

Colóquio



Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes da
Universidade Federal do Espírito Santo
Volume 15, número 25, junho de 2025

Chris Coutinho, da série "Névoa",
2025. Lápis de cor, papel vegetal e
camadas de tecido voal, 13 x 22 cm.
Cortesia da artista.

colóquio

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes da
Universidade Federal do Espírito Santo
Volume 15, número 25, junho de 2025.

Fabíola Fraga Nunes . Giuliano de Miranda . Aparecido José Cirillo .
Laetitia Kozlova . Samuel de Oliveira Costa . Rosely Kumm . Gilmar
Monte . Simão Pedro Santos dos Santos . Sarah Rodrigues Damiani .
Stela Maris Sanmartin . Natacha de Souza . Sandra Regina Bastos .
Henrique Rodrigues Marques . Luciano Tasso . Vanessa Vassoler .
Almerinda Lopes . João Coser . Jevison Santa Cruz . Carlos Eduardo
Ferreira Paula . Isabella Lanave . Christiane de Souza Coutinho Orloski .
Erick Orloski . Rodrigo Hipólito

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 Stela Maris Sanmartin

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa

Editores

Dr.a Angela Maria Grando 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 Grando 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. 25

Fabiana Pedroni

Rodrigo Hipólito

Imagem de capa

Chris Coutinho, da série “Névoa”, 2025. Lápis de cor,
papel vegetal e camadas de tecido voal, 13 x 22 cm.
Cortesia da artista.

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 15, n. 25, (junho, 2025).

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, Ensaio Visuais e Traduções
são de inteira responsabilidade das pessoas autoras.

SUMÁRIO

Apresentação (7-9)

ARTIGOS

O “Belo” nos monumentos: reflexões sobre a estética do monumento à Dona Domingas (11-24)

Fabíola Fraga Nunes
Giuliano de Miranda
Aparecido José Cirillo

Listening to complexity (25-37)

Laetitia Kozlova

Um espectador *alien* das obras "*Sursum corda*" e "*Walhalla*", de Anselm Kiefer (38-55)

Samuel de Oliveira Costa

Quando a cidade ensina: arte pública como ferramenta de inclusão educacional (56-71)

Rosely Kumm

Matthew Barney e a arte da restrição: interações entre corpo, processo e complexidade (72-86)

Gilmar Monte

A ruptura do processo de autorregulação e preponderância da sexualidade masculina por meio de artes homoeróticas (87-102)

Simão Pedro Santos dos Santos

Da pesquisa eu faço arte: os 4 pés criativos (103-120)

Sarah Rodrigues Damiani
Stela Maris Sanmartin

Hibridismo estético e inovações no cinema de animação pós-moderno (121-138)

Natacha de Souza

Curadoria e narrativas: contando histórias de brasilidades e culturas por meio das exposições (139-152)

Sandra Regina Bastos

Permanecendo com o babado: pesquisando distopias no fim dos tempos (153-171)

Henrique Rodrigues Marques

Pergunte aos sonhos: uma cosmopolítica dos povos nativos para o sentido da vida (172-185)

Luciano Tasso

Salão em crise: tensões entre tradição e rupturano salão de 1919 (186-200)

Vanessa Vassoler

Almerinda Lopes

Cartografias do desvio: intervenções e disputas simbólicas em “Espaço de Continuidade” (2016) e “*La Bruja*”(1981) (201-220)

João Coser

RELATO DE EXPERIÊNCIA

A escola também é lugar para a “La Ursa”! (222-233)

Jevison Santa Cruz

ENSAIOS VISUAIS

Inútil paisagem: desenhos densos e opacos (235-250)

Carlos Eduardo Ferreira Paula

A gente se encontra na Loucura (251-263)

Isabella Lanave

Adentrando a névoa do olhar (264-276)

Christiane de Souza Coutinho Orloski

Erick Orloski

TRADUÇÃO

A escuta da complexidade (278-289)

Laetitia Kozlova

Tradução de Rodrigo Hipólito

Diretrizes para autories (290-292)

APRESENTAÇÃO

Esta edição da Revista do Colóquio mostra-se tão extensa e variada quanto a anterior, o que se relaciona com a continuidade da publicação e com a abertura do doutorado em artes do PPGA-UFES. Esse segundo ponto, no entanto, não significa que a Colóquio tenderá a fechar-se para recepção de trabalhos apenas de alunos de pós-graduação com estabelecerá qualquer limitação mínima de títulos para pessoas autoras. Permanecemos com nossa política editorial voltada para a amplitude de vozes e a pesquisa livre, dentro e fora da universidade. Como pode ser verificado em nossas edições anteriores, priorizamos a publicação de uma variedade de trabalhos que exploram a relação entre arte, sociedade e pensamento contemporâneo, em organizações que revelam um diálogo interdisciplinar entre as pesquisas. Nesse sentido, nosso processo editorial prioriza a complexidade dos fenômenos culturais atuais.

A estética e a recepção social da arte pública constituem um eixo central nesta edição, com artigos que analisam monumentos e intervenções urbanas. Essas pesquisas questionam padrões hegemônicos de beleza e discutem a representação de identidades marginalizadas, assim como a conexão entre obra, território e memória coletiva, que surge como questão recorrente. A função educativa da arte também recebe destaque. Propostas inclusivas demonstram o potencial transformador da experiência sensorial e integram públicos com diferentes necessidades perceptivas. Outros estudos abordam a dimensão sonora e auditiva na arte contemporânea, quando a escuta aparece como ato político e estético. A voz humana surge como veículo de herança cultural e tensiona narrativas coloniais através de práticas experimentais. A linearidade do discurso confronta-se com estratégias não lineares de composição.

Como de costume, a Colóquio dedica atenção significativa aos processos criativos. Há investigações descrevem metodologias inovadoras na produção artística, refletem sobre o papel das restrições físicas e conceituais, sobre a materialidade do gesto artístico e seu diálogo com noções de tempo e procedimento, ou sobre como pensamento complexo fundamenta análises sobre sistemas simbólicos abertos.

A curadoria de exposições emerge como campo de investigação privilegiado, no qual discutem-se narrativas curatoriais como construções de brasilidade, na articulação da tradição com a contemporaneidade.

A curadoria opera como mediadora entre obras, contextos e públicos. Nessa linha, questões decoloniais perpassam múltiplos trabalhos: cosmovisões indígenas como alternativas epistêmicas; o tensionamento de lógicas ocidentais de conhecimento; a análise de representações queer e dissidentes como abordagem que desestabiliza imaginários heteronormativos. Assim, articula-se arte e resistência política.

A fotografia e as artes visuais aparecem como ferramentas de ressignificação. Desafia-se estigmas sociais ligados à saúde mental, propõe-se novos olhares sobre a neurodiversidade, a relação entre corpo, paisagem e matéria, que inspira reflexões sobre o desenho. A educação artística na escola básica recebe enfoque especial. Experiências pedagógicas vinculam cultura popular e currículo formal. O carnaval e suas manifestações tradicionais tornam-se dispositivos de aprendizagem, com práticas que promovem empatia e cooperação e reforçam o papel da arte na formação cidadã.

Esta edição confirma o compromisso da Colóquio com a pesquisa em arte, com resultados que evidenciam a vitalidade acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFES, tanto em sua produção local quanto na abertura para o diálogo com pesquisas de outras instituições nacionais e estrangeiras. Esses resultados refletem sobre o presente e interrogam o passado, além de projetar futuros possíveis para as práticas artísticas. Entendemos que a pluralidade de vozes

consolida a revista do Colóquio como um espaço de pensamento crítico sempre atualizado e efervescente. Com essa confiança, convidamos as pessoas leituras a passearem por nosso sumário e ir ao encontro da multiplicidade. Boa leitura!

Rodrigo Hipólito

Vitória, junho de 2025

ARTIGOS

O “Belo” nos monumentos: reflexões sobre a estética do monumento à Dona Domingas

*The “Beautiful” in monuments: reflections on the esthetics of the
monument to Dona Domingas*

Fabíola Fraga Nunes¹ (PPGA-UFES/FAPES)

Giuliano de Miranda² (PPGA-UFES/FAPES)

Aparecido José Cirillo³ (UFES/CNPQ/FAPES/CAPES)

Resumo: Esse artigo investiga uma vertente da pesquisa sobre o monumento a Dona Domingas, no caso específico, propõe uma análise a respeito da sua representação escultórica. Apesar de retratar imagetivamente grande parte da população periférica de Vitória, a escultura, possui pouca receptividade social em função da percepção comum do “belo” por grande parte da população, não dialogando com o imaginário de beleza predominante, que em grande medida, considera a figura do jovem, representada nos monumentos, como sinônimo de beleza. Lançaremos luz a respeito das definições do “belo” em especial nas artes e na filosofia, a fim de compreender os motivos pelos quais esse monumento enfrenta essa desconexão com aqueles que deveriam estar indelévelmente atrelados a ele.

Palavras-chave: Dona Domingas; arte pública capixaba; monumentos.

Abstract: This article investigates one aspect of research on the monument to Dona Domingas, in this specific case, it proposes an analysis regarding its sculptural representation. Despite visually portraying a large part of the peripheral population of Vitória, the sculpture has little social receptivity due to the common perception of “beautiful” by a large part of the population, not dialoguing with the predominant image of beauty, which, to a large extent, considers the figure of the young man, represented in monuments, as a synonym of beauty. We will shed light on the definitions of “beautiful”, especially in the arts and philosophy, in order to understand the reasons why this monument faces this disconnection with those who should be indelibly linked to it.

