houdon, e *Tiradentes* (1948), de Candido Portinari, constituem um campo de forte interlocução estética, explorado com sensibilidade pelo poeta. Mesmo sem formação específica em artes visuais, Drummond de Andrade evidencia um olhar crítico refinado, capaz de articular a percepção comum a uma elaboração poética densa. Nesse contexto, a obra integra um movimento mais amplo de renovação da crítica de arte no Brasil, sobretudo a partir da década de 1980, quando se fortalecem abordagens mais abertas à interpretação e à experiência estética. O gesto poético drummondiano se destaca por propor uma leitura que se afasta de modelos técnicos tradicionais, aproximando-se de uma crítica fundada na subjetividade e na fruição, em sintonia com o que observa Ana Mae Barbosa (1991, p. 23) sobre a valorização de novas linguagens e do olhar sensível em ruptura com paradigmas rígidos. A aproximação entre poesia e crítica de arte possui tradição consolidada: desde Charles Baudelaire (1996, p. 25), reconhece-se a sensibilidade poética como forma singular de apreensão estética; e Jean Starobinski (1989, p. 14) destaca seu alcance para além da análise objetiva. Em *Arte em Exposição*, isso se realiza pela tradução intersemiótica de Roman Jakobson (1973), na qual a imagem visual é recriada na palavra. Como observa Octavio Paz (1982, p. 15), a poesia não explica, mas revela, ampliando o sentido da obra, e, conforme Antonio Carlos Secchin (2012, p. 128), a escrita drummondiana transforma a contemplação estética em reflexão cultural e existencial.

Entre o olhar e a palavra: a pintura que se faz poema

Na sequência, analisam-se poemas de *Arte em Exposição*, organizados conforme as obras que lhes servem de referência – pinturas e esculturas. Busca-se compreender como o poeta mobiliza a linguagem poética para construir uma crítica sensível, subjetiva e incisiva das artes visuais,

articulando contemplação estética e comentário social. Nesse percurso interartístico, sua escrita revela um mergulho existencial atravessado por forte sensibilidade e humor crítico.

Como observa Alfredo Bosi (1994, p. 413), a poesia drummondiana preserva sua vocação reflexiva mesmo quando se volta ao objeto artístico, evidenciando atenção às tensões do mundo. Nos poemas, destaca-se uma dicção clara e contida, própria da maturidade do autor, que amplia possibilidades de leitura ao transpor o visual para o campo verbal. Em consonância, Antonio Candido (2006, p. 88) ressalta que essa limpidez expressiva intensifica a interpretação da realidade. Ao dialogar com as obras, o poeta cria, segundo Anatol Rosenfeld (1991, p. 59), uma nova realidade verbal sobreposta à imagem, enquanto Secchin (2012, p. 134) aponta a expansão crítica que incorpora ironia e densidade existencial.

A partir disso, analisam-se poemas como o dedicado a Tiradentes (1948), de Candido Portinari. Conforme Sant'Anna (1990, p. 11), Drummond articula tanto o contato mediado por reproduções quanto a experiência direta da obra, sem hierarquizá-los. No caso do painel, sua escala e expressividade intensificam a percepção sensorial e alimentam a recriação poética. Assim, o poeta reinscreve a obra em chave histórica e simbólica, evocando a memória de Joaquim José da Silva Xavier e articulando arte, história e experiência estética.

TIRADENTES (Portinari)
Fez-se a burocrática justiça.
O trono dorme invencível vingado.
Postas de carne do sonhador
referem o caminho das minas.
(Drummond de Andrade, 1990, p. 89).

No poema, se expõe a violência institucional ao representar a execução de Tiradentes como uma justiça punitiva e burocrática. O verso “postas de carne do sonhador” (Drummond de Andrade, 1990, p. 89) evidencia o suplício de um sujeito guiado por ideais de liberdade, enquanto a imagem do “trono” remete à permanência do poder monárquico

sustentado pela punição exemplar. Com linguagem concisa e simbólica, o poeta transforma a dor individual em crítica coletiva, questionando a legitimidade de um sistema que reprime a liberdade e naturaliza a morte como instrumento de poder.



Figura 1. Candido Portinari, Tiradentes – detalhe de painel (1948). têmpera sobre tela, c.i.e. 309,00 cm x 1.767,00 cm. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/83904-tiradentes-painel-detalle>. A obra narra, em sequência, o julgamento, a execução e a exposição do mártir da Inconfidência Mineira. Atualmente, integra o acervo da Fundação Memorial da América Latina. À esquerda, o painel mostra os conjurados reunidos e mulheres acorrentadas. No centro do grupo está Tiradentes, sem barba, de cabelos presos e segurando uma corrente grossa, cercado por figuras tensas e rostos com traços fortes. No terço final, o quadro ilustra os despojos de Tiradentes. A cabeça e os membros do mártir são expostos em praça pública, com cores expressionistas que acentuam o drama e a brutalidade. Toda a obra utiliza um fundo geometrizado e figuras com contornos marcados.

Segundo Aracy Amaral (1997, p. 211), Portinari não apresenta Tiradentes como herói monumental, mas como corpo martirizado cuja fragmentação convoca a memória coletiva. A execução de 1792 adquire, assim, valor simbólico ao ser reelaborada por Drummond de Andrade em chave poética, articulando memória e linguagem. Como observa Roberto Schwarz (1987, p. 94), trata-se de uma crítica sutil que ressignifica a tradição com densidade ética e estética, em consonância com a pintura de Portinari, que privilegia o sofrimento humano em detrimento da exaltação heroica, reforçando a arte como espaço de memória e resistência.

No poema *Tiradentes*, o poeta realiza uma leitura crítica da obra ao explicitar seu caráter político. Expressões como “burocrática justiça” e “o trono dorme invencível, vingado” (Drummond de Andrade, 1990, p. 89) evidenciam a violência do poder estatal e a repressão aos ideais de liberdade. Para Luís Augusto Fischer Arruda (2004, p. 56), o episódio histórico é convertido em reflexão ética, enquanto Amaral (1998, p. 223) destaca em *Portinari* a figura do corpo dilacerado como metáfora da violência política. Entre outras palavras, analisa-se que o poema amplia a pintura, transformando-a em símbolo das tensões entre poder, memória e resistência.

O poema *Fuzilamento na Moncloa*, assume dimensão política ao dialogar com a cena histórica representada por Goya. Os fuzilamentos durante a ocupação napoleônica são retomados como denúncia da violência estatal e da guerra, evidenciando o papel social da arte na memória histórica. Em apenas três versos, o poema condensa os horrores do conflito e sugere, de forma sintética, a possibilidade de resistência diante da barbárie.

FUZILAMENTO NA MONCLOA (Goya)
Balé de tiros gritos corpos derrubados.
A lanterna tranquila
acena para a esperança da Ressurreição.
(Drummond de Andrade, 1990, p. 54).

Conforme observa Fred Licht (2001, p. 88), em Goya a violência ultrapassa o registro histórico e se torna denúncia estética, convertendo a dor coletiva em memória visível. Nesse mesmo horizonte, o poema de Drummond de Andrade retoma os fuzilamentos de 3 de maio de 1808 como base para uma recriação poética sobre repressão, censura e barbárie, que atravessam passado e presente. Mesmo breve, o texto condensa forte carga crítica, evidenciando, como aponta Secchin (2002, p. 141), a capacidade da poesia drummondiana de ampliar sentidos a partir do diálogo com a imagem.



Figura 2. Francisco de Goya, Fuzilamento da Moncloa (1814). Óleo sobre tela, 266 x 345. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/>. Trata-se de uma obra de grandes dimensões também conhecida por “Três de Maio de 1808 em Madrid” ou “Os Fuzilamentos”. Atualmente está no Museu do Prado, na Espanha. Um homem rebelde, ajoelhado e vestindo uma camisa branca brilhante com calças amarelas, é o foco principal. Ele abre os braços em um gesto de rendição que remete à crucificação de Cristo. Seu rosto expressa uma mistura de desafio e terror agonizante. A única fonte de luz da cena é uma grande lanterna quadrada colocada no chão. Ela ilumina fortemente o homem de branco e os demais condenados. À direita, os soldados franceses estão alinhados de costas para o observador. Eles formam uma barreira rígida e mecânica, com seus rostos ocultos e uniformes idênticos. Seus mosquetões estão apontados diretamente para o homem central. Aos pés do protagonista, encontram-se os cadáveres das vítimas executadas momentos antes, com poças de sangue e corpos em posições contorcidas. A cena ocorre à noite nos arredores de Madrid. Goya utilizou uma paleta de cores opaca e sombria, dominada por tons terrosos, pretos e cinzas, interrompida apenas pelo brilho das roupas das vítimas e pelo vermelho-escuro do sangue.

Os versos do diminuto poema sintetizam o caos da execução ao unir, de forma paradoxal, a leveza do balé à brutalidade da morte, intensificando seu efeito simbólico. A imagem da “lanterna tranquila” introduz um foco de luz em meio à violência, elemento que, na pintura de Goya, reforça o dramatismo da cena. Como destaca Valeriano Bozal (1983, p. 214), essa

iluminação não é apenas técnica, mas dispositivo revelador da violência, expondo os alçôres e fixando o episódio na memória histórica.

No poema *Fuzilamento na Moncloa*, o poeta ressignifica a lanterna como símbolo de serenidade e resistência. Além de iluminar, ela “acena”, sugerindo alerta e consolo diante da violência, o que permite lê-la como crítica à banalização da barbárie. Como observa Secchin (2002, p. 143), o poeta mobiliza imagens mínimas para instaurar um testemunho poético contra a indiferença social. Nesse sentido, conforme Davi Arrigucci Jr. (1997, p. 215), Drummond retorna à história com espanto e reflexão, sem abrir mão da compaixão, fazendo da lanterna um signo de lucidez solidária.

No verso final, “acena para a esperança da Ressurreição”, o poema alcança seu ponto máximo ao sugerir uma saída simbólica para a tragédia. A “Ressurreição”, com inicial maiúscula, evoca a tradição cristã e a ideia de renovação. Em diálogo com Goya, o gesto dos braços abertos remete à crucificação, sugerindo sacrifício redentor. Drummond transforma esse signo em esperança sutil. Como afirma Eduardo Portella (1986, p. 143), sua poesia mantém um horizonte ético mesmo no sombrio, fazendo da “ressurreição” menos promessa teológica do que aposta na consciência, na memória e na arte como formas de resistência.

O poema *O Grito* recria a obra de Edvard Munch ao converter a imagem em experiência verbal. Mesmo breve, desloca o foco da figura humana para a atmosfera que a envolve, como no verso “A natureza grita, apavorante”, que intensifica a angústia do cenário. O poeta apreende o núcleo do expressionismo de Munch, no qual subjetividade e tensão psíquica se projetam no mundo exterior. Como observa Gombrich (2000, p. 462), a arte expressionista não busca a reprodução fiel da realidade, mas a expressão do que é sentido. Assim, o poeta traduz essa lógica em linguagem poética, convertendo em palavras a intensidade emocional das formas e cores distorcidas.

O GRITO (Munch)
A natureza grita, apavorante.
Doem os ouvidos, dói o quadro.
(Drummond de Andrade, 1990, p. 68).