Keywords: Dona Domingas; public art in Espírito Santo; monuments.

DOI: <https://doi.org/10.47456/gbesbj54>



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/)

¹ Doutoranda em Artes pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Espírito Santo, mestra em Artes (UFES), possui Licenciatura plena em Artes Visuais pela UFES, pesquisadora do Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA/UFES), Professora da Educação Básica do Município de Vitória do Espírito Santo, bolsista FAPES. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2607-7992>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4407754677472529>.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Espírito Santo, ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-0629-1805>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4506008230433596>.

³ Artista e professor permanente no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6864-3553>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6252535690546666>.

Introdução

Tudo o que é chamado hoje de memória não é, portanto, memória, mas já história. Tudo o que é chamado de clarão de memória é a finalização de seu desaparecimento no fogo da história. A necessidade da memória é uma necessidade da história. (Nora, 1993, p. 14, tradução nossa)

Ao caminharmos pela cidade de Vitória, capital do estado do Espírito Santo, somos convidados a conhecer um pouco da história desse município, já que, a todo instante, encontramos uma escultura a dialogar com o espaço/tempo vivido. Esse ecossistema urbano é o local onde a população revisita sua trajetória social, coletiva, sendo os monumentos reservatórios de memórias, um objeto carregado de significados, além de presentes no cotidiano dos transeuntes que percorrem diariamente a capital. Essas figuras escultóricas têm como objetivo principal provocar a sociedade a refletir sobre seu passado e presente e, nessa reflexão, apreender sobre sua história sociocultural, econômica e política.



Figura 1. Escultura “Dona Dominga”, em bronze. Carlo Crepaz, início da década de 1970.

Fonte: Acervo pessoal. A imagem mostra uma estátua de uma mulher negra com expressão que aparenta cansaço, olhando ligeiramente para baixo. A mulher está vestida com roupas simples e segura algo junto ao corpo com a mão direita. A fotografia foi realizada bem de perto, como um close no rosto da escultura.

Nesse museu histórico de esculturas a céu aberto, são constantes as homenagens a figuras de representação social, política e militar. Porém, em Vitória, uma personagem contrasta com esses arquétipos escultóricos, uma senhora de aspectos simples, proveniente das classes sociais menos favorecidas, idosa e negra. Domingas (Figura 1) adentra esse espaço e lá é imortalizada e homenageada em uma escultura. Nesse

sentido, a escultura em bronze de Dona Domingas, do italiano Carlo Crepaz, localizada no coração da cidade de Vitória, nos remete a um dos aspectos mais relevantes desse trabalho: a análise do belo nas representações estatutárias públicas.

Para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento ao objeto em vista do conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer. O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjetivo. (Kant, 2012, p.47)

O conceito de beleza, especialmente quando aplicado aos monumentos e à arquitetura pública, é subjetivo e condiciona-se a uma série de fatores históricos, culturais e sociais. No entanto, há uma tendência persistente na sociedade contemporânea de valorizar monumentos e obras de arte que são considerados "jovens" e "belos". Concomitantemente, há uma resistência significativa àqueles que não se encaixam nesse padrão. Esse fenômeno reflete, aparentemente, não apenas uma percepção estética, mas uma visão distorcida do valor histórico e cultural das obras monumentais. Essa experiência estética não se limita a uma percepção superficial de harmonia. Embora Kant (2012) não tenha se debruçado especificamente sobre monumentos, suas ideias podem ser aplicadas à discussão sobre a resistência de muitas sociedades aos monumentos mais velhos ou considerados fora de moda. Os monumentos antigos podem ser belos em sua própria capacidade de evocar a memória coletiva e o passado de uma sociedade.

A beleza, conforme definida pela estética tradicional, é frequentemente associada à harmonia, à simetria e à perfeição visual. No campo da arquitetura monumental, essa associação tem raízes profundas, especialmente no ocidente, onde a arte clássica grega e romana moldou as bases do que seria considerado "belo".

De acordo com Kant, o belo é aquilo que causa prazer imediato e universal, sendo algo que se destaca pela sua forma e proporção. Em muitos

monumentos, a beleza é uma forma de homenagear o passado e criar um elo simbólico entre o presente e a história. No entanto, com o avanço do tempo e as mudanças nas convenções estéticas, o que é considerado belo pode mudar, muitas vezes gerando resistência a novas formas de arte e arquitetura.

A resistência à idade nos monumentos

Auguste Rodin produziu, em sua exitosa trajetória, várias esculturas onde o corpo humano foi representado em detalhes de formas, realismo, quando a tradição escultórica de então transitava por obras decorativas e, muitas vezes, com temas do cotidiano parisiense. Rodin emprega uma nova maneira de conceber e realizar sua produção escultórica, transgredindo com o que já estava preestabelecido culturalmente para a escultura, trazendo para esse universo temas tradicionais como mitologia e alegoria, além de abordar plasticamente o corpo, o físico. Nessa perspectiva de seguir seu caminho como escultor e, de certa maneira, romper com a tradição artística da sua época, Rodin vivencia diversas controvérsias geradas por suas obras a partir do olhar crítico daquela sociedade. Porém, isso não o impede de continuar e recusar mudanças arbitrárias em seu estilo como escultor. Obras como “O Beijo”, “O Pensador”, “A Idade do Bronze” (Figuras 3, 4 e 5, respectivamente), conferem a ele o título de grande escultor em seu período. Porém, certamente, foi com a obra “Balzac” que Auguste Rodin vivenciou as cobranças da sociedade, inclusive artistas, pois, já conhecido como exímio escultor, detalhista em retratar nas esculturas as formas humanas, ele entrega uma peça que descreve um senhor idoso (Figura 2), envolto por um tecido, causando estranhamento, tendo em vista seu histórico de habilidades no seu fazer artístico. Por que Rodin cobre o corpo de Balzac? Rosalind Krauss relata:



Figura 2. Escultura de Balzac em bronze, de Auguste Rodin, obra realizada entre 1891 e 1897. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Monument_to_Balzac.jpg. Acesso em: 3 mar. 2025. A imagem mostra uma estátua em bronze de um homem de pé, vestindo um manto comprido que cobre grande parte do seu corpo. A figura está sobre um pedestal de pedra clara e aparece em um ambiente externo, com árvores de folhas amarelas ao fundo.

Embora os estudos preliminares de Rodin para a obra sejam de uma figura nua, a versão final envolve por completo o corpo do escritor em seu robe. Mal se consegue identificar por debaixo da vestimenta os braços e as mãos a segurá-la firmemente; e o robe revela tão pouco do corpo – o tecido cai dos ombros até os pés, as mangas vazias da roupa acentuando a verticalidade de sua queda – que Rilke foi levado a descrever a cabeça do Balzac como algo inteiramente à parte do corpo. A cabeça parecia “viver no ápice da figura” escreveu Rilke, “como aquelas bolas que dançam sobre jatos d’água”! A metáfora de Rilke, em sua formidável precisão, aponta para o modo pelo qual Rodin engolfa o corpo do Balzac em um único gesto que se converte na representação da vontade da figura representada. Ao envolver-se em sua vestimenta, a figura faz o corpo do escritor por meio daquele arranjo momentâneo, efêmero da superfície; dá à sua carne a forma de uma coluna de sustentação, como se o gênio de Balzac, concentrado nas feições contraídas do rosto, se mantivesse no alto por um simples ato de determinação. (Krauss, 1998, p. 38)

Existe, nesse caso, algum motivo pelo qual Rodin, mesmo com seus croquis a representarem uma obra nua, optar por cobri-la? Surgem algumas possíveis hipóteses: o fato de, mesmo sendo um artista clássico/realista acostumado a detalhar o corpo humano, teria sentido incômodo em representar escultoricamente um corpo de um senhor nu? A nudez do idoso poderia causar muito mais desconforto social que a de um jovem? Certamente, são questionamentos pertinentes e merecedores de uma maior atenção, quando percebemos, em nossos dias, a inquietação da população com esculturas de pessoas idosas.

Esse desconforto da população com monumentos que não são “jovens” ou “belos” é um reflexo de um fenômeno mais amplo da sociedade contemporânea: a ênfase excessiva no novo, em detrimento da valorização do antigo. Essa resistência pode ser observada, por exemplo, em cidades que se desfazem de monumentos históricos ou se opõem a novos projetos arquitetônicos que fogem das normas estéticas convencionais. É possível que esse gosto pela beleza esteja intrinsecamente ligado ao desejo humano por conforto e um certo prazer imediato, muitas vezes ignorando a complexidade e a profundidade das

obras que não seguem os padrões habituais de beleza. Monumentos mais antigos, especialmente aqueles que exibem sinais do tempo, como desgaste, ruínas ou uma estética “fora de moda”, frequentemente são vistos com certa indiferença.



Figura 3, 4 e 5. Esculturas de Auguste Rodin. À esquerda, “O Beijo” (1886), em mármore branco. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/o-beijo-auguste-rodin/>. Acesso em: 9 jun. 2025. Um casal nu se abraça apaixonadamente em um beijo. As figuras estão sentadas sobre uma pedra, expressando sensualidade e delicadeza. Ao centro, “O Pensador” (1880), em bronze. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/o-pensador-de-rodin/>. Acesso em: 9 jun. 2025. Um homem musculoso, nu, sentado com o queixo apoiado na mão. O corpo está curvado, em pose de intensa concentração. À direita, “A Idade do Bronze” (1887), em bronze. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f2/Rodin_Age_of_Bronze_c1875.jpg. Acesso em: 9 jun. 2025. Escultura de um homem nu em posição dinâmica, como se estivesse caminhando, com o braço direito levantado à cabeça.

As obras, ao longo do tempo, a partir desse desgaste natural, na maioria das vezes, promovem uma reação negativa contra o que é percebido como “desgastado”. Essa reação é, em grande parte, um reflexo do próprio medo da decadência e da morte, algo que é simbolicamente associado ao desgaste de um monumento. Contudo, ao rejeitar monumentos envelhecidos ou de estética não convencional, a sociedade pode perder o valor histórico e cultural que essas obras carregam, já que o valor de uma obra de arte não se restringe apenas à sua aparência, mas à sua capacidade de evocar uma ligação com o passado e com as experiências vividas. Os monumentos, ao longo do tempo, tornam-se mais do que simples representações físicas, transformam-se em pontos de memória coletiva,

testemunhas da história de uma sociedade. Os locais onde essas obras são eternizadas são lugares que ajudam a sociedade a construir e preservar a identidade histórica, criando uma conexão simbólica entre o passado e o presente. Assim, são testemunhas não apenas de eventos passados, mas também das culturas e das formas de pensar que existiam em diferentes períodos da história. Portanto, a beleza de um monumento deve ser vista não apenas através de seu aspecto visual imediato, mas da profundidade de sua história e do significado que carrega ao longo do tempo.

A valorização da diversidade estética

A resistência à estética dos monumentos representados por figuras idosas pode também ser vista como parte de uma visão homogênea e unificada da beleza, do entendimento cultural de uma sociedade sobre o "belo". Nesse contexto, podemos refletir a respeito de um fato contemporâneo que tem sido motivo de inúmeras pesquisas: a massificação da arte e da arquitetura no mundo moderno. Esse tema analisa a padronização das formas e a busca por uma beleza que pode ser consumida de maneira rápida e sem reflexão. Em muitos contextos urbanos, isso se apresenta em uma preferência por obras e construções que sigam as normas de uma estética contemporânea, que se distanciam das "imperfeições" do passado.

No entanto, diante de tantos questionamentos e inquietações envolvendo a temática dos monumentos antigos e ou de representações de pessoas idosas, um número crescente de estudiosos e profissionais da área de preservação do patrimônio defende uma mudança de perspectiva em relação à estética dos monumentos. Em vez de ver o envelhecimento de uma obra e ou a escultura de uma personalidade de uma pessoa idosa como algo negativo, esses profissionais sugerem que as marcas do tempo (da periodicidade da obra ou da pessoa ali representada pela escultura) podem ser vistas como testemunhos da própria história da obra, conferindo-lhe uma autenticidade única. Eles entendem esse fato não apenas como uma forma de expressão estética,

mas também como uma prática cultural que envolve a valorização das diversas camadas de tempo e história.

Convém, com essa reflexão, tentar compreender como a história da arte é permeada por mudanças nos padrões estéticos e como as obras de arte antigas podem, em determinado momento, ser observadas com um novo olhar e apreciadas de maneira diferente, à medida que os contextos culturais e sociais mudam. Pretende-se, então, com essa perspectiva diferenciada, buscar a possibilidade de enxergar a beleza em uma obra de arte ou monumento de uma maneira a transcender o tempo e as modas, sendo possível apreciar a beleza de uma obra mesmo quando ela parece estar em desacordo com os padrões contemporâneos.

Em Cabo Verde, arquipélago situado a 500 km da costa ocidental do continente africano, um monumento de 3 metros chama a atenção dos visitantes, trata-se de uma homenagem a Cesária Évora.⁴ É uma estátua em bronze localizada no Aeroporto Internacional Cesária Évora, em São Vicente, Cabo Verde, com autoria de Domingos Luísa. O monumento encontra-se posicionado na entrada principal do aeroporto.

Cesária Évora (Figura 6) foi uma cantora cabo-verdiana conhecida como a "diva dos pés descalços". A sua voz era impregnada de melancolia e cantava mornas, um tipo de samba-canção da terra, em crioulo, um idioma que misturava português, francês e dialetos africanos.

O monumento reflete a reverência da sociedade, tendo em vista o fato de a retratarem com detalhes, tais como, pés descalços, microfone nas mãos, além de produzirem uma escultura de grandes proporções e tendo a localização um outro fato interessante, em um aeroporto, como se Cesária Évora recebesse os visitantes, apresentando a eles seu lugar de origem; além de também ser a figura a dar-lhes o adeus. Uma representação fidedigna de uma mulher negra erguida, nem jovem e muito menos idosa, tendo em vista o fato de seu falecimento ter ocorrido aos 70 anos.

⁴ Cantora de destaque não só entre os cabo verdianos. Évora recebeu um total de seis indicações ao Grammy, chegando a ganhar o Grammy de Melhor Álbum de World Music Contemporânea, em 2004, por seu álbum *Voz d'ámar*. O álbum também ganhou o prêmio de melhor álbum de *world music*, *Victoires de la Musique*. Ela ganhou um segundo prêmio KORA "Mérito do Júri", em 2010, pelo conjunto da obra.



Figura 6. Esculturas em bronze de Cesária Évora (2012), de Domingos Luísa. Disponível em: <https://www.odyssea.eu/data/?markerID=21245>. Acesso em: 06 jan. 2025. A escultura retrata a cantora em tamanho real, descalça, com sua vestimenta típica: uma saia comprida, blusa solta e colares, com uma das mãos levantada em direção ao peito, como se estivesse em meio a uma apresentação.

Ela foi uma personalidade de importante influência cultural, principalmente para a população de Cabo Verde. Assim, é pertinente compreender o fato dessa população possuir uma identificação com o monumento, pois essa escultura dialoga com o ideal de beleza abrangendo aspectos sociais, culturais de toda a localidade, uma espécie de identidade e pertencimento, já que Cesária Évora ocupa um espaço de idealização e perfeição. Certamente, não é o tamanho da escultura a realizar esse feito, e sim a importância dela como personalidade de destaque, de relevância.

Ao trazer esse diálogo para a capital do Espírito Santo, vemos, em Dona Domingas (Figura 7), o reflexo de uma figura escultórica que possui uma carga de pouca aceitação social. Assim como Balzac, Domingas possui o seu corpo “coberto”, não por um tecido, talvez por uma camada de rejeição à sua aparência também envelhecida, encurvada.



Figura 7. Escultura em bronze de Dona Domingas, início da década de 1970. Fonte: Acervo pessoal. A imagem mostra uma estátua localizada em um jardim público, cercada por flores vermelhas e vegetação, com prédios urbanos ao fundo. A figura retratada é uma mulher idosa, curvada, usando roupas simples.

Dona Domingas representa uma parcela significativa da nossa população, aquela que reside nas periferias, sendo o retrato fiel das dificuldades enfrentadas por eles. Porém, mesmo espelhando essa realidade adversa, temos em Domingas a possibilidade de enxergarmos uma mulher de tamanha força, resistência e dignidade. Uma escultura a refletir o que a maioria das mulheres não deseja: os traços do envelhecimento, da dor, do desconforto.



Figura 8: praça Presidente Delano Roosevelt onde Dona Domingas está inserida, ao lado direito da escultura a Escadaria Barbara Lindemberg e logo a cima o Palácio Anchieta. Fonte: acervo do Arquivo Público Estadual. A imagem mostra uma vista aérea de um conjunto arquitetônico e paisagístico urbano. Na parte superior da imagem, há um edifício de grande porte com fachada simétrica, janelas verticais e pintura em tom amarelo-claro com detalhes brancos. Esse edifício possui uma escadaria central que leva à entrada principal. À frente do edifício, no centro da imagem, encontra-se uma escadaria ornamental em formato oval, com degraus largos que se dividem em dois lances simétricos, convergindo para uma área central onde há uma fonte circular com uma escultura. Na parte inferior esquerda da imagem, há uma estátua de uma mulher posicionada em um canteiro com flores vermelhas. A mulher está vestida com um vestido longo.

O monumento foi inaugurado em uma área de significativa importância, tendo em vista a inserção da escultura no centro da capital de Vitória, ladeada pela escadaria centenária Barbara Lindemberg (Figura 8), tendo,

acima, o Palácio Anchieta, sede do Governo do Estado do Espírito Santo. Nesse local de extrema relevância, Domingas, com seus gigantes 1.60m,⁵ rompe com uma cultura de homenagens já estabelecida na capital e estabelece sua morada definitiva. A primeira mulher negra a possuir essa honraria no estado do Espírito Santo, isso no início da década de 1970.