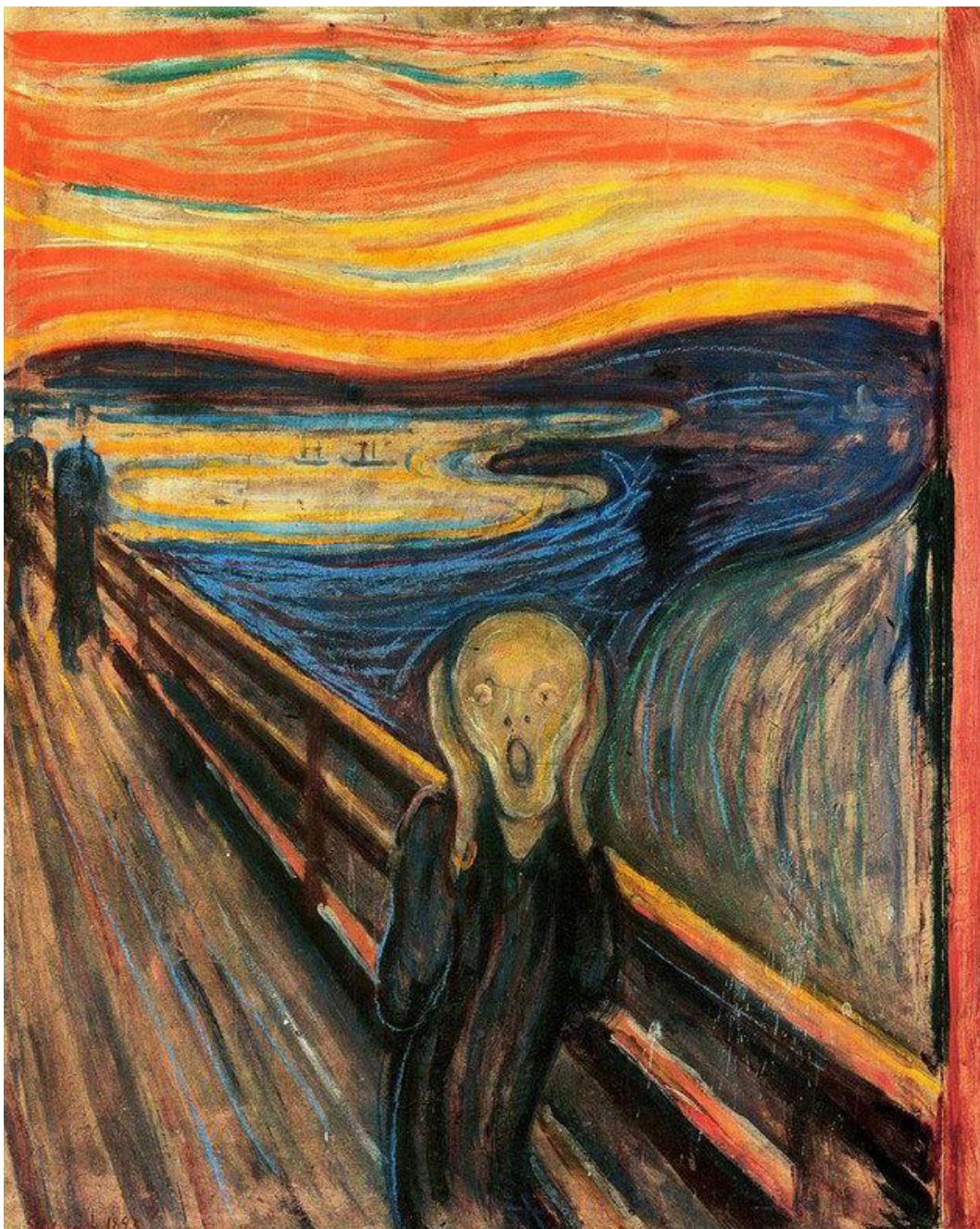


Figura 3. Edvard Munch, O Grito (1893). Óleo, têmpera e pastel sobre cartão, que mede 91 x 73,5 cm. Fonte: <https://www.todamateria.com.br/o-grito/>. Atualmente está no Musel Nacional de Munch, em Oslo, Noruega. Uma figura andrógina e espectral com traços que lembram uma caveira ou um feto. Ela segura o próprio rosto com as mãos, com os olhos arregalados e a boca escancarada, emitindo um grito silencioso e desesperado. A figura está parada sobre uma ponte ou píer de madeira que corta a tela em diagonal, uma linha reta que contrasta com o caos do ambiente. O céu é cortado por fortes ondas de cor, em tons vibrantes de vermelho-sangue, laranja e amarelo. Ao fundo, na mesma ponte, caminham duas outras pessoas com chapéus. Elas estão distantes e alheias ao desespero da figura principal.

A potência do poema está no verso “Doem os ouvidos, dói o quadro”, em que Drummond de Andrade desloca a dor do campo visual para o auditivo, produzindo um efeito sinestésico que intensifica a experiência da obra. Esse procedimento amplia a angústia, fazendo a pintura de Munch ser percebida quase fisicamente, como um grito que atravessa os sentidos do observador. Assim, a arte aparece como expressão da aflição existencial e das dores humanas, marcada por uma sensibilidade tensionada diante do mundo moderno. Como observa Bosi (2000, p. 402), trata-se de um lirismo contido que sugere mais do que explicita, intensificando a experiência do sofrimento.

Ao dialogar com O Grito, Drummond de Andrade amplia o sofrimento para além do indivíduo, estendendo-o à natureza. Retoma, assim, a experiência descrita por Munch – “o céu se tornou vermelho como sangue senti um grito infinito atravessar a natureza” (Munch, *apud* Chipp, 1988, p. 95) – convertendo-a em expressão lírica de um mal-estar coletivo. O poema não apenas comenta a pintura, mas a prolonga e recria, transformando a imagem em palavra e o grito pictórico em grito verbal. Dessa forma, a escrita drummondiana expande Munch e revela a angústia humana como experiência compartilhada no mundo contemporâneo, marcada por um sentimento de inquietação que atravessa sujeitos, paisagens e formas de vida.

Entre a pedra e o verso: a escultura que se torna linguagem

Se, no diálogo com a pintura, Drummond de Andrade privilegia os enigmas e a expressividade das imagens, ao se voltar à escultura seu olhar destaca a tensão entre matéria e espírito, peso e forma, rigidez e delicadeza. Como observa Arnold Hauser (1995, p. 312), a escultura evidencia o confronto entre a resistência do material e a força espiritual que o modela. Nesse sentido, analisam-se poemas como Voltaire, Pietà e Transverberação de Santa Teresa, mostrando como a poesia drummondiana acentua a dialética entre visível e invisível, convertendo mármore e bronze em interioridade e crítica simbólica, conforme Alfredo Bosi (1992, p. 87).

No poema Voltaire, o busto de mármore é lido não como imobilidade, mas como movimento interior que o aproxima do humano. A linguagem poética, precisa e contida, articula ironia e humor de modo sutil. A “gargalhada”, vista como excesso incompatível com o mundo, cede lugar a um sorriso discreto de descrença e zombaria, configurando uma postura crítica diante da realidade.

VOLTAIRE (Houdon)
O mundo não merece gargalhada. Basta-lhe
sorriso de descrença e zombaria.
(Drummond de Andrade, 1990, p. 66).

No poema, delineia-se uma atitude marcada pelo ceticismo e por uma ironia sutil: ao declarar que “o mundo não merece gargalhada”, o eu lírico rejeita tanto a ingenuidade quanto o entusiasmo superficial, optando por um sorriso contido que expressa lucidez e distanciamento crítico diante das contradições da realidade. A dicção enxuta e direta reforça esse posicionamento, operando como um recurso de precisão que afasta excessos sentimentais e sustenta uma expressividade controlada. Assim, o texto não apenas formula uma visão desencantada do mundo, mas a realiza em sua própria construção formal, ao articular simplicidade linguística e densidade reflexiva. O riso reduzido converte-se, desse modo, em um gesto de consciência, que preserva a capacidade crítica sem se render a ilusões ou simplificações.



Figura 4. Houdon, Voltaire (1778). Mármore, 48 x 23 x 22 cm. Fonte: <https://masp.org.br/acervo/obra/voltaire>. A obra pertence o acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Retrata o filósofo já idoso (aos 84 anos), com o rosto profundamente marcado, maçãs do rosto salientes, bochechas encovadas e sem dentes. Houdon esculpiu as pupilas e a íris com buracos e entalhes. O cabelo da figura é ralo e fino. Ele sorri levemente e olha para a sua esquerda. O busto encerra-se logo abaixo do pescoço, em um semicírculo que deixa amostra apenas pequena parte dos ombros.

Na escultura Voltaire, de Houdon, a lucidez crítica também presente no poema se manifesta nos traços do envelhecimento — rugas, flacidez e feições caídas — que não indicam fragilidade, mas intensidade

intelectual. O olhar atento e o sorriso contido sugerem uma ironia discreta, afastada de qualquer idealização heroica. Essa contenção aproxima escultura e poema, pois ambos recusam o excesso e valorizam a medida. O realismo de Houdon, assim como a linguagem econômica de Drummond de Andrade, privilegia a sobriedade, construindo a imagem de um sujeito lúcido e marcado pelo tempo e pela consciência crítica.

No poema “Pietà”, Drummond de Andrade aborda a dor a partir de um paradoxo: o que há de mais íntimo é também o que menos se deixa dizer pela linguagem comum. Em vez de explicá-la, o poema reconhece esse limite e a desloca para a forma artística, onde se torna presença sensível. A referência à obra de Michelangelo ultrapassa o caráter ilustrativo e funciona como modelo de condensação: o mármore comunica em silêncio o que a palavra tende a dispersar. A escrita breve e contida reforça essa lógica, dando força ao não dito. Assim, o poema não descreve a dor, mas a reinscreve formalmente, sugerindo que a arte se intensifica na tensão entre silêncio e expressão.

PIETÀ (Miguel Ângelo)
Dor é incomunicável.
O mármore comunica-se,
acusa-nos a todos.
(Drummond de Andrade, 1990, p. 64).



Figura 5. Michelangelo, Pietà (1499). Mármore, 174 × 195. Fonte: <https://catedral.org.br/guia/a-pieta>.

Escultura em mármore de Carrara em grande extensão, que está localizada na Basílica de São Pedro, no Vaticano, Roma, Itália. A Virgem Maria aparece sentada, com o tronco ligeiramente ereto, enquanto o corpo de Cristo descansa sobre o seu colo e pernas. Eles formam uma estrutura sólida e triangular, que passa estabilidade e protege a base da obra. A Virgem Maria tem uma fisionomia jovem. Ela sustenta Jesus com a mão direita, enquanto a esquerda está aberta e voltada para cima. Jesus Cristo é esculpido de forma idealizada, com um corpo musculoso e proporções adultas. Seus braços estão caídos e sua cabeça pende para trás, com as feições serenas e as marcas das feridas da crucificação discretamente visíveis. O vestido de Maria possui dobras volumosas e profundas que criam forte contraste de luz e sombra. Esse drapeado não apenas dá textura e realismo ao tecido, como também serve de suporte estrutural para acomodar o corpo de um homem adulto no colo da mãe.

Em Pietà, Michelangelo condensa no mármore uma representação da dor ao mostrar Maria sustentando o corpo de Cristo em uma composição triangular que organiza o olhar e intensifica o silêncio entre as figuras. A delicadeza do acabamento contrasta com a gravidade da cena, criando tensão entre leveza formal e densidade simbólica. A serenidade de Maria não nega o sofrimento, mas o eleva a dimensão compartilhável.

Como observa James Hall (2005, p. 142), Michelangelo transforma o mármore em linguagem capaz de dar forma ao indizível. Essa mesma

tensão aparece no diálogo com o poema de Drummond de Andrade: embora a dor seja incomunicável, a forma artística a converte em experiência sensível. A suavidade do mármore diante da morte reforça, como aponta Hall (2005, p. 72), a capacidade de tornar a pedra quase viva. Assim, poema e escultura operam no limite entre silêncio e expressão, não explicando o sofrimento, mas impondo-o como evidência ética e universal.

No poema Transverberação de Santa Teresa, a concisão dos versos concentra uma experiência-limite em que espiritualidade e corporeidade se entrelaçam de forma inseparável. O texto sugere um estado entre o divino e o sensível, enquanto o êxtase que “relampeia” “da cabeça aos pés nus” percorre o corpo inteiro, dissolvendo fronteiras entre alma e carne. A interrogação “(orgasmo?)” tensiona o registro místico com a dimensão do prazer físico, evidenciando sua ambiguidade sem reduzi-lo. O poeta condensa, em linguagem econômica, uma experiência que desafia classificações estáveis, indicando que o êxtase religioso também se inscreve no corpo, onde o sagrado e o humano se encontram de maneira paradoxal.

TRANSVERBERAÇÃO DE SANTA TERESA (Bernini)
Visão celestial, doce delírio.
Da cabeça aos pés nus
êxtase (orgasmo?) relampeia.
(Drummond de Andrade, 1990, p. 42).



Figura 6. Benini, Transverberação de Santa Teresa (1647-1652). Mármore, 174 × 195.
Fonte: <https://romapravoce.com/extase-santa-teresa-bernini/>. Santa Teresa de Ávila foi esculpida em mármore branco. Ela está em posição deitada ou suspensa, como se flutuasse sobre uma nuvem vaporosa. Sua cabeça está jogada para trás, os olhos semicerrados e a boca entreaberta. Suas mãos estão inertes e um de seus pés descalços pendem da nuvem. Suas vestes são volumosas e cheias de dobras pesadas. O Anjo (ou Serafim) está posicionado acima e à esquerda da santa. Ele é representado como um jovem de aparência delicada. Em suas mãos, ele segura uma seta ou dardo dourado, apontado para o coração de Santa Teresa. As vestes do anjo parecem mais finas e leves, contrastando com o peso das roupas da santa. Atrás e acima das figuras de mármore branco, uma cascata de raios de bronze dourado desce do teto. A escultura fica em uma capela que possui uma janela oculta no teto. Essa luz natural incide diretamente sobre o mármore, criando um contraste dramático de sombras e dando a impressão de que a cena realmente brilha e flutua.

Na escultura Êxtase de Santa Teresa, de Gian Lorenzo Bernini, dor e prazer se entrelaçam na própria forma: o gesto do anjo e a entrega do corpo da santa configuram um estado em que sofrimento e deleite se

confundem. O virtuosismo técnico transforma o mármore em matéria sensível, convertendo a experiência mística em intensidade corporal. Como observa Rudolf Wittkower (1999, p. 165), Bernini encena o êxtase como drama dos sentidos, fundindo espírito e carne.

No poema de drummondiano, essa ambiguidade reaparece de forma condensada: a interrogação “(orgasmo?)” explicita a tensão entre fé e sensualidade sem reduzi-la. Segundo Bosi (1992, p. 102), a poesia moderna recorre ao corpo e ao sagrado para dizer o indizível, enquanto a teatralidade barroca destacada por Arnold Hauser (1992, p. 347) encontra eco na leitura de Antonio Carlos Secchin (2012, p. 141), que vê no poema não uma descrição, mas uma problematização da experiência estética e existencial.

Considerações Finais

Conforme evidenciado nas análises, Arte em Exposição, apresenta uma forma singular de crítica de arte construída no entrelaçamento entre poesia e imagem. Em poemas como Voltaire (Houdon), Pietà, Tiradentes e Transverberação de Santa Teresa, o poeta não se limita a descrever esculturas de Jean-Antoine Houdon, Michelangelo e Gian Lorenzo Bernini, mas as recria por meio de uma linguagem sensível e reflexiva, deslocando a crítica do campo técnico para a interpretação subjetiva.

Nos poemas, as obras plásticas deixam de ser objetos de pura contemplação e tornam-se mediadoras de experiências universais: a ironia de Voltaire converte-se em lucidez crítica, a dor da Pietà em reflexão sobre os limites da linguagem e o êxtase de Santa Teresa em tensão entre corpo e espírito. Em vez de explicar a arte, o poeta a faz sentir, evidenciando que a experiência estética se realiza na relação entre obra e sujeito, onde interpretar é também vivenciar. Nesse processo, a obra deixa de ser estática e passa a operar como acontecimento sensível que envolve o leitor.

Ao transpor esculturas para a poesia, Drummond de Andrade realiza uma operação intersemiótica que amplia o visível e cria sentidos. Sua linguagem concisa dialoga com a materialidade das obras, instaurando um espaço de encontro entre linguagens e sensibilidades. Além disso, ao abordar temas como dor, violência e desumanização – em diálogo com Candido Portinari, Francisco de Goya e Edvard Munch – sua poesia ultrapassa o estético e alcança uma dimensão ética, afirmando a arte como espaço de memória e reflexão sobre a condição humana.

Referências

AMARAL, Aracy. **Arte para quê?** A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 1998.

ARRUDA, Maria Arminda. N. **Metrópole e cultura:** São Paulo no meio do século XX. Bauru: EDUSC, 2004.

ARRIGUCCI JR., Davi. **O escorpião encalacrado.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte:** anos oitenta e novos tempos. São Paulo: Perspectiva, 1991.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BOZAL, Valeriano. **Francisco Goya:** vida y obra. Madrid: Istmo, 1983.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira.** 42. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAMPOS, Haroldo. **Da tradução como criação e como crítica.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira.** 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

- CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2006.
- CHIPP, Herschel B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Arte em Exposição**. Rio de Janeiro: Editora Salamandra: Record, 1990.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.
- GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2000.
- HALL, James. **Dicionário de temas e símbolos artísticos**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- HALL, James. **História da Arte Italiana**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- JAKOBSON, Roman. Sobre aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, Roman. **Essenciais**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- LICHT, Fred. **Goya: The Origins of the Modern Temper in Art**. New York: Universe, 2001.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PEREIRA, Geraldo Jordão. Nota do Editor. In: DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Arte em Exposição**. Rio de Janeiro: Editora Salamandra: Record, 1990. p. 7-8.
- PORTELLA, Eduardo. **Crítica e profecia: literatura brasileira e compromisso**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. Museu do poeta. In: DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Arte em Exposição**. Rio de Janeiro: Editora Salamandra: Record, 1990. p. 11-14.
- SECCHIN, Antonio Carlos. **Poesia e crítica: diálogos interartes em Drummond**. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- SECCHIN, Antonio Carlos. **Drummond: retrato falado**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

STAROBINSKI, Jean. **A relação crítica:** arte, literatura e pensamento. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHWARZ, R. **Que horas são?**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

WITTKOWER, Rudolf. **Arte e Arquitetura na Itália:** 1600-1750. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ENSAIOS VISUAIS

La Bruja o *poiesis*: creación intuitiva

La Bruja or *poiesis*: intuitive creation

Paola Tamara Videa Aramayo (PPGA-UFES)¹

Resumo: El presente ensayo visual-fotográfico explora el teñido natural en Kusijata (Lago Titicaca, Bolivia) como saberes llamados “brujería”. Se entiende como *poiesis*, donde materia, intuición y creación se entrelazan. Describe una práctica guiada por experiencia, plantas del entorno y medidas no fijas. Se cuestiona su deslegitimación colonial y se destaca su dimensión comunitaria. Se concluye que es una relación sensible con el entorno para la creación.

Palavras-chave: teñido natural; *poiesis*; brujería.

Abstract: This visual-photographic essay explores natural dyeing in Kusijata (Lake Titicaca, Bolivia) as knowledge historically labeled as “witchcraft.” It is understood as *poiesis*, where matter, intuition, and creation intertwine. It describes a practice guided by experience, local plants, and non-fixed measurements. It questions its colonial delegitimization and highlights its communal dimension. It concludes that it is a sensitive relationship with the environment for creation.

Keywords: *natural dyeing; poiesis; witchcraft.*

DOI: 10.47456/col.v16i27.52369



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Recebido em: 16 de abril de 2026.

Publicado em: 26 de junho de 2026.

¹ Literatura, investigadora, educadora y artista autodidacta. Desarrolla obras en poesía boliviana, producción audiovisual y proyectos educativos y sociales, integrando arte, investigación y diálogo con lo social, además de acciones orientadas a la conciencia ambiental. Actualmente cursa un doctorado en Artes en Brasil. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6679327489528365>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-5819-2583>.

Introdução

La Bruja no es más que un símbolo de energías creadoras instintivas, no disciplinas, no domesticadas. Desde este umbral, el presente ensayo visual-fotográfico se propone como una indagación de lo sensible, en este caso, sobre la técnica de teñido con tintes naturales en Los Andes, específicamente en el lado boliviano del Lago Titicaca, en la comunidad de Kusijata. Más que documentar una técnica, se explora el entramado de saberes que han sido históricamente nombrados como “brujería”, en un gesto de deslegitimación que intentó separarlos de su raíz terrenal. No obstante, este gesto de “brujería” es comprendido, en esta ocasión, como *poiesis* (fabricar, ejecutar, hacer): la elaboración de la materia prima de la creación misma, donde técnica es intuición y sensibilidad es acción, todas entrelazada en una poética situada que desembocará en un tejido. En este horizonte, la figura de la Bruja se resignifica como una potencia creadora no sometida, que puede también reconocerse como la *awicha* (en aymara, “abuela”). Esta figura implica una sabiduría que ha persistido en los lazos comunales, sosteniendo prácticas de conocimiento de transmisión oral y generacional, asumiendo una responsabilidad de comunicación/creación con/para la colectividad.

Como señala la historiografía crítica de Silvia Federici en diálogo con Silverblatt²:

[E]l concepto de brujería era ajeno a la sociedad andina [...] muchas mujeres eran ‘especialistas en el conocimiento médico’, estaban familiarizadas con las propiedades de hierbas y plantas, y también eran adivinas. [...] las mujeres andinas que eran arrestadas, en su mayoría ancianas y pobres, reconocían los mismos crímenes que eran imputados a las mujeres en los juicios por brujería en Europa [...] También confesaron adorar a las piedras, a las montañas y los manantiales, y alimentar a las *huacas*³.

² FEDERICI, Silvia. **Calibán y la bruja**: mujeres, cuerpo y acumulación originaria. 3. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2024, p. 351.

³ *Huaca* (del aymara *wak'a*): en la cosmovisión andina, designa entidades o espacios sagrados — como montañas, piedras o lugares específicos de ritual — donde se concentra una energía particular, a veces asociada a eventos como la caída de un rayo. No se limita a un sitio físico, sino que refiere a una presencia vinculada a las fuerzas vitales que articulan la vida comunitaria, y regularmente se convierten en espacios ceremoniales.

Esta traslación de categorías revela no una práctica “oscura”, sino un proceso de imposición simbólica que tradujo — y al mismo tiempo distorsionó — maneras locales de relación con lo vivo.

El proceso comienza con la preparación de la materia prima: la lana de oveja. Debe ser lavada en el río con los pies para sacar sus eses, sus orines, a veces sus espinas. Se procura que la lana quede lo más limpia posible. Es un acercamiento progresivo y táctil, donde se va conociendo lo que se va a transformar. Luego pasa a la rueca, instrumento de madera que, mediante el giro, va dando forma al hilo. Afinarla hasta volverla delgada, delicada. Esa delicadeza es también exigencia: cada hilo debe sostener la complejidad del tejido. Después, el hilar en brazos para evitar el enredo, un movimiento que parece dibujar un infinito. Es ritmo, como una danza que pretende armonizar.

Los pigmentos provienen de la recolección de plantas y frutos del entorno: *k'entu*, achiote, eucalipto, muña. Se deshojan una a una, se trituran en morteros de madera. Ya en el agua, en este proceso interviene el millo, elemento que ayuda a que el color se adhiera a la fibra, previamente machucada. Este insumo circula también en las “chiflerías” — espacios donde mujeres aymaras, las chifleras, comercializan plantas medicinales e insumos vinculados a prácticas rituales —, articulando la circulación de saberes.

La tintura se completa con una mezcla de elementos cuya medida no es exacta, sino aproximada: limón (tres o más para una olla grande) como fijador, una o dos cucharas de sal, una o dos cucharas de alcohol y agua hirviendo. La lana se deja hervir media hora o más; no hay un tiempo fijo. El proceso se guía por la experiencia y la intuición.

Este tipo de saber no tiene nada de mágico; sin embargo, es precisamente su contacto imperfecto con la materia lo que, paradójicamente, le otorga una cualidad asombrosa ligada a la transformación. Se configura como una técnica que se desplaza y se ajusta según las precariedades y las abundancias. Es un vínculo con lo terrenal que lo vuelve moroso, pero también atento a los procesos de

mutación de la materia: de qué deviene en qué. En ese devenir, se constituye como un ritual donde emerge otra forma de contacto, otro tacto y otra manera de valorar. La lentitud no es insuficiencia, sino otro modo de relación con el tiempo, una escucha de la materia. Este trabajo “rústico” es, en realidad, una evidencia de otros saberes que en su momento fueron nombrados como brujería y que aún cargan con ese estigma en ciertas sensibilidades orientadas a la inmediatez, a la impaciencia y a la negación del error como parte del proceso. No obstante, puede pensarse como brujería si atendemos a su etimología — una forma de sabiduría — y a la pregunta auténtica sobre cómo surge la astucia (o la intuición) de teñir las lanas con los colores que rodean a un ser vivo, es decir, con los tonos de su hábitat, para ser-estar en armonía cromática con este.

En este sentido, la afirmación de la brujería no es un estigma, sino una revolución. Como afirma Silvia Federici (2014), las brujas andinas no fueron excluidas, sino valoradas socialmente: eran solicitadas como comadres y participaban activamente en la vida comunitaria. Su práctica estaba profundamente ligada a la continuidad de las tradiciones ancestrales y a maneras de resistencia frente a la colonización. Gracias, en gran parte, a la acción de estas mujeres, las creencias y creencias originarias lograron sobrevivir hasta nuestros tiempos.

En este ensayo visual, la imagen no busca representar, sino acompañar este entramado: dejar que la materia, los gestos y los ritmos transmitan sentidos. Porque sí: es brujería.

Es conocimiento sin permiso, sin manual y sin origen único.

Es la tierra pasando por las manos hasta transmutarse en color.



Figura 1. archivo de la autora, 2023. Una mujer está al aire libre removiendo con una cuchara larga de madera un gran recipiente metálico en ebullición, colocado sobre un fuego con leña, mientras sale vapor.



Figura 2. archivo de la autora, 2023. Un primer plano muestra el pie de una persona con zapato negro sobre pasto seco, junto a ladrillos y parte de un recipiente metálico.



Figura 3. archivo de la autora, 2023. Un recipiente metálico con líquido en ebullición y hojas de eucalipto en su interior, del que sale vapor, junto a una tapa de metal apoyada al fondo.



Figura 4. archivo de la autora, 2023. Manos de una persona exprimiendo un limón sobre hojas de eucalipto dentro de un recipiente con líquido caliente.



Figura 5. archivo de la autora, 2023. Mano exprimiendo un limón con fuerza sobre hojas de eucalipto hirviendo dentro de una olla metálica.



Figura 6. archivo de la autora, 2023. Persona sosteniendo un palo junto a una olla humeante, con leña apilada en el fondo.



Figura 7. archivo de la autora, 2023. Manos manipulando hojas verdes dentro de un recipiente con agua caliente, con vapor visible y un utensilio de madera en el centro.



Figura 8. archivo de la autora, 2023. Una mujer sacando la lana ya teñida, junto a un conjunto de hojas de *k'entu* siendo removidas en una olla humeante con un palo, y una tapa metálica en el suelo.



Figura 9. archivo de la autora, 2023. Persona sosteniendo varios ovillos de lana de diferentes colores al aire libre.



Figura 10. archivo de la autora, 2023. Ave de plumaje blanco y gris sobre un terreno seco de tonos dorados, ocre y verde tenue.