Conclusão

A resistência a monumentos que não são "jovens" ou "belos" reflete uma tendência social mais ampla, que valoriza o novo e o perfeito, muitas vezes em detrimento da preservação do patrimônio cultural e histórico. A beleza não se limita à aparência superficial, mas deve ser compreendida em uma perspectiva mais ampla, que leve em consideração a história, a memória e o significado de uma obra, monumentos não são apenas peças de arte, eles são símbolos vivos de uma história compartilhada, carregando, em suas formas e texturas, o peso do tempo. Ao resistir à valorização de monumentos envelhecidos ou de estética não convencional, corremos o risco de perder uma parte importante da nossa identidade cultural. Portanto, é fundamental que a sociedade se permita repensar a noção de beleza, reconhecendo e valorizando a diversidade estética e, principalmente, entendendo que a beleza de um monumento não reside apenas na sua juventude ou perfeição visual, mas também na sua capacidade de nos conectar com o passado e com a história que nele reside.

Referências:

FACENEWS. O que é Kora Awards. Disponível em: <https://facenews.com.br/glossario/o-que-e-kora-awards/>. Acesso em: 6 jan. 2025.

ISSUU. Cesária Évora: A Diva nem alegre nem triste que levou a “morna” ao mundo. Disponível em: https://issuu.com/cunhavaz/docs/premio_junho_2022/s/16139135. Acesso em: 6 jan. 2025.

⁵ Medida registrada pelo artista e escultor Carlo Crepaz em seu inventário. Fonte: acervo Leena/UFES.

KANT, I. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

KRAUSS, R. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MINDELIN. Concerto na Praça Nova abre semana de actividades do 10. aniversário do falecimento de Cesária Évora –Disponível em: <https://mindelinsite.com/cultura/concerto-na-praca-nova-abre-semana-de-actividades-do-10-aniversario-do-falecimento-de-cesaria-evora/amp/>. Acesso em: 6 jan. 2025.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [S. l.], v. 10, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 9 jun. 2025.

WIKIPEDIA. Cesaria Évora. Disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Ces%C3%A1ria_%C3%89vora. Acesso em: 6 jan. 2025.

Recebido em: 15 de maio de 2025
Publicado em: 27 de junho de 2025.

Listening to complexity

A escuta da complexidade

Laetitia Kozlova¹ (CITAR-UCP, Porto)

Abstract: This essay is based on the sound installation I created for the exhibition MUṬIKKAPPATĀTA (Nov. 2024 – Jan. 2025) at the RAW Material Company – Center for art, knowledge, and society, as part of the Dakar Biennale. This exhibition is a journey into the intimate territories of Nathalie Vairac (b. 1972). The artist, based in Senegal, born in France to a Guadeloupean father and an Indian mother, traces her ancestry and confronts colonization. Back in her homeland, she writes and records. Vairac invited me to listen and stage her words in the curatorial space. With the help of sound practitioners Deshays and Chattopadhyay, and the pioneering work of composer Amacher, I explore expository strategies for the recorded spoken voice, and specifically the tension between the formal search for non-linearity, and the inherent linearity of listening, ensuring the preservation of meaning.

Keywords: voice; listening; colonization; heritage; transmission

Resumo: Este texto baseia-se na instalação sonora que criei para a exposição MUṬIKKAPPATĀTA (nov. 2024 – jan. 2025), no RAW Material Company – Center for art, knowledge, and society, como parte da Bienal de Dakar. Esta exposição é uma jornada pelos territórios íntimos de Nathalie Vairac (1972-). A artista, radicada no Senegal, nascida na França de pai guadalupense e mãe indiana, traça sua ancestralidade e confronta a colonização. De volta à sua terra natal, ela escreve e grava. Vairac me convidou a escutar e cenografar suas palavras no espaço expositivo. Com a ajuda dos profissionais de som Deshays e Chattopadhyay, e o trabalho pioneiro da compositora Amacher, exploro estratégias expositivas para a voz falada gravada, especificamente a tensão entre a busca formal pela não linearidade e a linearidade inerente à escuta da voz, garantindo a preservação do significado.

Palavras-chave: voz; escuta; colonização; herança; transmissão

DOI: <https://doi.org/10.47456/e40zv353>



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0

¹ PhD candidate in Science and Technology of the Arts at the Catholic University of Portugal (CITAR – UCP, Porto). She is interested in new practices of listening to recorded spoken voices, at the intersection of sound studies, performing arts and cultural heritage sciences. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0567-2271>.

Introductory Note

The voice has long been considered in academic circles as the vehicle of language. This approach has reduced listening to the voice to understanding a message. By approaching the voice as a sound, I open other possibilities. By incorporating the spoken voice into the field of Sound Studies, I combine it with a reflective and creative practice of listening to audio recordings.

In this essay, I discuss the expositive strategies of the recorded spoken voice in the curatorial space, and specifically the formal search for non-linearity, subject to the linearity of listening to the voice, to preserve its meaning. I take as references the work of artists and researchers Daniel Deshays and Budhaditya Chattopadhyay, as well as the pioneering work of the American composer Maryanne Amacher.

Listening is necessarily linear, unfolding over time. If vision allows us to embrace a multiplicity of images simultaneously, without attenuating their complexity, listening induces a relationship that is both more fusional and more fragmentary, to the unity of sound. Sounds are not juxtaposed when listened to, they blend in a tiny space-time. Even the concept of “reduced listening” (Pierre Schaeffer, 1966, p. 270), which proposes that we focus our attention on the sonic features of sounds, struggles to abstract us from the continuity and globalising effect of listening. The editing of the spoken voice takes this specificity into account, notably by creating cuts. The silences draw the listener's attention and act as a motor for listening.

The transition from solitary listening, or *entre soi*, to shared listening in the museum space, needs a search for a listening device to create a space for the unveiling of inter-subjectivities. With the aim of enabling this sensitive exchange, the device considers the technical, acoustic and curatorial characteristics of exhibition space. This is the process I used to stage, *mettre en scène* the voices of the MUTIKKAPPATĀTA project, at the invitation of Nathalie Vairac.

In the exhibition booklet, the actress and performer writes:

It is a word that has been silenced... a word that has died
a word walled up with shouted silence
(...)
To grasp in the space of memory the source of my
identity, of my identities.
(...)
My unconscious, my imagination, my memory, my
dreams,
my soul are all
soils that have become permeable.
(...)
I cross territories. Crossing is one of my states of being in
the world." (Vairac, 2024, p.5)

The *MUṬIKKAPPAṬĀTA* project was first presented at the RAW Material Company in Dakar from 10 November 2024 to 13 January 2025, as part of Nathalie Vairac's artist residency, curated by Delphine Buysse. The RAW Material Company is a Center for art, knowledge and society, opened in 2011 by Swiss-Cameroonian Koyo Kouoh. The initiative focuses on exhibition curating, art education, residencies, knowledge production, documentation of art theory and art criticism. The space works to promote the growth and appreciation of artistic and intellectual creativity in Africa. The programme is transdisciplinary.

With *MUṬIKKAPPAṬĀTA* (Translation from Tamil: Unfinished), Nathalie Vairac embarks on the winding road of her visible and invisible legacies. In a burst of life, through the breath of her words, she traverses and transcends ancestral pain, seeking ways to re-fertilise the still gaping places of her ferment. Nathalie Vairac wants to "show" and "make heard" her intimate territories to "set them in resonance" (Vairac, 2024, p.7). This essay presents the process of assembling and sharing fragments of voices, fragments of land, fragments of oneself. It emphasises the delicacy required to handle this living, sonic realm. Listening to complexity means respecting and honouring the complexity of intimate trajectories; it means celebrating multiplicity and the path to accepting it; and finally, it means challenging the technical, acoustic and curatorial conditions of the exhibition space to allow freedom of listening and interpretation.

MUṬIKKAPPAṬĀTA: Process, Installation, References

The MUṬIKKAPPAṬĀTA project begins in the outdoor courtyard of RAW Material Company, then invites visitors to wander through the Centre's spaces, covered with woven straw and scenographed by Velika Panduru (Figures 1, 2, 3). On the right, a table and shelves display a selection of Nathalie Vairac's family photos from India, France and Guadeloupe. The left wall features a large-format photograph by Antoine Tempé (2024) of Nathalie energetically advancing underwater with a veil over her face. In the main exhibition space, the Romanian scenographer represents India, Pondicherry, the maternal land, in blue on one side, and the paternal land, Guadeloupe, in brown on the other. Objects brought back from Nathalie's long journey to her homeland are arranged throughout the space. Nathalie's words flow powerfully across the walls: here written directly on the wall, there engraved on leather, there hammered onto a piece of metal. The organic and textile textures immerse us through the senses: sandalwood, cotton flowers, silk, turmeric, nebedaye leaves. On the wall are framed maps and documents from the colonial administration relating to the name Vairac.

At the heart of this intimate and historical narrative, I have installed three listening spaces/times, distinct in duration, content and layout,² as well as a soundtrack played on the evening of the opening, before Nathalie Vairac's performance,³ in the inner courtyard of RAW Material (Figure 4). At the entrance, Nathalie's voice addresses her ancestors, with the sound of the sea in the background, as the artist imagines it was heard by the slaves transported in the holds of the ships. I recorded the sound of the sea crashing against the rocks at Ngor, north of Dakar. Behind the framed family photos, a small radio (Figure 5) plays fragments of an improvisation

² See Exhibition View, available at: <https://youtu.be/6wz5Xzw39D8?si=Zhaoi7HlNla1DzBi>. Accessed on: June 2, 2025.