A torre de Ismália entre as brechas do tempo: uma ocupação nas ruínas da Igreja Nossa Senhora de Belém

Ismalia's Tower between the cracks of time: An occupation in the ruins of the Nossa Senhora de Belém Church

Sarah Rodrigues Damiani (PPGA-UFES)¹
Stela Maris Sanmartin (PPGA-UFES)²

Resumo: O presente ensaio visual apresenta a fotoperformance intitulada "A torre de Ismália entre as brechas do tempo". A obra aproxima elementos simbólicos do poema Ismália (Guimarães, 1963) ao desmoronamento da Igreja Nossa Senhora de Belém, em Viana-ES. A ocupação das ruínas emerge como um caminho possível para nutrir novos imaginários, convidando o público a perceber as metáforas e analogias instauradas na presente aproximação simbólica.

Palavras-chave: ruínas; Ismália; fotoperformance; pernas de pau; Igreja Nossa Senhora de Belém.

Abstract: This visual essay presents the photo-performance entitled "Ismalia's Tower Between the Gaps of Time." The work connects symbolic elements from the poem Ismália (Guimarães, 1963) to the collapse of the Church of Our Lady of Bethlehem in Viana, Espírito Santo. The occupation of the ruins emerges as a possible way to nurture new imaginaries, inviting the public to perceive the metaphors and analogies established in this symbolic approach.

Keywords: ruins; Ismália; photoperformance; stilt walkers; Nossa Senhora de Belém church.

DOI: 10.47456/col.v16i27.52400



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Recebido em: 19 de abril de 2026.

Publicado em: 26 de junho de 2026.

¹ Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (em andamento). Mestre em Artes (UFES/2025), Especialização no Ensino de Artes (Faculdade de Vitória/2017). Licenciatura em Artes Cênicas (UVV/2017). Licenciatura em Pedagogia (em andamento). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2350831876354777>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-0606-6349>.

² Pós-doutora em Psicologia do Desenvolvimento e Escolar (2022) pelo Programa de Pós-graduação em Processos de Desenvolvimento e Educação, PGPDE da Universidade de Brasília. Doutora em Educação pela USP com orientação da Prof Dr Rosa Iavelberg (2013). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3169230790004855>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7276-0584>.

Primeiros sinais

Existe vida após a morte? Após o bombardeio dos Estados Unidos à cidade de Hiroshima, no dia 6 de agosto de 1945, nasce em meio aos escombros uma forma de vida que se alimenta da radioatividade (Tsing, 2018). Cogumelos brotam em meio ao caos e eles persistem em brotar. “Enquanto decompositores, os fungos possibilitam a emergência da vida a partir da podridão” (Oliveira, 2015, p. 16). No livro “O cogumelo no fim do mundo”, Anna Tsing (2015) defende a existência de uma “terceira natureza”, isto é, “aquilo que consegue viver apesar do capitalismo” (Tsing, 2015, p. 30).

Inspirado pela imagem simbólica lançada pela autora, o presente ensaio convida o leitor a transpor esta inquietação para o campo das artes: quais manifestações artísticas têm conseguido viver apesar do capitalismo? Quais são os artistas que insistem em brotar e “romper cimentos”? Como seria a terceira natureza da arte? Anna Tsing (2018) destaca que “cada cogumelo matsutake conta uma história de paisagens arrasadas” (Tsing, 2018, p. 267). Nesta direção, reconhecendo o cenário artístico, cultural e patrimonial como um espaço de recorrente degradação, descuido e desproteção, insistimos em nos questionar: quais histórias estamos preparados para contar? Se existe vida após a morte, quanto tempo se mantém?

O trabalho poético e artístico conta a história das ruínas da Igreja Nossa Senhora de Belém, localizada em Viana-ES. Tombada em 1993 pelo Conselho Estadual de Cultura, o monumento ocupa um pequeno terreno da antiga fazenda Araçatiba, propriedade do fazendeiro Torquato Martins de Araújo. “A igreja se integra à casa da fazenda, constituindo um tipo muito conhecido de estruturas arquitetônicas rurais. É possível que essa proximidade tenha relação com o incêndio que atinge a igreja nesse mesmo século” (Espírito Santo, 2009, p. 363).

Embora o fogo tenha consumido boa parte da estrutura arquitetônica, os registros públicos do Estado do Espírito Santo apontam que a destruição promovida no edifício da Igreja de Nossa Senhora de Belém se deu pela

busca de um tesouro enterrado. Uma abertura da BR 101-Sul, executada no século XX, foi “[...] a principal responsável pelo arruinamento parcial da igreja quando, um corte de terreno executado nas proximidades da sacristia compromete sua estabilidade” (Espírito Santo, 2009, p. 363).

Entre os destroços e as marcas do tempo, instaura-se nas ruínas da igreja, uma figura feminina trajada à luto. A composição cênica elaborada traz luz à Ismália, personagem da obra de Alphonsus Guimaraes (1963) que enlouquece e se põe a sonhar em uma torre. No meio de tantos desejos entrelaçados, Ismália tem sua alma levada pelo céu e seu corpo tomado pelo mar (Guimaraes, 1963). Ao trazer a personagem de volta à vida, a fotoperformance reivindica o espaço e o tempo como território fluido e vital. Ismália tem sido reencarnada de formas muito diversas (Dalava, 2024). Artistas de diferentes áreas têm se interessado pelo simbolismo instaurado pela personagem, consolidando, de certo modo, uma alegoria. O que Ismália representava em 1910, ano da primeira publicação do poema, que ainda representa hoje? “O poema de Guimaraes não conta com adjetivos que possam caracterizar de maneira imagética e pormenorizada a personagem ou o espaço, nem se movimenta para além do quadro que apresenta” (Dalava, 2024, p. 108). No entanto, a constante adaptação e transposição do poema para outras linguagens artísticas, sugere uma persona onírica, distante e misteriosa (Dalava, 2024). Além desta composição imagética, há um elemento que se mantém na maioria das representações: a queda.

Na versão mais recente de Ismália, Emicida (2019) destaca o desejo pelo céu e a tragédia escancarada no chão: “[...] a queda não é simplesmente uma consequência das suas próprias escolhas e atitudes e, sim, uma consequência relacionada a todo esse contexto de preconceitos” (Dalava, 2024, p. 116). A queda representada pelo compositor pode ser atrelada a um contexto social racista, que negligencia a subjetividade negra e impõe barreiras estruturais ao direito de viver e de sonhar: “Se até pra sonhar tem entrave/ a felicidade do branco é plena/ a felicidade do preto é quase” (Emicida, 2019).

No livro “O ar e os sonhos: ensaio sobre imaginação do movimento”, o filósofo do imaginário Gaston Bachelard (2001) disserta sobre a queda imaginária: “O homem, enquanto homem, não pode viver horizontalmente. Seu repouso, seu sono é quase sempre uma queda. Raros são os que dormem subindo” (Bachelard, 2001, p. 11). Mais adiante, o autor complementa: “[...] nenhum sonhador vive o sonho das asas batendo. Muitas vezes o sonho das asas batendo não passa de um sonho de queda” (Bachelard, 2001, p. 30). Esta ideia parece ganhar força quando no poema de Guimarães (1963) a imagem das asas aproxima-se da imagem da queda: “As asas que Deus lhe deu,/ Ruflaram de par em par.../ Sua alma subiu ao céu,/ Seu corpo desceu ao mar” (Guimarães, 1963, p. 31).

Bachelard (2001) também aproxima os devaneios da queda imaginária com as impressões de vertigem. Ao citar os contos do poeta Edgar Allan Poe, Bachelard (2001) comenta que as oscilações aparecem sempre antes de uma queda profunda. Nesta direção, pensando estabelecer aproximações entre a figura de Ismália e a imagem das ruínas, quais dinamismos de oscilação precedem as quedas instauradas nesta investigação? Quais imagens de instabilidade podem ser identificadas? O que diz o desejo do voo?



Figura 01. Documento de Performance “A torre de Ismália entre as brechas do tempo”. Fonte: arquivo pessoal das autoras, 2026. A imagem é disposta com as ruínas da Igreja Nossa Senhora de Belém centralizada. Ao fundo, alguns arbustos e árvores. O céu é um azulado claro e possui nuvens. O enquadramento é aberto e prioriza as ruínas vistas de frente.



Figura 02. Documento de Performance “A torre de Ismália entre as brechas do tempo”. Fonte: arquivo pessoal das autoras, 2026. A imagem é disposta com a performer trajada à luto ocupando o ponto mais alto da torre, a artista direciona um olhar desconfiado para o horizonte. No fundo, um céu azul claro.



Figura 03. Documento de Performance “A torre de Ismália entre as brechas do tempo”. Fonte: arquivo pessoal das autoras, 2026. A imagem é disposta com a performer trajada à luto ocupando o ponto mais alto da torre, a artista direciona um olhar sonhador para o horizonte. No fundo, um céu azul claro com nuvens brancas.



Figura 04. Documento de Performance “A torre de Ismália entre as brechas do tempo”. Fonte: arquivo pessoal das autoras, 2026. A imagem é disposta com a performer trajada à luto em cima de suas pernas de pau. A imagem capturada centraliza a artista com os braços abertos, sorrindo, segurando um livro aberto de contos na mão direita. No fundo, as ruínas da Igreja Nossa Senhora de Belém, localizada em Viana-ES.



Figura 05. Documento de Performance “A torre de Ismália entre as brechas do tempo”. Fonte: arquivo pessoal das autoras, 2026. A imagem é disposta com a performer trajada à luto em cima de suas pernas de pau. A captura fotográfica centraliza a artista se equilibrando nas pernas de pau com os braços estendidos. A artista está dentro da igreja e no fundo da imagem aparece o espaço vago da porta, preenchido com árvores e arbustos. Acima da porta, três janelas preenchidas com um céu cinzento, nublado.



Figura 06. Documento de Performance “A torre de Ismália entre as brechas do tempo”. Fonte: arquivo pessoal das autoras, 2026. A imagem é disposta com a performer trajada à luto em cima de suas pernas de pau. A captura fotográfica centraliza a artista se equilibrando nas pernas de pau com os braços estendidos. A artista está dentro da igreja, preenchendo o espaço vago da porta. Seu olhar é sério e sombrio.



Figura 07. Documento de Performance “A torre de Ismália entre as brechas do tempo”. Fonte: arquivo pessoal das autoras, 2026. A imagem é disposta com a performer trajada à luto em cima de suas pernas de pau no ponto mais alto da torre. A captura fotográfica centraliza a artista se equilibrando nas pernas de pau lendo seu livro de contos aberto na mão direita. No fundo da imagem, um céu azul claro e nuvens brancas.



Figura 08. Documento de Performance “A torre de Ismália entre as brechas do tempo”. Fonte: arquivo pessoal das autoras, 2026. A imagem é disposta com a performer trajada à luto sem suas pernas de pau. A captura fotográfica centraliza a artista estendendo o braço esquerdo nas paredes da torre. Seu olhar se direciona para o horizonte e a luz do sol atinge seu rosto, iluminando uma expressão de súplica, um pedido de socorro.

Referências

BACHELARD, Gaston. **O Ar e os Sonhos**: Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins fontes, 2001.

DALAVA, Lucas. Ismália e suas representações na pintura, na televisão e na música. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, [s. l.], v. 44, ed. 71, p. 105-123, 2024.

EMICIDA. **Ismália** (feat. Larissa Luz e Fernanda Montenegro). Sony Music: 2019. CD (48min47s).

ESPÍRITO SANTO. Arquitetura. Vitória. Secretaria de Estado da Cultura, Conselho Estadual de Cultura, 2009. Disponível em: [https://secult.es.gov.br/Media/secult/EDITAIS/102-Documento-1436796643-100-Documento-1436454022-56-Documento-1427918086-atlas-patrimonio%20\(1\).pdf](https://secult.es.gov.br/Media/secult/EDITAIS/102-Documento-1436796643-100-Documento-1436454022-56-Documento-1427918086-atlas-patrimonio%20(1).pdf). Acesso em: 15 mar. 2026.

GUIMARÃES, Alphonsus. **Poesias**, 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1963.

OLIVEIRA, Joana. Prefácio: Um encontro com O cogumelo no fim do mundo. In: TSING, Anna. **O cogumelo no fim do mundo**: Sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo. São Paulo: N-1 edições, 2015.

TSING, Anna. **O cogumelo no fim do mundo**: Sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo. São Paulo: N-1 edições, 2015.

TSING, Anna. Paisagens arruinadas: e a delicada arte de coletar cogumelos. **Cadernos do Leparq**, v. XV, n. 30, p. 266-382, 2018.

A jóia e o pedregulho

The jewel and the pebble

Lucas Eskinazi (SENAC)¹

Resumo: Ensaio criado a partir da conexão entre literatura, fotografia e reflexões sobre a vida. A partir de um breve texto em que conto os pensamentos cosmológicos de um amigo, procuro dialogar com essas ideias através de um conjunto de imagens realizados na prática contínua de fotografar pelas cidades. Tenho observado as árvores e suas expressões formais no contexto urbano e seria possível traçar uma continuidade em sua representação, através de diversas formas visuais, desse jeito, centralizada, protagonista da imagem.