³ See Performance, available at: <https://www.youtube.com/watch?v=3dW-tU1-wic>. Accessed on: June 2, 2025.

session by Nathalie, recorded in a studio in Dakar. We hear her whispering voice persistently asking who is behind the name Nathalie Vairac. For the opening performance of the exhibition, a multi-voiced soundtrack, featuring Nathalie and her two daughters, plunges the audience into the heart of transmission, leafing through family albums and the fragile weaving of words and silences of filiation. Finally, in the main exhibition space, which separates the artist's geographical territories (Figure 6), I installed a 'sound bowl'. It is this sound bowl, desired and named by the artist, that I have chosen to present here. Below, I discuss the editing and listening device for this sequence.



Figure 1. A table and shelves display a selection of Nathalie Vairac's family photos in India, France and Guadeloupe. Scenography by Velika Panduru. Exhibition view MUṬIKKAPPAṬĀTA (Nov. 2024 – Jan. 2025) at RAW Material Company, Center for Art, Knowledge and Society, in Dakar. Credit: Kerry Etola Viderot.



Figure 2. Two turquoise blue walls and floor covered with woven straw shelter textile and organic textures from India, Nathalie Vairac's maternal lineage. Scenography by Velika Panduru. Exhibition view MUṬIKKAPPAṬĀTA (Nov. 2024 – Jan. 2025) at RAW Material Company, Center for Art, Knowledge and Society, in Dakar. Credit: Kerry Etola Viderot.



Figure 3. Two brown walls and floor covered with woven straw shelter organic textures from Guadeloupe, Nathalie Vairac's paternal lineage. On the left wall, are framed maps and documents from the colonial administration. Scenography by Velika Panduru. Exhibition view MUṬIKKAPPAṬĀTA (Nov. 2024 – Jan. 2025) at RAW Material Company, Center for Art, Knowledge and Society, in Dakar. Credit: Kerry Etola Viderot.



Figure 4. Inner courtyard, plants, floor covered with broken shells and grey cushions. Scenography by Velika Panduru. Exhibition view MUṬIKKAPPAṬĀTA (Nov. 2024 – Jan. 2025) at RAW Material Company, Center for Art, Knowledge and Society, in Dakar. Credit: Kerry Etola Viderot.



Figure 5. Dark wooden table with framed family photos, metal Indian miniatures and behind, a small radio set. Scenography by Velika Panduru. Exhibition view MUṬIKKAPPAṬĀTA (Nov. 2024 – Jan. 2025) at RAW Material Company, Center for Art, Knowledge and Society, in Dakar. Credit: Kerry Etola Viderot.



Figure 6. View of the two spaces, one brown and the other turquoise blue, with Nathalie's words, hammered onto a piece of metal. Scenography by Velika Panduru. Exhibition view MUṬIKKAPPAṬĀTA (Nov. 2024 – Jan. 2025) at RAW Material Company, Center for Art, Knowledge and Society, in Dakar. Credit: Kerry Etola Viderot.

The bowl refers to a unique acoustic space, as well as to the circular, non-linear form of the narration. In May 2024, Nathalie Vairac contacted me in Porto, Portugal, five years after our last exchange in Dakar. Over the phone, she told me about her desire to use sound for her first personal and transdisciplinary project. Her artistic practice unfolds in a process of journeying together to create. The main methodology is conversation, exchange, and openness to others.

In my practice, listening to the spoken voice is approached as a sonic and sensory experience. In May, we talked about the sound recording gesture, how to record and what equipment to use. As an actress and performer, Nathalie wasn't recording, she was saying, in the space of the performing arts. She wanted to keep a sound record of this long journey back to her roots. During her travels, we spoke several times to share the stages of her journey. I received recordings, made with her telephone, of frog songs, her father's footsteps in the banana plantations, a concert in front of a Hindu temple, and readings of her texts. I listened to these recordings in Porto. I

measured the trust it took to share her quest for unity at the heart of “drifting” intimate territories (Vairac, 2024, recording). I heard the desire to be. I felt that these sounds were depositing themselves in me like sediment. In October 2024, I joined Nathalie in Dakar, and we reinvested the recordings with a new series of listenings, together. To share them in the museum space, we looked for a device based on the existing equipment available at RAW Material, which would resonate with the exhibition as a whole.

This stage of the sound installation raises the question of the place of sound, exhibited as an art object, in a curatorial space, but also and above all the question of the relationship with the visitor, who alone, by listening, activates it and gives it meaning. Deshays places listening “in the tactile sphere” (Deshays, 2023, p. 139). Organising the space for this contact, this touch, means organising the conditions for placing bodies. In the open space of MUṬIKKAPPAṬĀTA, Velika Panduru uses two colours, blue and brown, to distinguish the two ancestral lands, India and Guadeloupe. In the recordings made by Nathalie with her phone during the two-month trip, we hear: the reading of her texts with her voice in close-up, the car journeys, the conversations with her father about vanilla growing, the running water. There is also the poem written and read by the Senegalese thinker Felwine Sarr, in response to the artist's central question: can silence be fertilized?

It's not a 300-year journey
It's a collision
A meeting
In the hollow of dreams (...)

says Felwine Sarr (2024, recording). I listen, I cut into the material, and I glue these pieces end to end, without “fade-in”; I space them by silent hollows. The splintering of space and time is the collision. The socio-temporal discontinuity creates a path of crossings, sounds and words.

The exhibition room is equipped with a line of three interconnected ceiling loudspeakers that cross the room diagonally, from India to

Guadeloupe. The sound bowl is diffused simultaneously into the two speakers at the ends, the central speaker being muted.

For this installation, I was inspired by the work of the sound artist Maryanne Amacher (1938–2000), and in particular her work “Living Sound (Patent Pending)” (Amacher, 1980), in which she puts into practice her concept of “audjoined rooms”. As part of the New Music America Festival, Amacher connects all the rooms of an empty mansion in St Paul, Minnesota, by the propagation of sound alone. For the MUṬIKKAPPAṬĀTA project, which visually distinguishes maternal and paternal lines, the soundtrack acts as a sensitive, possible link between territories. The sound comes from above and from the extremities of the room. You need to approach one or other of the ceiling speakers to be “touched” (Deshays, 2023, p. 139), vertically. The sound bowl propagates at the same time in the two geographical spaces, a single acoustic space, living through the noise of the movement of bodies and other random sound emergences.

The fragile experience of “contact” with sound activates our memories, both physical and mental. Listening is not just attention. It can be imposed, monitored or traumatic. It leaves a trace. In the family flat in the village of Eysines, near Bordeaux, Nathalie heard the voices of the children her mother babysat, the violence in the marriage and the telephone conversations of her unfaithful father. In the main acoustic space of MUṬIKKAPPAṬĀTA, visitors can hear the family's chaotic journey through space and time, and the intersections with history.

Colonisation runs through Nathalie Vairac's lineage: the name Vairac was given to her ancestor in Guadeloupe by the colonist; Pondicherry in India was a French trading post; she grew up in France, in a village in the Bordeaux region, in the middle of the vineyards, where for a long time she was the only little black girl. Nathalie Vairac is now based with her children in Senegal. Her introspection anchors her suffering in a complex and interconnected history. She questions the depth of our links to geographical and cultural spaces.

The critique of colonial actions and legacies grounds the work of sound artist and researcher Budhaditya Chattopadhyay. In his essay “Co-sounding: towards a sonorous land”, the author stresses the political capacity of sound: “Sounds, when they are plurivocal, collective, situated, (...) can have socio-political agency to disrupt the status quo and reveal injustices” (Chattopadhyay, 2023, p.4). For him, it is in the act of listening, and what this engages, that sound finds its place in the curatorial space, “opening the art object within an exhibition, to be more participatory, responsive, alive and active” (Chattopadhyay, 2023, p.4).

Final Thoughts

By addressing the tension between the non-linearity of personal histories and the inevitable linearity of listening, I have outlined the reflexive and creative processes that informed the sound installation for MUṬIKKAPPAṬĀTA at RAW Material Company, in Dakar. To articulate the family and historical spheres, Nathalie Vairac used words, and metaphors. We take off our shoes at the entrance, as if entering a house, but also to drop the masks of history and engage the collective in questioning around healing, anchoring and transmission. The sound project, comprising recordings, spatial arrangements, and listening devices, is part of this metaphorical transposition of intimate and collective fragmentations. There is no vocal composition, but a collection of fragments of raw recordings, unprocessed, suggesting complexity, with back-and-forth of thoughts and emotions. The characteristics of sound, as a living, invisible, arguably an immaterial object that can neither be tamed nor fixed in space, give the exhibition dynamic and allows for freedom of interpretation. If our listening is continuous, at least in appearance, sound matter is fragmented, random and in movement, whether it be our sound memories or the sound emergences of the present time. In this way, perhaps more than images, it avoids objectifying the message we are trying to convey. However, and for the same reasons, it is also a source of

frustration, since it is “free” and “fleeting” (Deshays, 2023, p. 13) in the way it appears, occupies space, and “touches” the listener. Sound installation in the museum and curatorial space mainly consists of thinking about our relationship to sound and adjusting the living within the living of the exhibition. Deshays, talking about the work on sound in performance, which he has been doing for 40 years, describes it as “a kind of permanent failure” (Deshays, 2023, p. 308), which constantly forces us to “change direction” (Deshays, 2023, p. 308). This makes it an infinite creative force. In this sense, practices linked to sound, and in particular to the exhibition of the recorded voice in a museum space, are ongoing journeys through the blur of our affects, our impulses, our quests.