Palavras-chave: fotografia; cidade; árvore; paisagem.

Abstract: *An essay developed from the intersection of literature, photography, and reflections on life. Beginning with a brief text in which I recount the cosmological thoughts of a friend, I seek to engage with these ideas through a set of images produced in the ongoing practice of photographing in the city. I have been observing trees and their formal expressions in the urban context, and it may be possible to trace a continuity in their representation across different visual forms, in this way centered, as the protagonists of the image.*

Keywords: *photography; city; tree; landscape.*

DOI: 10.47456/col.v16i27.52001



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Recebido em: 12 de março de 2026.

Publicado em: 26 de junho de 2026.

¹ Lucas Eskinazi é professor e artista. É doutor em poéticas visuais pela ECA-USP. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8047241109458713>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9868-4783>.

As palavras partiam de um amigo numa tarde de maio. Pediu para que não o levasse a sério, não eram coisas que dizia por aí, eram suas primeiras observações em busca de uma cosmologia. Se quisessem escutar essas ideias, deveriam ir ao Bar dos Cavalos, lugar onde costumava tomar uma sopa à noite. Tinha gente que ia lá ouvir, amigos seus e da sua tia que morava com ele. Quem duvida que seja, em palavras, a primeira vez que isso é registrado. Será? A entropia das ações o levou a identificar que fazia parte, em realidade, de sua pequena escatologia pessoal, os resíduos de beleza existentes na catástrofe. Posso me sentir à vontade para assumir que na catástrofe existem coisas belas? Não nos conhecemos há tanto tempo assim. Bem, vamos lá, você vai tomar nota mesmo? Ao invés de pensarmos nas coisas, suas formas e as ações, gostaria de inverter a ordem e entender que existem as ações, as formas e depois as coisas. Existe o movimento que, aos poucos, cria separações, pequenos filamentos, filos. Esse fluxo se repetirá, não importa se estamos falando de uma ideia ou de um objeto. Ele será a reentrância de um lago, as veias e artérias da nossa corrente sanguínea, os galhos de uma árvore, os braços de um rio ou de um humano, assim como os dedos são o prolongamento dos braços. Os fios de cabelo estão para a cabeça assim como as árvores estão para a terra. Os fogos de artifício participam dessa relação visual nuclear. Somos capazes de perceber de acordo com o tempo que temos. Aprendi isso em um filme em que as pedras conversavam. Da mesma forma, tenho duvidado cada vez mais das explicações dadas às semelhanças entre os seres e os espaços de convivência, o meio, a natureza, a partir de lógicas como a adaptabilidade. Existem casos em que ela aparece como uma boa hipótese, talvez os ratos e os pombos nas cidades. Todos cinza. Pode ser. Mas reduzir o mimetismo a adaptação, tentativa e erro, acaso. Será? Aquele que se aproxima e convive, torna-se parecido. O semelhante gera o semelhante, não é assim a lei? Eu não sei. Tenho tido tendência a acreditar em outras formas de conexão, algumas delas por ora insondáveis, criando movimentos de aproximação, de toque. É a

água que bebemos, o ar que respiramos, os sons e ventos que nos modelam e vão, aos poucos, desenhando o ambiente com tons, pigmentos, minerais de uma mesma paleta, sejam lagartos pálidos do deserto ou bichos-pau na Mata Atlântica. Estou um pouco envergonhado, vou parar por aqui. Se essas ideias fizerem sentido pra você, venha mais vezes a essa conversa. Pegue essa sua câmera e dê um passeio por aí, aproveite o tempo bom de maio.



I São Paulo, 35mm, 2025. Fotografia em preto e branco realizada à noite com flash, mostrando galhos e troncos de árvores entrelaçados em uma área arborizada. A iluminação frontal cria forte contraste com o fundo escuro.



II Calimera, 35mm, 2023. Fotografia em preto e branco de um tronco de árvore em primeiro plano. Ao fundo, parcialmente ocultos pelo tronco, aparecem cartazes e com a representação de uma figura humana, trata-se de um close de Vênus da pintura "Nascimento de Vênus" de Sandro Botticelli do século XV.



III Buenos Aires, 35mm, 2025. Fotografia colorida em díptico de uma paisagem urbana. Em primeiro plano, troncos de árvores alinhados à calçada. Ao fundo, um longo tapume ou parede coberta por camadas sobrepostas de cartazes rasgados e anúncios parcialmente visíveis com palavras em espanhol. Folhas secas espalham-se pelo chão.



IV Buenos Aires, 35mm, 2025. Díptico fotográfico colorido de uma rua urbana. Em frente a um edifício, uma árvore ocupa o centro da composição, cercada por bicicletas e motocicletas estacionadas junto à calçada.



V São Paulo, 35mm, 2025. Fotografia colorida de uma rua arborizada. No centro da imagem, um ipê-rosa projeta sua copa sobre a via, cercada por edifícios, automóveis e fiação elétrica.



VI São Paulo, 35mm, 2024. Díptico fotográfico colorido de um muro coberto por inscrições, grafites e cartazes deteriorados. Uma pequena árvore aparece junto à calçada, em contraste com a superfície marcada por intervenções humanas.



VII São Paulo, 35mm, 2025. Tríptico fotográfico em preto e branco. As imagens apresentam paredes, calçadas e jardins, incluindo uma palmeira centralizada na terceira imagem e outras formas de vegetação junto a edificações com a pintura gasta e encobertas por musgos.



VIII Buenos Aires, 35mm, 2025. Fotografia levemente tremida em preto e branco de uma rua à noite. Uma árvore aparece na calçada, centralizada, diante de uma parede lisa. Ao lado, há um poste de iluminação pública.



IX São Pedro da Aldeia, 35mm. 2024. Fotografia colorida de uma paisagem à beira d'água. Em primeiro plano, uma árvore sem folhas e com um automóvel estacionado. Ao fundo, uma lagoa e cadeia de morros sob céu nublado.



X Arraial do Cabo, 35mm, 2024. Díptico fotográfico de uma área de dunas e vegetação rasteira. Uma árvore sem folhas ocupa o centro da composição, enquanto duas crianças passam.



XI São Paulo, digital, 2014. Fotografia colorida de um ipê-rosa florido registrada à noite. As flores claras e os galhos são iluminados por um golpe de flash, contrastando com o fundo escuro, tornando a vegetação o elemento central da imagem.



XII São Paulo, 35mm, 2022. Fotografia colorida de uma área arborizada. Em primeiro plano, a folhagem desfocada de um ipê-amarelo ocupa o centro da imagem. Ao fundo, árvores, gramado e uma via pavimentada permanecem em foco. Fotografia predominantemente verde e amarela.

Revê-la em deriva: renasceres

Revisiting it adrift: rebirths

Tatiane Maira Oleinik (PPGAV/UNESPAR)¹

Resumo: Este ensaio visual situa-se como desdobramento da pesquisa Revê-la (2023) de minha autoria, investigando o corpo como campo instável de passagem. O objetivo é compreender como a reativação performativa produz variações a partir de gestos de retirada, derretimento e recomposição. A abordagem metodológica articula reperformance, prática processual e registro fotográfico como cortes do acontecimento. Como resultados, evidencia-se a cera como matéria de impermanência e o gesto repetido como produtor de diferença. Conclui-se que o trabalho desloca a noção de origem para a continuidade como transformação, afirmando o processo como campo aberto.

Palavras-chave: corpo; performance art; fotografia.

Abstract: *This visual essay is positioned as an unfolding of my research Revê-la (2023), investigating the body as an unstable field of passage. Its objective is to understand how performative reactivation produces variations through gestures of removal, melting, and recomposition. The methodological approach articulates reperformance, process-based practice, and photographic documentation as cuts of the event. As results, wax emerges as a material of impermanence, and the repeated gesture as a producer of difference. It is concluded that the work displaces the notion of origin toward continuity as transformation, affirming the process as an open field.*

Keywords: *body; art of performance; photography.*

DOI: 10.47456/col.v16i27.52386



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Recebido em: 18 de abril de 2026.

Publicado em: 26 de junho de 2026.

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná (PPGAV-UNESPAR) na linha de Processos Criativos Contemporâneos (2025). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/222611220748020>. <https://orcid.org/0009-0007-4045-8269>.

Este ensaio visual nasce de um desdobramento: não como continuidade linear, e sim como deslocamento sensível de uma pesquisa anterior, “Revê-la” de 2023. Aqui, o corpo não aparece como origem fixa, mas como superfície instável onde algo insiste em acontecer. É nele, e através dele, que se inscrevem gestos de retirada, derretimento e recomposição.

A imagem central que orienta este percurso é a da retirada de uma pele de cera. Não como representação do corpo, mas como resto dele: uma camada acumulada, moldada pelo contato e depois arrancada. Ela opera como limiar, entre o dentro e o fora, entre o que se retém e o que se expõe. Na reperformance realizada em 2024, na Sala de Exposições Leonor Botteri (Unespar / Embap), o gesto retorna. Mas retorna em deriva. Não há tentativa de reconstrução do acontecimento original. A reperformance ativa novas relações entre memória, falha e insistência.

A cera, aqui, não opera como material neutro. Sua escolha relaciona-se diretamente às suas características físicas. Sensível ao calor e à manipulação, ela altera continuamente sua forma, tornando visíveis processos de desgaste, fragilidade e transformação. O derretimento não aparece como destruição, mas como passagem entre estados, revelando a impermanência tanto da matéria quanto das imagens corporais que ela evoca.

No corpo o tempo bailarina. O corpo em performance é o lugar do que curvilinearmente ainda já é, do que pôde e pode vir a ser, por sê-lo na simultaneidade da presença e da pertença, um já ter sido no em vir, no revir e no em ser.²

As imagens apresentadas mostram diferentes momentos desse processo. Algumas registram o contato entre corpo e pele de cera; outras evidenciam o derretimento da matéria, seu escorrimento e sua deformação progressiva. Também aparecem fragmentos, resíduos e suportes que permaneceram no espaço expositivo após a ação. Esses elementos não atuam como documentação complementar, mas como

² MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Editora Cobogó, p. 213, 2021.

parte constitutiva do trabalho, prolongando a performance para além da presença imediata do corpo. O corpo, a matéria e o espaço aparecem como elementos inseparáveis de um mesmo campo, onde tudo está em relação e em transformação constante.

Ao deslocar o foco da origem para a reativação, este ensaio insiste na ideia de continuidade como diferença. “Revê-la” não se fixa como trabalho concluído, mas como prática em aberto, algo que se modifica a cada retorno. O que importa não é o primeiro gesto, mas aquilo que ele ainda pode gerar quando reaparece em outro tempo, em outro contexto, em outro nascimento.

Revê-la, então, é aceitar a deriva. É sustentar o gesto mesmo quando ele falha, mesmo quando se desfaz. É permanecer no processo, em que a forma nunca é definitiva.



Figura 1. Vista geral da instalação performática. Fotografia de Pat Mattos, 2024. Fotografia de uma instalação artística em um ambiente interno escuro. No centro e ao longo do espaço, diversas velas brancas de diferentes alturas estão distribuídas pelo chão, formando uma composição circular e irregular. Todas estão acesas, emitindo uma luz amarelada que ilumina suavemente o ambiente e se reflete no chão brilhante.



Figura 2. Início da ação performática. Fotografia de Pat Mattos, 2024. Pessoa performer posicionada no centro do espaço expositivo, vestindo uma camada de cera aderida ao corpo. Com os braços elevados, sustenta uma bacia acima da cabeça e derrama cera quente (derretida) sobre ela. Ao redor, as velas acesas iluminam parcialmente a cena e projetam sombras nas paredes.



Figura 3. Contato com a matéria. Fotografia de Pat Mattos, 2024. Pessoa performer inclina uma bacia sobre o braço esquerdo e derrama cera derretida. A superfície de cera que cobre seu corpo apresenta rachaduras e marcas de desgaste. O ambiente permanece iluminado apenas pelas velas distribuídas ao redor.



Figura 4. Corpo em deslocamento. Fotografia de Pat Mattos, 2024. A performer avança pelo espaço com os braços abertos e o rosto voltado para cima. Fragmentos de cera espalham-se pelo chão, evidenciando o processo de desprendimento da camada que envolve o corpo.



Figura 5. Corpo em transformação. Fotografia de Pat Mattos, 2024. Em posição de grande abertura corporal, a performer sustenta o peso do corpo com a perna direita próxima ao chão. As velas acesas circundam a cena enquanto fragmentos de cera permanecem dispersos pelo espaço.



Figura 6. Gesto de derretimento. Fotografia de Pat Mattos, 2024. A performer ajoelha-se sobre uma superfície coberta por resíduos de cera. Com a cabeça inclinada para trás e os braços erguidos, evidencia um momento de tensão física e quebra da matéria aderida ao corpo.



Figura 7. Corpo entre exposição e recolhimento. Fotografia de Pat Mattos, 2024. A performer encontra-se agachada, com a cabeça invertida entre as pernas e os braços cruzados sobre o rosto. Fragmentos de cera cobrem parte da pele, enquanto as velas acesas permanecem ao fundo.



Figura 8. Fragmentação da pele de cera. Fotografia de Pat Mattos, 2024. Em movimento rápido, ajoelhada no chão a performer lança fragmentos de cera para a frente. Os pedaços suspensos no ar registram o instante de ruptura da matéria. À esquerda, há uma bacia de barro, e ao fundo pequenas velas acesas iluminam suavemente o espaço.



Figura 9. Aproximação entre corpo e chama. Fotografia de Pat Mattos, 2024. Close-up do rosto da performer iluminado pela luz quente de uma vela. Resíduos de cera aderem à pele e aos cabelos. A mão aponta para a chama.



Figura 10. Vestígio. Fotografia de Pat Mattos, 2024. Em um ambiente escuro, uma vela acesa ilumina a cena com luz amarelada. Acima dela, uma mão permanece suspensa, próxima à chama. À esquerda, aparece parte do corpo da performer vestindo roupa clara. O fundo está mergulhado na escuridão.



Figura 11. Saída. Fotografia de Pat Mattos, 2024. A performer descalça caminha sobre um chão coberto de cera branca. As pernas e os pés também estão cobertos pelo material. À esquerda, há uma bacia de barro, e ao fundo pequenas velas acesas iluminam suavemente o espaço. A imagem está desfocada, sugerindo movimento.

TRADUÇÃO

Estética do consenso: a economia política do acordo na arte contemporânea

Consensus Aesthetics: The Political Economy of Agreement in Contemporary Art

Cem. A.¹

Tradução de Rodrigo Hipólito

Publicado originalmente em: CEM A. Consensus Aesthetics: The Political Economy of Agreement in Contemporary Art. Ibraaz, 12 jan. 2026. Disponível em: <https://ibraaz.org/ibraaz-publishing/read/consensus-aesthetics-the-political-economy-of-agreement-in-contemporary-art>.

Resumo: Cem A. diagnostica o atual clima institucional de alinhamento moral brando, no qual a arte aponta para a política sem a dificuldade de ser política, propondo a empatia estratégica como uma possível saída.

Palavras-chave: arte contemporânea; estética do consenso; arte e política.

Abstract: Cem A. diagnoses the current institutional climate of soft moral alignment, where art gestures toward politics without the difficulty of being political, and proposes strategic empathy as a potential path out.

Keywords: contemporary art; consensus aesthetics; art and politics.

DOI: 10.47456/col.v16i27.53030



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Recebido em: 19 de abril de 2026.

Publicado em: 26 de junho de 2026.

¹ Cem A. é um artista com formação em antropologia. Ele é conhecido por administrar a página de memes de arte @freeze_magazine, bem como por suas performances e instalações site-specific. Seu trabalho explora temas como viralidade, diálogo e performatividade, frequentemente por meio de projetos colaborativos. Site: <https://www.cem-a.com/>.



Imagem cortesia do autor. Ilustração colorida e linear de dois homens. O homem da esquerda defende-se do homem da direita, que segura uma faca. Sobre o primeiro, lê-se “Hay que proteger el médio ambiente”. Sobre o segundo, lê-se “museos”.

Vivemos em uma época em que a ordem mundial vigente — política, ecológica e econômica — está visivelmente em colapso. A Terra já ultrapassou sete dos nove limites planetários, a desigualdade global de riqueza atingiu níveis históricos, a autoridade de organizações internacionais como a ONU está ameaçada, e até mesmo a sua classificação do que está acontecendo em Gaza como genocídio tornou-se motivo de controvérsia. O status quo sobre o qual se baseava a eficácia política da arte está se erodindo, contudo, as exposições continuam a oferecer as mesmas respostas curatoriais que reduzem a política a gestos simbólicos excessivamente simplistas, que circulam bem, mas significam cada vez menos. Chamo esse código institucional de complacência de “estética do consenso”, não porque todos concordem, mas porque se tornou mais difícil expressar discordância.

A estética do consenso é mais um clima do que um estilo: uma atmosfera de valores estetizados, alinhamento moral brando e radicalismo benigno que se expressa principalmente por meio da programação institucional dentro da corrente principal do mundo da arte global. É uma arte que tem boa aparência, soa bem, alinha-se aos valores institucionais e circula facilmente, fazendo gestos políticos sem a dificuldade de ser política.² Ela

² Embora diversas exposições — como a 13ª Bienal de Berlim (2025), a 60ª Bienal de Veneza (2024) e a exposição Fascismos Globais na Haus der Kulturen der Welt (2025) — tenham influenciado meu pensamento para este ensaio, uma análise mais detalhada dessas exposições em relação à

floresce sob condições materiais específicas — órgãos de financiamento globais, precariedade institucional, internacionalismo liberal — e lisonjeia ideais progressistas, embora permaneça estruturalmente conservadora.³ A estética do consenso bloqueia a possibilidade de debate com consequências reais e evita a contradição, porque a crítica genuína acarreta um custo político e qualquer tensão gera uma imagem negativa. Instituições que seguem essa linha temática do mínimo denominador comum não confrontam o presente, mas sim agem em torno dele, com atos familiares que são cada vez mais difíceis de digerir, como se tivessem sido concebidos em uma linha temporal paralela onde as crises atuais jamais ocorreram. Sem abordar a complexidade ou confrontar as contradições, a política desliza para o marketing e a arte para um ciclo de sinais capturados pelo moralismo: cuidado, solidariedade, descolonização, ecologia, crise.

Diversos textos publicados recentemente apontam para um crescente desconforto com o tom consensual da arte contemporânea e suas instituições. O artigo de Eddy Frankel sobre trauma e política questiona se a predominância da dor e do trauma como temas curatoriais tem limitado o engajamento crítico; se o espetáculo do sofrimento tem dificultado a expressão franca ou a discordância pública (Frankel, 2025). A obra *Against Morality* (2025), de Rosanna McLaughlin, critica a instrumentalização do moralismo na arte, onde as obras são frequentemente elogiadas por sua consonância com a virtude ética em vez de seu rigor formal ou conceitual (McLaughlin, 2025). A curadoria “vaporwave” de Rahel Aima descreve uma nova forma de expor: nostálgica, suave, emocionalmente reconfortante e politicamente ambígua (Aima, 2025).

estética do consenso merece um texto à parte. O objetivo deste texto específico é delinear uma condição estrutural mais ampla que transcenda a geografia e o contexto. Ao definir essa condição, vale ressaltar que a noção do “político” na arte permanece dependente do contexto, variando amplamente entre, por exemplo, a Europa Ocidental, os Estados Unidos, a Turquia e Hong Kong.
³ Essa abordagem lembra o livro de Noam Chomsky e Edward S. Herman, “Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media” (1988), que argumenta que as instituições de mídia aparentam ser liberais na superfície, mas mantêm fronteiras ideológicas que preservam o status quo, criando a ilusão de dissidência dentro de limites aceitáveis.

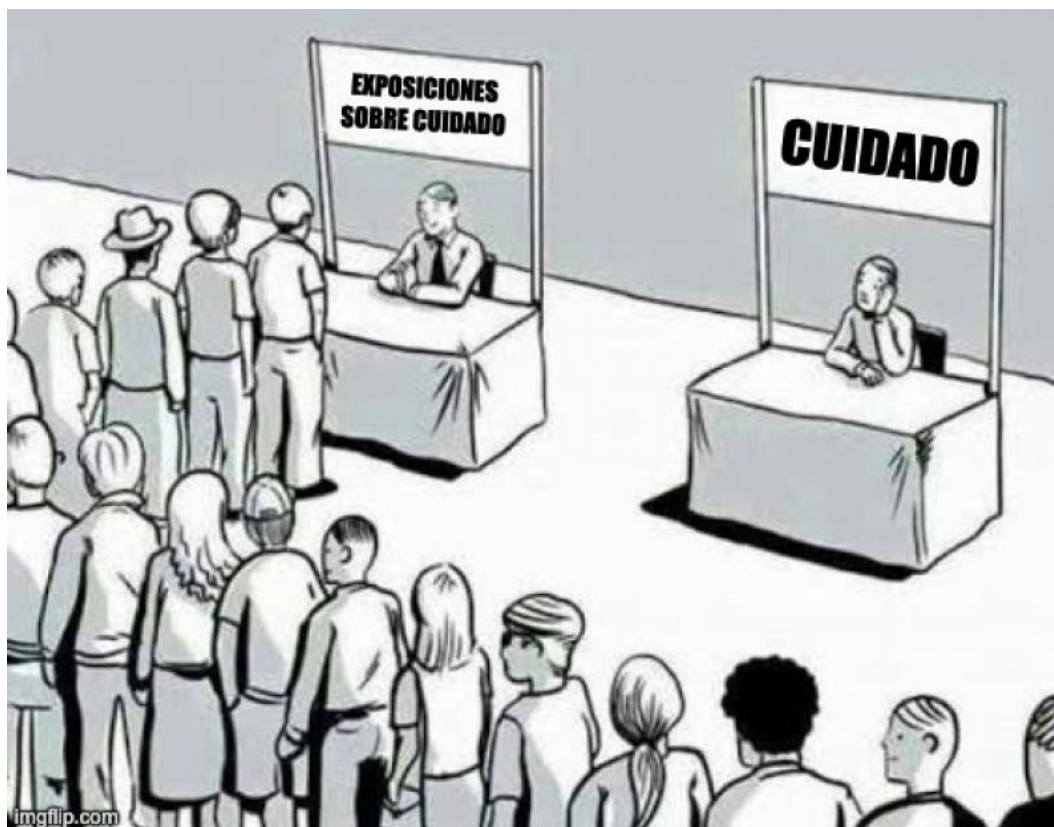


Imagem cedida pelo autor. Ilustração de linhas simples e pretas, com sombras cinzas e fundo branco. Há duas bancas, uma com um homem sorridente atendendo uma longa fila de pessoas e outra com um homem entediado, com a cabeça apoiada na mão, sem nenhum cliente. No cartaz da primeira banca, lê-se “exposiciones sobre cuidado”; no cartaz da segunda banca lê-se “cuidado”.

Não faz muito tempo, o mundo da arte parecia acreditar que a arte não era apenas política, mas também politicamente poderosa; que, por meio do simbolismo, da forma ou da retidão moral, a arte poderia desafiar sistemas, alterar o discurso público e até mesmo desestabilizar o status quo. Talvez essa crença fosse mais utópica e aspiracional do que precisa. Seja como for, essa era acabou, mas suas formas permanecem. Sejam grandes ou pequenas, as instituições continuam a se apegar à noção de que gestos estéticos carregam peso político: a programação continua a confundir representação com transformação, e espera-se que todos sustentem essa farsa.

Talvez “o inglês como língua artística internacional” tenha sido um sinal de alerta precoce, uma língua que imitava o jargão acadêmico, mas que lhe

despojava de rigor (Rule; Levine, 2012). Já passamos por isso antes, mas agora algo parece estar mais enraizado.



Imagem cedida pelo autor. Duas fotografias. A de cima mostra um grupo de agentes policiais uniformizados prestes a arrombar a porta de uma casa. Sobre o policial que maneja o aríete, lê-se, em letras brancas, “la extrema derecha”; sobre os outros três policiais, em sequência, um atrás do outro, ao lado da porta, lê-se “crisis financiera”, “IA slop” e “crisis climática”. Na imagem de baixo, vemos um detalhe da tranca de uma porta quebrada, com um salgadinho de milho fino no lugar do trinco, abaixo do qual se lê “Bienales”.

A estética do consenso opera em múltiplos níveis que se reforçam mutuamente. Primeiro, há o nível estético: a sensação de entrar em uma exposição onde a própria urgência parece esgotada, como se já tivesse circulado anos antes. A urgência tornou-se um estilo em si, e os artistas aprenderam a se expressar com um repertório que transmite imediatismo, relevância e gravidade: material de arquivo, objetos encontrados, o cuidado como tema, a comunidade como formato. Em vez de recompensar o trabalho real, lento, pouco glamoroso e muitas vezes invisível de construção de comunidade e ativismo político, as instituições parecem recompensar sua aparência, considerando-a urgente, relevante e, por sua vez, “importante”. O efeito é uma estética da simulação política. Uma obra pode parecer política sem exercer influência política: uma simulação frequentemente garantida pela vinculação da identidade do artista (atrelada à autobiografia) como garantia, como se o peso moral de quem ele é fosse suficiente para validar as reivindicações políticas da obra. O que aparenta ser político é mais fácil de exhibir do que aquilo que se pretende ser político: confundimos arte com código político, com a arte tendo impacto político. Mas legibilidade não é o mesmo que consequência, e posicionamento moral não é o mesmo que força política. O segundo nível da estética do consenso é interpessoal: num clima de precariedade institucional, todos se tornam hábeis na coreografia suave da não-confrontação. O caminho mais seguro é acenar com a cabeça, oferecer um elogio inofensivo e gesticular criticamente sem de fato expressar uma crítica. Isso não é mera autocensura, mas sim sobrevivência. Ninguém quer arriscar a segurança do emprego parecendo difícil ou imprevisível. Com o tempo, isso cultiva uma linguagem de conformidade que se torna instintiva, mesmo quando a discordância ferve sob a superfície. O consenso surge menos do alinhamento do que da supressão daquilo que não pode ser dito.⁴

⁴ Para uma linha de argumentação semelhante, veja a crítica de Claire Bishop à estética relacional de Nicolas Bourriaud por sua ênfase na convivialidade, que se baseia na teoria antagônica da democracia de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe (Bishop, 2004, p. 51-79).