References

AMACHER, Maryanne; OUZOUNIAN, Gascia. **Cambridge Companion to Women Composers: Vibrations: Women in Sound Art, 1980-2000**. 1. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2024. pp. 272-273.

CHATTOPADHYAY, Budhaditya. Co-sounding: towards a sonorous land: Venue and Essay. **Polyphonic landscapes**, Amsterdam, v. 1, n. 1, p. 1-1, out./2023. Disponível em: <https://www.researchcatalogue.net/view/2191720/2191719>. Acesso em: May 9, 2025.

DESHAYS, Daniel. **Libertés d'écoute: Le son, véhicule de la relation**. 1. ed. Paris: MF, 2023.

RAW MATERIAL COMPANY. **MUṬIKKAPPAṬĀTA, by Nathalie Vairac**, 10/11/2024-!3/01/2025, RAW Material Company, Center for art, knowledge and society. Disponível em: http://www.rawmaterialcompany.org/_4492. Acesso em: May 9, 2025.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux: Essai Interdisciplines**. 1. ed. Paris: Seuil, 1966.

VAIRAC, Nathalie. **MUṬIKKAPPAṬĀTA: Exhibition Booklet**. 1. Ed. Dakar: RAW Material Company, 2024. pp. 1-65.

YOUTUBE. Performance Nathalie Vairac (10 november 2024). Disponível em: <https://youtu.be/6wz5Xzw39D8?si=0xLiUg40gF6hY3iK>. Accessed on: May 9, 2025.

YOUTUBE. Exhibition View. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3dW-tU1-wic>. Accessed on: May 9, 2025.

Received: May 9, 2025.
Published: June 27, 2025.

Um espectador *alien* das obras " *Sursum corda*" e " *Walhalla*", de Anselm Kiefer

*An alien spectator of the works "Sursum Corda" and "Walhalla", by
Anselm Kiefer*

Samuel de Oliveira Costa¹ (PMV/PPGA-UFES)

Resumo: A partir das obras *Sursum Corda* (2016) e *Walhalla* (1992–2016), de Anselm Kiefer, este artigo busca refletir sobre a percepção de um espectador alienígena, desvinculado de referências históricas, religiosas ou míticas associadas ao artista. Com base na filosofia de Arthur Schopenhauer e no pensamento complexo de Edgar Morin, defende-se que a experiência estética pode revelar a intuição poética do artista, operando como sistema aberto de sentido e manifestação sensível da Vontade.

Palavras-chave: Anselm Kiefer; Edgar Morin; Schopenhauer; Edgar Morin.

Abstract: *The historical factors related to the German artist Anselm Kiefer are crucial for understanding his poetic intuition. Focusing on his installations Sursum Corda (2016) and Walhalla (1992–2016), this article seeks to reflect on the perception of an alien spectator, detached from the historical circumstances experienced by Kiefer—who was born in 1945, the final year of World War II—or from similar episodes, as well as from Norse mythology and Catholic Christian liturgy.*

Keywords: *Anselm Kiefer; Edgar Morin; Schopenhauer; Edgar Morin.*

DOI: <https://doi.org/10.47456/58xq4641>



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/)

¹ Mestrando do PPGA-UFES e graduado em música pela UFES. Músico multi-instrumentista, compositor. Professor de música e arte na educação básica de Vitória e Serra, Espírito Santo, Brasil. Assessor técnico na Coordenação de Práticas Integradoras da Gerência de Formação e Desenvolvimento em Educação da Secretaria Municipal de Educação de Vitória. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-3125-110X>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5819561785746309>.

Introdução

A partir da leitura de “Introdução ao pensamento complexo”, de Edgar Morin (2008), compreende-se que a pesquisa em Arte – assim como toda forma de investigação voltada ao conhecimento – não pode se apoiar em sistemas estanques, que isolam o objeto de análise de suas múltiplas relações com o mundo. Para Morin, o pensamento complexo exige o reconhecimento de que todo objeto está imerso em um campo de interações dinâmicas com seu meio, e que sua inteligibilidade reside justamente nessa abertura, ou seja, na condição de ser um sistema aberto, permeado por trocas, instabilidades, contradições e reorganizações constantes.

Nesse contexto, Morin propõe a superação das lógicas simplificadoras e disjuntivas que tendem a isolar elementos ou opor categorias de maneira absoluta. A complexidade, em sua acepção mais profunda, implica o acolhimento dos paradoxos constitutivos da vida: entre entropia e neguentropia, desordem e organização, dispersão e reconfiguração. Um sistema puramente entrópico, ou seja, regido apenas pela degradação e perda de energia, leva ao caos e à desagregação. Um sistema estritamente neguentrópico, por outro lado, seria incapaz de inovar, cristalizando-se numa rigidez estéril. Entre esses extremos, a vida se revela como um processo criativo, onde a desordem não é apenas ameaça, mas também matéria-prima da transformação.

É sob essa perspectiva que se propõe uma leitura das obras “*Sursum Corda*” (2016) e “*Walhalla*” (1992–2016), de Anselm Kiefer. Tomadas como expressões de um sistema vivo, essas instalações não se apresentam como totalidades fechadas ou autoexplicativas, mas como constelações materiais e simbólicas que convocam o espectador a uma experiência de abertura, instabilidade e reverberação. As próprias materialidades das obras, que serão mencionadas e descritas posteriormente, inscrevem nelas um movimento entre ruína e resistência, peso e leveza, apagamento e memória. Ao observar a produção de Kiefer à luz do pensamento complexo, é possível apreender sua obra como um organismo simbólico e sensível, que se reorganiza continuamente a partir das suas interações com a

história, a mitologia, a memória coletiva e o próprio olhar do espectador. Sua prática artística, ao operar com a densidade do tempo e a multiplicidade de registros materiais, recusa qualquer linearidade interpretativa e desafia os limites tradicionais entre forma e conteúdo. Assim como os sistemas vivos descritos por Morin, a obra de Kiefer não se sustenta pela repetição mecânica de padrões, mas sim pela invenção contínua, pela capacidade de provocar sentidos inesperados e de se recompor a partir do encontro com o outro.

É nesse terreno fértil que se insere a hipótese deste artigo: a de que a percepção de um espectador *alien*, completamente desvinculado dos contextos históricos, simbólicos e culturais que informam a obra de Kiefer, pode revelar novos modos de sentir e pensar a arte, modos que não negam a história, mas que a ultrapassam como único horizonte de interpretação. Sustentada por essa perspectiva, a análise das obras “*Sursum Corda*” e “*Walhalla*” busca investigar como a arte pode operar como sistema aberto de sentido, em que a experiência estética se entrelaça com a desordem do mundo e com a potência criadora da vida.

O *umwelt*² de Kiefer: a tensão histórica

No fim da Segunda Guerra Mundial, dois meses antes da rendição das tropas da Alemanha nazista, nasceu Alnselm Kiefer, em 08 de março de 1945, na cidade de Donaueschingen, onde origina-se o rio Danúbio, na região administrativa alemã de Freiburg. Indivíduo da primeira geração pós-guerra, Kiefer e seus contemporâneos, nascidos após guerra ou sobreviventes do período bélico, passaram à nova circunstância de vida com suas entranhadas memórias pulsáteis da guerra, retraídas por forças bélicas, políticas e culturais estrangeiras, e ativas em território alemão, também pelas iniciativas de reconstrução protagonizadas por

² O termo *umwelt*, de origem alemã, pode ser traduzido como “mundo ao redor”, “ambiente circundante” ou “mundo subjetivo”. Cunhado pelo biólogo Jakob von Uexküll, o conceito refere-se à maneira como uma espécie específica vive e interage com seu ambiente. O *umwelt* é entendido como uma interface entre o organismo vivo e a realidade exterior, uma interface que é moldada pela história evolutiva particular da espécie. (Vieira, 2007)

eles. O resultado: um silêncio alemão sobre o seu passado para as gerações futuras.

A pequena cidade onde Kiefer nasceu, Donaueschingen – atualmente com um pouco mais de 21 mil habitantes –, foi devastada por ataques aéreos e terrestres das forças aliadas em 1945. Para a cidade bem menor³ naquele ano, a Segunda Guerra Mundial terminou em 21 de abril. Uma noite de bombardeio⁴ precedeu esse dia: 32 casas na cidade, incluindo a estação ferroviária e uma farmácia, foram destruídas por numerosas bombas lançadas por aviões.⁵



Figura 1. Donaueschingen bombardeada. Abril de 1945. Fotografia de escombros de um edifício e outras construções vizinhas. Há pessoas caminhando pelos caminhos abertos entre os escombros e um trator de pá carregadeira. Disponível em: <https://www.suedkurier.de/region/schwarzwald/donaueschingen/Als-der-Krieg-in-Donaueschingen-zuende-ging-Foerster-Remmeles-sinnloser-Tod-im-April-1945:art372512,10122422>. Acesso em: 22 abr. 2025.

³ Donaueschingen tinha menos de 10 mil habitantes em 1950. Disponível em: <https://population.city/germany/donaueschingen/>. Acesso em: 21 mai. 2025.

⁴ Imagem de Donaueschingen bombardeada. Abril de 1945.