O terceiro nível da estética do consenso é o infraestrutural. Por trás de todos esses sinais e gestos, encontra-se a engrenagem: agências governamentais de financiamento, mecenas privados, organizações sem fins lucrativos obscuras, pedidos de subsídios, estratégias de comunicação e a diplomacia silenciosa do circuito internacional de arte. O resultado é um ciclo curatorial de brandura estratégica, porque o conflito é ruim para o financiamento. Artistas pré-editam suas intenções; curadores buscam obras que não desmoronem sob o escrutínio institucional; gestores precisam prestar contas a seus superiores, equilibrando políticos de um lado e doadores do outro, tornando a sobrevivência da instituição dependente da prevenção de conflitos. Quando todos estão tentando manter seus empregos, a discordância se torna um ato de apaziguamento sustentado pela ambiguidade, polidez e silêncio.

Embora essa condição pareça definir o espírito da época, a estética do consenso é anterior ao momento contemporâneo. Ela é visível na própria estrutura do cânone artístico ocidental e em um mundo da arte que foi historicamente moldado por uma perspectiva estreita e predominantemente ocidental, que filtra, preserva e “normaliza” certas práticas em categorias legíveis. O papel do museu tem sido, há muito tempo, transformar a matéria caótica da produção artística global – um campo desorganizado, desigual e contraditório – em uma massa uniforme por meio da seleção. Esse processo não é neutro nem acidental. Enquanto algumas obras ganham destaque, inúmeras outras desaparecem silenciosamente na obscuridade.

Embora a lenta inclusão de vozes marginalizadas na corrente principal seja frequentemente considerada progresso, o ritmo é glacial e a inclusão é sempre parcial. Ela funciona tanto como memória coletiva quanto como amnésia coletiva, com enorme resistência à mudança uma vez que algo é canonizado. O arquivo pode ser uma ferramenta de exclusão, bem como de preservação, e as omissões muitas vezes começam com a geografia. A chamada “maioria global” historicamente permaneceu fora desse compartimento, lembrando o texto de Stuart Hall, “O Ocidente e o Resto”,

que argumentava que o Ocidente nunca foi uma identidade fixa com fronteiras estáveis, mas sim se define observando o que está fora e nomeando o que não é (Hall, 2018). O que é considerado arte não é tanto um arquivo do que aconteceu, mas uma estrutura reforçada por escolhas institucionais, refletindo uma lógica mais profunda da minoria que define a maioria.

Curador: *golpea el techo de su proyecto curatorial* Este chico malo es tan seguro que garantiza nula controversia, nulo riesgo, mientras enuncia todas las palabras de moda. Empacado con estrellas del arte sin posición política, hará que la gente bostece rumbo a la tienda de regalos.



Imagem cedida pelo autor. Ilustração realista de cores opacas de um homem tentando vender um carro para outro, ambos vestem roupas sociais. O vendedor está mais perto do carro e de terno, o comprador cruza os braços e coloca a mão no queixo, pensativo. Sobre a imagem, lê-se: "Curador: *golpea el techo de su proyecto curatorial* Este chico malo es tan seguro que garantiza nula controversia, nulo riesgo, mientras enuncia todas las palabras da moda. Empacado con estrellas del arte sin posición política, hará que la gente bostece rumbo a la tienda de regalos".

Os protestos climáticos dos últimos anos deixaram essa contradição abundantemente clara. As mesmas instituições que celebram artistas destruindo coisas em nome da forma responderam com pânico moral e segurança reforçada, monitorando visitantes para impedir que ativistas usem exposições para realizar intervenções simbólicas, mesmo quando nenhum dano foi causado.⁵ A ironia é que a catástrofe climática e o apelo para preservar as próprias condições de vida são, possivelmente, a causa menos divisiva: algo que qualquer pessoa deveria poder apoiar, ainda que simbolicamente. No entanto, para algumas instituições, o ativismo em torno de tal catástrofe ultrapassa um limite. Não por causa dos atos destrutivos — os manifestantes não destroem nada de fato —, mas porque os protestos criam conflitos reais. Os museus são programados para abrigar consenso, não ruptura, e os profissionais da arte, consciente ou inconscientemente, são os guardiões dessa tendência. Nesse sentido, a estética do consenso protege sua própria estabilidade, continuidade e legibilidade. Mas o que está sendo protegido, de quem e para quem?

Essa questão se torna clara quando observamos o mercado de arte, que opera sob a força gravitacional do consenso para manter o valor sem ocultar esse fato. A estética precisa ser familiar e a linguagem diplomática, pois a ilusão de neutralidade serve à estrutura. Compre abaixo do consenso, venda acima. Adquira o nome subvalorizado pouco antes de ele obter aprovação institucional. É uma forma de calibração, e os participantes do mercado tentam tirar proveito desse processo em vez de rejeitá-lo. Coleções públicas ancoram os mercados privados: o que é colecionado em um museu hoje determina o que será negociado em uma feira de arte amanhã, e vice-versa.⁶ O consenso não se rompe; ele se autocorrige. O que é considerado “digerível” viaja mais longe e mais rápido por essa rede, impulsionado pela sutil influência do capital social e financeiro, onde tentativas explícitas de manipular o consenso correm o

⁵ Veja, por exemplo, o desenho de De Kooning apagado de Robert Rauschenberg (1953), ou Brian Eno urinando na Fonte de Marcel Duchamp enquanto esta estava em exibição no MoMA em 1993.

⁶ Sobre a relação entre museus públicos e riqueza privada, veja Shaked, 2023.

risco de se voltarem contra eles (Robinson, 2014). As feiras de arte deixam isso muito claro, o que contrasta com o dilema moral das bienais, que tentam agradar a todos e acabam não agradando a ninguém.

Mas a aplicação da estética do consenso estende-se a todas essas esferas. Tomemos como exemplo os museus, que incorporam obras em coleções públicas não para revendê-las, mas para preservá-las. A desapropriação é infrequente e controversa por natureza. Essa resistência à liquidação financeira cria uma zona de amortecimento: um escudo que preserva não apenas os objetos, mas também a arquitetura financeira do consenso que os envolve. A ecologia geral depende da crença a longo prazo de que o consenso se manterá. Nesse sentido, a estética do consenso, que pode ser entendida como o contrato socioeconômico do mundo da arte dominante, funciona como uma salvaguarda para sua lógica interna. Essa dimensão protetora da estética do consenso lembra o que Olúfemi O. Táíwò chama de “captura da elite”, que descreve o que acontece quando alguns atores se beneficiam desproporcionalmente de qualquer sistema de valores cujas regras (seja intencionalmente ou por acidente) acabam favorecendo certos indivíduos ou grupos, que por sua vez consolidam sua vantagem (Táíwò, 2022). A estética do consenso não é exceção. Eles são constantemente impulsionados por aqueles que estão em melhor posição para navegar e lucrar com seus códigos. Então, quais ferramentas táticas restam para os não-elitistas?

Neste momento, a estética do consenso parece estar salvaguardando o que, com muita frequência, se assemelha a uma espécie de monocultura cultural, disfarçada pelo vocabulário da inclusão. Contudo, como demonstrado na década de 1950, quando um pesquisador da Força Aérea dos EUA mediu mais de 4.000 pilotos para definir o corpo “médio” em dez dimensões, não existe um único tipo de corpo ideal (Rose, 2016). Mesmo comparando apenas três características, como o tamanho do pescoço, da coxa e do pulso, menos de 3,5% dos pilotos coincidiram, levando a uma conclusão drástica: projetar para a média significa projetar para ninguém. Penso nisso quando vejo exposições moldadas pela estética do consenso.

Muitas obras pretendem equilibrar ética, forma e legibilidade. Mas esse equilíbrio, assim como o piloto médio, não existe.



Pablo Helguera, da série *Artoons*, 2008 — presente. Fotografia de Gabriel López Albarrán. Imagem cortesia da Revista Plástica Puerto Rico. Ilustração com linhas pretas simples sobre fundo branco, na qual se vê um pequeno grupo de pessoas sendo atendido por uma recepcionista de museu, de pé, apontando para um corredor de entrada, sobre o qual se lê Welcome to the non-controversial Museum. Na parte da baixo da imagem, lê-se "Our mission is to looj for na artwork that may not offend anyone".

Quero enfatizar que não sou anti-institucional, nem abordo a estética do consenso de um ponto de vista puramente moralista. As instituições podem e devem desempenhar papéis protetores para indivíduos, comunidades e práticas vulneráveis que precisam de tempo e apoio para se desenvolverem. Mas essa proteção precisa ser ampliada para refletir de forma mais generosa aquilo que a corrente dominante frequentemente exclui de seus espaços: a crítica e a discordância que já existem. Nesse sentido, a estética do consenso não deve ser confundida com o próprio consenso. Alguma forma provisória de acordo é necessária como base comum para a organização de comunidades e recursos. A questão é que essa base deve ser negociada abertamente e estar aberta à revisão, não

apresentada como harmonia. Em outras palavras, o problema não é que o consenso exista, mas que ele seja apresentado com muita frequência como se não houvesse conflito.

O consenso é uma construção social e política, concretizada por meio de convenções e acordos coletivos. Portanto, não se trata de uma ficção abolida, mas sim de um terreno de luta. Nos últimos anos, certas correntes dentro da política liberal têm tentado sobrepujar o consenso majoritário, suspendendo-o por completo e forçando mudanças. A tarefa não é desculpar-se pela falta de consenso, mas construir um consenso político em torno de princípios e valores alternativos, com novas estratégias, e renegociá-los prontamente quando o seu tempo se esgotar, garantindo que a posição de todos permaneça favorável àqueles que estão fora da elite.

A questão é que tipo de consenso construímos: um que suprime o conflito para aparentar estabilidade, ou um que possa absorver o conflito sem silenciá-lo. O que se faz necessário não é a destruição das instituições, mas o desenvolvimento de instituições mais permeáveis e corajosas: um repensar do cânone não como um cofre fixo, mas como um campo vivo. Imagine o Banco Mundial de Sementes de Svalbard, construído para resistir a catástrofes e salvaguardar sementes para um futuro distante. Embora o cofre não esteja falhando, as condições ao seu redor — o permafrost que envolve a estrutura — estão mudando mais rápido do que o previsto (Carrington, 2017). A situação da estética do consenso não é muito diferente: a estrutura permanece, mas o terreno está se transformando.

Há um ditado na teoria da administração: quando uma medida se torna um objetivo, ela deixa de ser uma boa medida. Foi isso que aconteceu quando a estética da política se tornou o objetivo da estética do consenso: o potencial político da arte inevitavelmente desapareceu da corrente principal do mundo da arte. Então, o que pode ser feito? Devemos

abandonar completamente a arte politicamente engajada diante de uma estética avassaladora definida pelo consenso? Para que o consenso tenha significado, em um momento em que o discurso público se inclina para uma política abertamente reacionária e o mundo da arte se refugia na aversão ao risco, ele precisa ser construído por meio de debates complexos e controversos que não isolem as instituições de discussões imprevisíveis e potencialmente intoleráveis.

Aqui, quero afirmar que a “empatia estratégica” é o ato deliberado e pragmático de se engajar com perspectivas diferentes ou mesmo opostas. Não por alinhamento moral ou identificação emocional, mas porque o diálogo, a coexistência e a mudança estrutural o exigem. A estética do consenso não surge, em última análise, de um alinhamento genuíno, mas da supressão daquilo que não pode ser dito. Nesse sentido, a tarefa não é tanto inventar algo novo, mas sim mudar os códigos, normalizar a discordância em vez de tratá-la como uma falha a ser escondida.

Ao contrário da empatia convencional, a empatia estratégica não busca concordância ou validação, mas sim aceita o conflito como condição inerente ao trabalho, o que exige franqueza. Os artistas poderiam aprender com o uso da reflexividade na antropologia, onde os artistas justificam sua própria posição em vez de reivindicarem neutralidade: explicam o propósito da exposição, reconhecem suas limitações e nomeiam seus vieses. O futuro reside em exposições que não fingem que todos concordarão, que admitem ser parciais e incertas, e que investem tanto na mediação quanto na produção. Isso pode parecer incomum em um campo ainda fascinado pela expressão individual e por posicionamentos morais, mas é justamente o que confere à empatia estratégica seu potencial radical. Ela desafia tanto instituições quanto indivíduos a confrontarem perspectivas genuinamente diferentes das suas, transformando exposições de zonas estéreis de neutralidade em diálogos vivos e contenciosos.⁷

⁷ Um exemplo que ilustra essa ideia, sem a prescrever, é a exposição da Interpol, realizada em 1996, na Färgfabriken, em Estocolmo. Concebida como uma ponte entre artistas do Ocidente e da “velha” Europa Oriental, como a própria exposição a descrevia, ela degenerou em conflito aberto,

O importante é criar condições em que múltiplas batalhas possam ser nomeadas, travadas e debatidas, e em que o moralismo que domina o discurso crítico possa ser questionado. Afinal, negar empatia àqueles com quem discordamos continua sendo uma forma de evasão moral que substitui o julgamento pela compreensão. Isso não é um apelo para amplificar acriticamente vozes reacionárias em nome do “equilíbrio”, o que seria cumplicidade; nem é um argumento para excluir perspectivas simplesmente porque ofendem os códigos morais vigentes – outra forma de censura – ou uma insistência de que todos devem lutar todas as batalhas, já que esperar um engajamento constante é, em si, um privilégio. O que a empatia estratégica exige é o trabalho mais árduo e lento de se engajar sem desmoronar; de se engajar sem transformar cada encontro em uma performance e sem se refugiar na segurança moralista da pureza. Porque a estética do consenso vacila quando não há consenso. Ou melhor, ela desmorona quando o consenso é tratado como uma condição prévia para o debate, em vez de seu resultado desejado.⁸

Nesse sentido, a empatia estratégica não é de forma alguma branda ou conciliatória. Ela é rigorosa, confrontativa e exige que instituições e indivíduos tratem a discordância não como um fracasso, mas como prova de que algo real está em jogo. Hoje, o espetáculo da ascensão do discurso reacionário e polêmico na internet, representado pelos teatros algorítmicos dos canais do YouTube e formatos de debate como o *Jubilee* e as intermináveis mesas-redondas sobre a guerra cultural que se alimentam da indignação, prospera porque reconhece o conflito da

mal-entendidos, cartas abertas e até intervenção policial, tudo diante dos olhos atônitos do público. Ao contrário da maioria das exposições que abordam o conflito apenas em retrospectiva, esta expôs a negociação da divergência enquanto ela se desenrolava. Embora extremo, o evento se apresenta como um contraponto à harmonia avessa ao risco que define grande parte da prática institucional atual. Seu valor residia não em seu sucesso, mas em sua disposição para acomodar o potencial conflito.

⁸ Como artista, abordo essa questão por meio de obras como Crit Club, uma performance participativa na qual duas equipes debatem uma questão irrealista sobre arte. O formato incentiva a discordância sem riscos profissionais, permitindo que os participantes pratiquem o engajamento crítico como um exercício compartilhado, e não como uma competição. Embora não seja uma solução definitiva, o Crit Club serve como um exemplo de como a empatia estratégica pode ser aplicada na prática, criando um espaço para dissidência, experimentação e reflexão no tecido social do mundo da arte.

maneira mais extrativista possível: desprovido de contexto, transformado em conteúdo e vendido como entretenimento.

O que as instituições de arte poderiam oferecer, se ousassem, é o oposto: um espaço mais lento e deliberado, onde os conflitos não são explorados para gerar cliques, mas resolvidos, por mais difícil que seja, a serviço de algo maior. Porque, independentemente da posição política de cada um, o mundo da arte funciona como uma ponte. Ele conecta a acumulação de capital em sua forma mais refinada com a esfera pública em sua forma mais comum. Desde a crise financeira de 2008, essa ponte tornou-se cada vez mais instável. De um lado está o mercado de arte, dominado pelos interesses dos ultrarricos, que usam a arte como ativo, espetáculo ou escudo. Do outro lado está a promessa da arte como um bem público, incumbida da educação e da acessibilidade. As instituições estão sendo dilaceradas por essa tensão, tentando servir a dois senhores estruturalmente opostos.



As camisetas criadas para o Crit Club Düsseldorf no K21 abordam a questão: “O que é mais importante: arte moderna ou arte contemporânea?” O design reflete a dinâmica competitiva, muitas vezes tácita, entre as instituições e destaca o quanto pouco elas se reconhecem mutuamente em suas comunicações públicas, revelando mais uma camada de estética. A imagem mostra duas camisas uma ao lado da outra. A da direita é rosa e a da esquerda cinza. Ambas são esportivas, com o símbolo de um felino saltando no lado direito do peito. A da esquerda tem o símbolo de um quadrado dividido em quatro partes no lado esquerdo do peito e a da direita o de um círculo que lembra o globo terrestre com meridianos marcados. Ao meio, em tipografia grande, a da esquerda tem marcado K20 e a da direita K21.

Talvez não haja como resolver essa contradição. O mundo da arte pode fingir o contrário, mas não pode escapar da realidade de que opera em uma era de extrema desigualdade. Esse é o conflito mais profundo que a estética do consenso busca evitar: não apenas a discordância interna, mas o fato estrutural de que a arte está suspensa entre o capital e o público. Cedo ou tarde, a instituição não terá outra escolha senão lidar com essa tensão, por mais que tente suavizá-la.

Se existe um caminho pragmático a seguir, ele reside no cultivo de formas de diálogo que não neguem o conflito nem se rendam a ele. A empatia estratégica poderia ser um exemplo disso: não a reconciliação, nem o consenso no sentido tradicional, mas uma estrutura na qual as diferentes partes possam, pelo menos, continuar a se ouvir mutuamente. A aversão ao risco e a suposta neutralidade do mundo da arte poderiam, na verdade, ser recodificadas como um fórum aberto capaz de acolher a discordância e a dissidência, proporcionando um espaço estruturado para o diálogo público em torno de questões controversas. Nesse sentido, a própria instituição torna-se menos um escudo contra o conflito do que sua anfitriã: o lugar onde a discordância é encenada, sustentada e, se tivermos sorte, transformada.

Referências

AIMA, Rahel. The rise of vaporwave curating. **Frieze**, 31 July 2025. Disponível em: <https://www.frieze.com/article/rise-vaporwave-curating>. Acesso em: 25 jun. 2026.

BISHOP, Claire. Antagonism and relational aesthetics. **October**, v. 110, p. 51-79, 2004.

CARRINGTON, Damian. Arctic stronghold of world's seeds flooded after permafrost melts. **Guardian**, 19 May 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/environment/2017/may/19/arctic-stronghold-of-worlds-seeds-flooded-after-permafrost-melts>. Acesso em: 25 jun. 2026.

CHOMSKY, Noam; HERMAN, Edward S. **Manufacturing consent**: the political economy of the mass media. [S.l.]: [s.n.], 1988.

FRANKEL, Eddy. Have pain, trauma and politics silenced art criticism? **Art Review**, July 2025. Disponível em: <https://artreview.com/have-pain-trauma-and-politics-silenced-art-criticism-opinion-eddy-frankel/>. Acesso em: 25 jun. 2026.

HALL, Stuart. The West and the rest: discourse and power. In: MORELY, David (org.). **Essential essays**, volume 2: identity and diaspora. Durham: Duke University Press, 2018.

McLAUGHLIN, Rosanna. **Against morality**. London: Perfect Bound, 2025.

ROBINSON, Walter. Flipping and the rise of zombie formalism. **Artspace**, April 2014. Disponível em: https://www.artspace.com/magazine/contributors/see_here/the_rise_of_zombie_formalism-52184. Acesso em: 25 jun. 2026.

ROSE, Todd. When U.S. Airforce discovered the flaw of averages. **Toronto Star**, 16 Jan. 2016. Disponível em: https://www.thestar.com/news/insight/when-u-s-air-force-discovered-the-flaw-of-averages/article_e3231734-e5da-5bf5-9496-a34e52d60bd9.html. Acesso em: 25 jun. 2026.

RULE, Alix; LEVINE, David. International Art English. **Triple Canopy**, n. 16, July 2012. Disponível em: https://canopycanopycanopy.com/contents/international_art_english. Acesso em: 25 jun. 2026.

SHAKED, Nizan. **Museums and wealth**: the politics of contemporary art. London: Bloomsbury Academic, 2023.

TÁÍWÒ, Olúfẹ́mi O. **Elite capture**: how the powerful took over identity politics (and everything else). London: Pluto Press, 2022.

DIRETRIZES PARA AUTORES

Importante:

- Para envio de trabalhos em quaisquer seções, é obrigatório o uso do [documento modelo](#).
- Não escrever títulos com todas as letras em maiúscula.
- É obrigatória a inclusão do ID ORCID ou link para o currículo Lattes no campo indicado como URL, no formulário.
- É obrigatória a inclusão de descrição de cada imagem incluída no trabalho.
- Exclua os nomes das pessoas autoras do documento antes de realizar o envio.

Pedimos que leia atentamente todos os pontos das diretrizes antes de iniciar o preenchimento de seus cinco passos de submissão. A inadequação a quaisquer dos itens abaixo, presentes no documento submetido e/ou no formulário de submissão, acarretará a recusa do material.

Serão aceitas submissões de propostas de estudantes de graduação, pós-graduação, professores mestres e doutores, pesquisadores independentes e artistas.

A Revista do Colóquio recebe propostas em cinco modalidades: (i) artigo, (ii) relato de experiência, (iii) ensaio visual, (iv) resenha, (v) tradução.

As propostas podem ser compostas originalmente nos seguintes idiomas: (i) português, (ii) espanhol, (iii) francês ou (iv) inglês. Nos casos de trabalhos em inglês ou espanhol, a Revista do Colóquio poderá realizar a publicação tanto do original quanto de tradução para o português.

A Comissão Editorial reserva-se o direito de redefinir a seção das submissões.

As propostas submetidas para o próximo número da revista, que não sejam aceitas, permanecerão arquivadas para possíveis publicações futuras, caso haja concordância das pessoas autoras.

Será permitida a submissão de uma proposta para cada modalidade por parte de uma mesma pessoa proponente.

Não serão aceitas submissões para mais de uma modalidade com o mesmo título ou conteúdo.

As pessoas autoras dos trabalhos submetidos não poderão ser identificadas no corpo do texto, em atendimento ao requisito de avaliação cega adotado. Notas e

citações que possam remeter à identidade das pessoas autoras deverão ser excluídas do texto.

As propostas enviadas devem seguir as normas para cada categoria, como listadas abaixo.

Artigos

O artigo deve ser composto em Times New Roman, 12, e deverá conter:

Título em negrito centralizado; Título em inglês no mesmo formato; resumo em até 10 linhas, justificado e com espaçamento simples, seguido de até 5 palavras-chave; *abstract*, no mesmo formato do resumo, em itálico, seguido de até 5 *keywords*, em itálico; corpo do texto justificado, entre linhas de 1,5 e parágrafo em 0 pt;

Não devem ser inseridas quebras de página ou de seção;

Notas de rodapé devem estar em fonte 9, espaçamento simples, alinhadas à esquerda e numeradas com caracteres arábicos;

Figuras devem estar dispostas no corpo do texto, em formato jpg, em 300 dpi, com lado menor de até 10cm; devem ser acompanhadas de especificação técnica (título, autor, ano e fonte) e serem numeradas (figura 01, figura 02...);

Para acessibilidade de leitores de tela, exige-se que a legenda de cada imagem contenha uma descrição objetiva e funcional da figura.

A página deve estar com margens de 2cm inferior e a direita e 3cm superior e a esquerda;

As referências devem seguir o padrão ABNT mais recente;

Somente termos estrangeiros devem ser marcados em itálico;

Somente os títulos de subcapítulos e do artigo devem ser marcados em negrito;

O artigo deve possuir entre 10 e 15 páginas do título à última referência;

Relato de Experiência

O Relato de experiência deve seguir as mesmas especificações do Artigo, porém, limita-se a 10 páginas do título à última palavra do texto e não possui a obrigatoriedade de referências bibliográficas (caso as apresente, essas devem seguir as normas da ABNT);

Ensaio Visual

O Ensaio Visual deve conter: Título em negrito, centralizado; apresentação da proposta em até 1000 palavras, justificadas; conteúdo de até 12 imagens;

Deve ser enviado em formato doc ou docx, A4, com margens superior e esquerda de 3cm e inferior e direita de 2cm;

Todo o texto deve ser composto em Times New Roman, 12, espaçamento 1,5, parágrafo em 0 pt;

As imagens devem estar em formato jpg, em 300dpi, obedecendo o tamanho limite das margens;

As medidas das imagens poderão sofrer alterações no processo de diagramação para publicação;

As imagens devem ser também anexadas como documentos suplementares, separadas do arquivo de texto;

Resenhas

A resenha deve seguir as mesmas especificações dos artigos, porém, limita-se a 5 páginas do título à última palavra do texto e não possui a obrigatoriedade de referências bibliográficas além do livro resenhado (caso as apresente, essas devem seguir as normas da ABNT);

Somente serão aceitas resenhas de livros publicados até quatro anos antes do envio do trabalho.

Traduções

A tradução deve seguir as mesmas especificações dos artigos, porém, limita-se a 5 páginas do título à última palavra do texto e não possui a obrigatoriedade de referências bibliográficas além do texto traduzido (caso as apresente, essas devem seguir as normas da ABNT);

Somente serão aceitas resenhas de livros publicados até quatro anos antes do envio do trabalho.

Ressalta-se que, para publicação de traduções, é necessário que a pessoa tradutora apresente autorização do veículo que publicou o texto original e/ou da pessoa autora.

<https://periodicos.ufes.br/colartes>