⁵ Disponível em: <https://www.schwarzwaelder-bote.de/inhalt.donaueschingen-luftkampf-ueber-dem-schwarzwald.4456817d-ac45-4de3-aa1d-d81f6061b1af.html>. Acesso em: 16 jun. 2024.

Episódios anteriores assombravam a cidade: uma batalha no céu sob a Floresta Negra, entre aviões da Wehrmacht e dos Aliados que seguiam em direção ao Reich a partir do Oeste alemão, onde encontra-se a cidade de Kiefer. Outro caso foi testemunhado pelo professor ginásial Helmut König. Segundo ele, a cidade sofreu os ataques aéreos em 22 e 25 de fevereiro de 1945 – dias antes do nascimento de Kiefer.⁶ O bombardeio e os ataques por terra ao centro da cidade destruíram 91 casas, além do prédio do governo local, que também foi totalmente destruído, com muitas pessoas encontrando a morte no seu abrigo antiaéreo. Estima-se que 339 pessoas morreram neste dia.⁷ O centro da cidade estava em chamas, muitas pessoas morreram ou ficaram gravemente feridas. Caos e medo, nuvens de fumaça e cheiro de queimado, chamas, pessoas traumatizadas procurando por familiares e vítimas entre os escombros compunham o trágico cenário. Os ataques continuaram em 23 de fevereiro e a estação ferroviária novamente foi alvo, assim como em 2 de janeiro, quando, segundo relatórios policiais, 96 pessoas morreram, 56 ficaram feridas e 12 desapareceram. Em 25 de fevereiro, os quartéis foram bombardeados, resultando em 136 mortos, 51 feridos e 20 desaparecidos. Nesse dia, 62 edifícios foram destruídos e o moinho da cidade também foi arruinado por bombas. Os dias e semanas seguintes foram de terror para a população.

Em 20 de abril, um dia antes da tomada da cidade pelo exército marroquino a serviço dos franceses, Donaueschingen sofreu outro ataque aéreo, sendo conflagradas aproximadamente 30 casas da pequena cidade. Herbert Bayer testemunha que, após os bombardeios, foi difícil resgatar pessoas dos escombros, tratar os feridos e enterrar os mortos. Em meio a esse trauma, Bayer foi convocado para integrar o Volkssturm,⁸ em janeiro de 1945, quando tinha 16 anos de idade, junto com outros 15 adolescentes. Treinados na casa de um general alemão, receberam bicicletas e

⁶ Disponível em: <https://www.suedkurier.de/region/schwarzwald/donaueschingen/22-Februar-1945-Als-die-Apokalypse-ueber-Donaueschingen-hereinbrach;art372512,10448787>. Acesso em: 16 jun. 2024.

⁷ Disponível em: <https://www.suedkurier.de/region/schwarzwald/donaueschingen/Als-der-Krieg-in-Donaueschingen-zuende-ging-Foerster-Remmeles-sinnloser-Tod-im-April-1945;art372512,10122422>. Acesso em: 16 jun. 2024.

⁸ Milícia alemã de levante em massa atuante na fase final da Segunda Guerra Mundial.

carabinas, e foram comissionados para ir à cidade vizinha de Dauchingen, a fim de lutar contra os franceses. Bayer sabia que a guerra estava perdida, então fugiu para Mundelfingen por caminhos ocultos.



Figura 2. Donaueschingen bombardeada. Fevereiro de 1945. Fotografia de escombros de construções em uma área residencial de Donaueschingen. Há também casas parcialmente destruídas pelos bombardeios aéreos e outras não atingidas. Disponível em: <https://www.badische-zeitung.de/die-zeit-als-die-bomben-fielen>. Acesso em: 22 abr. 2025.

Donaueschingen estava em chamas. Em busca de suprimentos básicos, a população saqueou a despensa bem abastecida dos nazistas, no antigo departamento de suprimentos do exército. Semelhantemente às ações após o precedente bombardeio de 2 de janeiro, os mortos de 20 de abril, recuperados, foram enterrados em sepulturas coletivas em Allmendshofen, já que o cemitério de Donaueschingen tornou-se um campo de crateras de bombardeios.⁹

As descrições factuais anteriores não tem a intenção de alijar nem desonerar os dolos da Alemanha nazista e sua Werhmacht, nem a culpa de seus apoiadores civis, que correspondiam a uma fração significativa da onda política nazista que se deu a partir de 1930. Instaurado o horror da guerra também no seio civil, o terror, a barbárie, a hediondez, bestialidade e

⁹ Disponível em: <https://www.suedkurier.de/region/schwarzwald/donaueschingen/Als-der-Krieg-in-Donaueschingen-zuende-ging-Foerster-Remmeles-sinnloser-Tod-im-April-1945:art372512.10122422>. Acesso em: 16 jul. 2024.

desumanidade à solta, não abrigam parâmetros quaisquer de preservação da vida de quem quer que seja.

Findada a guerra, a Alemanha de Kiefer estava arruinada, em escombros, sem acesso a itens elementares de alimentação e saúde, por exemplo. Política e economicamente, as sanções aplicadas à Alemanha eram contundentes e os Julgamentos de Nuremberg expuseram as atrocidades nazistas, buscando expurgar e conscientizar a população alemã, ainda que houvesse qualquer tensão, dado o poder imperativo da ocasião.



Figura 3. Donaueschingen bombardeada. Abril de 1945. Fotografia de edifício bombardeado em sua base – edifício aparentemente residencial de telhado em formato triangular. A construção está comprometida e caindo para o lado esquerdo. Há um guindaste na área em ação não identificada. Disponível em: <https://www.suedkurier.de/region/schwarzwald/donaueschingen/Als-der-Krieg-in-Donaueschingen-zuende-ging-Foerster-Remmeles-sinnloser-Tod-im-April-1945:art372512.10122422>. Acesso em: 22 abri. 2025.

O *umwelt* de Kiefer: a arte

Kiefer estudou direito, literatura e linguística, antes de ingressar na *Academy of Fine Arts in Karlsruhe* e, posteriormente, em Düsseldorf. Desde 1992, reside na França, em Barjac, onde vive e trabalha. Para além

da arte para a percepção, as produções artísticas de Anselm Kiefer conduzem o espectador a um escopo de conhecimentos históricos que coincidem com a sua vida, mas também com outros relativos à cultura germânica, música, literatura e religião. Suas produções artísticas mostram-no transitando por linguagens como fotografia, pintura, painéis, esculturas e instalações, por vezes em suportes de grandes dimensões, combinando mais de uma delas, recorrendo a materialidades e procedimentos não convencionais no universo das artes visuais, como chumbo, grama, rosas, procedimentos de emulsão, sedimentos de eletrólise, metal, folhas de ouro, goma-laca, tecido, roupas, aço, etc. Apoiadas em sua leitura pessoal de mundo, suas obras expressam sua formação contínua e, a partir da sensação, provocam no espectador choques, reflexões, emoções, leituras e interpretações.

Fatores históricos e biográficos relacionados ao artista alemão são entendidos como cruciais para a compreensão de sua intenção poética. Além do contexto da Segunda Guerra Mundial, o imaginário nórdico também desempenha um papel importante na interpelação de sua visão artística, ampliando a percepção e fruição das suas obras de arte, que estão postas no tempo e no espaço, estabelecidas nessas instâncias pelos seus elementos que conferem às obras artísticas condições e aspectos de objeto ocupante e transcendente das dimensões cronológicas – passado, presente e futuro – e territoriais. À experiência estética, por sua vez, o tempo se estabelece para o processo de interação entre a obra de arte e o mundo, revelando suas estruturas abundantes e intermináveis como consequência de contínua atividade de percepção crítica, somada à observação poética da obra. Todavia, cada arte se relaciona e rege esses parâmetros de maneira própria. Diretamente relativo à experiência estética, cada elemento de uma obra não carrega valor algum em si, mas é dotado de existência artística quando é integrante de um todo artístico (realidade sensível).

Destacando Edgar Morin (2008), observa-se que, para a pesquisa em Arte, é também necessário que o objeto de pesquisa seja compreendido como

um sistema aberto, que interage com o meio, havendo em si um paradoxo constante entre ordem e desordem (entropia e neguentropia). Morin vê essa dialética como uma chave para entender a complexidade da vida e do conhecimento. Segundo ele, o mundo não pode ser reduzido a uma lógica puramente entrópica de um sistema disjunto, que levaria ao caos, nem a uma visão exclusivamente neguentrópica, que implicaria em um sistema estático e imutável – um sistema fechado. Nesse sentido, busca-se observar como a percepção sensível poderia ser um caminho viável para a compreensão da poética de Kiefer, sendo apazível observar a sua vida e obra como um sistema vivo de estruturas organizadas, mas também de processos dinâmicos e inovadores a partir de interações com o meio. Isso significa que a vida, elemento fundamental do sistema aberto, não se mantém pela reprodução mecânica de padrões fixos, mas pela capacidade de gerar novidades. Morin (2008) aponta para os elementos da entropia nas múltiplas interações que o ser humano tem com o meio no qual está inserido, e para a criatividade, atributo elementar da arte e qualidade dos sistemas abertos que fazem-na emergir, especialmente por meio de contextos muito qualitativos. Assim, os desafios e elementos da desordem são incorporados à harmonia, tornando concretos e compartilhados os pensamentos, impactando e influenciando o meio e a percepção do real. Eis aí a experiência estética, traduzida nas ações colocadas em curso que, por meio da criatividade, promovem a transformação. Observando a contemporaneidade, bem como o desenvolvimento da arte nesse contexto. Sanmartin (2021, pp. 8-9) é categórica em sua declaração de que: é a arte que tem o privilégio de ter a criatividade como seu motor, articulando diversas questões desse tempo, por meio dessa qualidade que descobre e inventa modos para a vida. Ainda segundo Sanmartin (2021), é a novidade o fator que a distingue, e ela ocorre quando o indivíduo vai além de simplesmente afirmar, repetir ou imitar, criando algo que não só enriquece sua própria experiência, mas que contribui para o mundo com inovações de adaptação e de ruptura, que compreendem transformações

que impactam o sujeito e a sociedade, transformando a vida humana e produzindo novas interações e efeitos no seu contexto.

A busca pelo acesso à poética artística pode ser um proveitoso contexto para observar e amontoar experiências, a partir das várias camadas que são sobrepostas à medida do desenvolvimento da análise do processo criativo de um artista, por meio de aberturas interdisciplinares e caminhos transdisciplinares, que estão além da habilidade técnica e do livre fazer artístico. É a arte contemporânea que rompe com os modos de interpelação, ao propor discussões novas, afirmando-se por contextos plurais muito qualitativos – linguagens, técnicas e materialidades – na atualidade que vivemos. Por meio de diversos campos do saber, a arte se estabelece como uma rede de inúmeros filamentos em forma de argumentos e ressignificações, dando luz àquilo que constitui os seres humanos históricos e culturais, “indo além do ver, da interpretação narrativa única e da expectativa do encontro com a beleza, com o sublime” (Egas; Serra, 2021, p. 150).

Um espectador alien de “*Sursum Corda*” e “*Walhalla*”

Os nomes das instalações “*Sursum Corda*” (2016) e “*Walhalla*” (1992-2016) emanam, respectivamente, conhecimentos da liturgia cristã católica e da mitologia nórdica. O termo em latim, traduzido como “Corações ao alto”, está em ritos litúrgicos católicos, como no prefácio¹⁰ da oração eucarística.¹¹ “*Walhalla*”, por sua vez, é a habitação dos mortos em combate. Heróis, segundo o imaginário nórdico.¹²

¹⁰ O prefácio constitui, por exemplo, a primeira parte da oração eucarística e inicia-se com um diálogo solene. O clérigo associa Deus a si na oração que ele dirige:

Clérigo: *Dóminus vobiscum*. (O Senhor esteja convosco.)

Congregação: *Et cum spiritu tuo*. (Ele está no meio de nós.)

Clérigo: *Sursum corda*. (Corações ao alto).

Congregação: *Habémus ad Dóminum* (O nosso coração está em Deus). Disponível em:

<https://nossasenhordasaude.com.br/wp-content/uploads/2021/03/Ordinario-da-Santa-Missa-Latim-Portugues-Brasileiro-Forma-Ordinaria-do-Rito-Romano-Paulo-VI-1BTshWvCUdaaCAbW2UArgHBLi.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2024.

¹¹ Relativo à eucaristia: sacramento cristão católico, no qual os elementos pão e o vinho transubstanciam-se no corpo e o sangue de Cristo, de acordo com os dogmas da instituição de Roma, no contexto da celebração.

¹² “Heróis caídos caminham para cá, Trazidos a Odin pelas Valquírias, Donzelas de batalha mais queridas. / Sobre o mar e através do ar, Em meio ao brilho feroz dos relâmpagos, / Carregando

Em um tom interpretativo que não se ancora em informações da crítica genética – aquelas que evidenciam o percurso criativo e as escolhas que conduziram à versão final da obra –, mas sim na experiência perceptiva de um espectador alheio a Kiefer, *“Sursum Corda”* (2016) apresenta-se como uma instalação em que a matéria e o espírito se entrelaçam numa espécie de coreografia de elevação e ruína. Ao centro, ergue-se uma escada de aço em espiral, que completa três voltas sobre si mesma, em um gesto contínuo de ascensão, podendo evocar, simultaneamente, o ímpeto de transcender e a circularidade implacável da existência. Penduradas em sua estrutura e espalhadas pelo chão, repousam vestes de serapilheira, como corpos esvaziados, vilipendiados por tintas, pela toxicidade do chumbo e sujeira que ostentam as marcas severas de um tempo que corrompe. Entre os degraus e o solo, intercalam-se fotografias dispersas, algumas suspensas, outras abandonadas ou largadas ao chão, como fragmentos de narrativas interrompidas, presenças residuais de um passado que se recusa ao esquecimento. A escada dirige-se ao teto, onde está projetada uma luz branca e intensa que, em sua claridade, confere ao espaço uma atmosfera celeste. Nesse feixe vertical, a instalação tensiona o peso da gravidade com o aguardo de uma elevação simbólica – um movimento que é tanto físico quanto metafísico, uma súplica: *“Sursum Corda”* – “Corações ao Alto”. Cada elemento que compõe a integralidade artística, convoca o espectador a um percurso de contemplação e deslocamento ontológico.

“Walhalla” (1992-2016), por sua vez, configura-se como uma instalação que, sob o viés perceptivo, parece convocar o visitante a atravessar um espaço onde o tempo se sedimentou na matéria, como uma ferida exposta. Trata-se de um quarto longo e estreito, revestido integralmente com chapas de chumbo oxidado, cuja frieza opaca e textura irregular instauram uma atmosfera de clausura e silêncio. Alinhadas ao longo de um corredor, sucessivas fileiras de camas dobráveis de aço repousam, cada

escudos brilhantes. [...] Bravos guerreiros que lutaram bravamente, [...] Onde a batalha vermelha se enfurece. O vapor da carnificina. Quem no campo da morte / Lutou para conquistar Paz para seu país e fama para seus deuses, / Tragam aqui em seus escudos para as moradas abençoadas, / Para sempre em festival vitorioso / Cear conosco no alto Valhala.” (Jones, 1880, p. 30, tradução nossa.)

uma delas cobertas por lençóis e mantas moldadas em chumbo amassado, em tonalidades de cinza escuro – como se o peso do metal e da história tivessem precipitado esses leitos, sufocando qualquer possibilidade de repouso regenerador. No extremo oposto, uma fotografia em preto e branco, montada também sobre chumbo, figura um corpo solitário: um viajante envolto em trajes inverniais que caminha em direção a uma paisagem desolada e fria, evocando um destino irrevogável, uma travessia sem retorno. Em meio a esse cenário fúnebre, destaca-se uma maca hospitalar de aço, típica de enfermarias, coberta com o mesmo tecido de chumbo amassado. Nela, há uma placa com o nome Brunhilde – nome que, nas lendas germânicas, combina as palavras *brun* (armadura) e *hilde* (combate, batalha, guerreira e guerreiro), evocando a figura heroica e trágica da valquíria. Aqui, no entanto, essa heroína ancestral encontra-se esvaziada de sua potência mítica, reduzida a um signo melancólico que tensiona memória e ruína, glória e perda. Na extremidade final da instalação, outra maca, em posição semi-inclinada, repousa em frente à imagem monumental do homem solitário, de trajes inverniais, bermuda, boina e calçado, que segue por uma trilha junto ao que parece ser a margem de um rio, em direção ao horizonte. O gesto é ao mesmo tempo banal, como quem se despede do mundo, caminhando lentamente para um destino onde a vida e a morte já não se distinguem. “*Walhalla*” materializa, assim, um espaço onde o heroísmo se fossiliza em metáforas de abandono, onde o chumbo – elemento recorrente na obra de Kiefer – é simultaneamente armadura e mortalha. Nesse ambiente saturado de peso e silêncio, o espectador não encontra apenas vestígios de uma memória germânica e mítica, mas é interpelado pela universalidade de uma travessia: aquela que todos, de algum modo, realizamos, entre o peso da história e a fugacidade da existência.



Figuras 4. Instalação “*Sursum Corda*” (Anselm Kiefer, 2016) 889 x 330 x 440 cm. Aço, chumbo, fotografias, serapilheira (pano de saco), tecido, tinta, areia, fios e flores desidratadas. Fotografia da instalação composta de uma escada de aço em espiral de três voltas sobre o próprio eixo. Penduradas na estrutura da escada e no chão há várias roupas de serapilheira vilipendiadas e com tintas, chumbo e sujeira. Há também ainda fotografias diversas espalhadas no chão e penduradas na estrutura da escada. A escada em espiral vai até o teto onde há uma grande luz branca e clara que ilumina todo o espaço. Disponível em: <https://www.whitecube.com/artworks/sursum-corda>. Acesso em 22 abr. 2025



Figuras 5, 6 e 7. “*Walhalla*”, 1992–2016. Figura 5: Quarto longo e estreito forrado com chumbo oxidado, fileiras de camas dobráveis de aço cobertas com lençóis e cobertas de chumbo amassado cinza escuro. No outro extremo da sala, uma fotografia em preto e branco montada em chumbo mostra uma figura solitária caminhando para uma paisagem sombria e invernal. Disponível em: <https://londonist.com/london/enter-a-lead-lined-internment-camp>. Acesso em: 18 jun. 2025. Figura 6: detalhe do quarto longo da figura 5. Há uma maca de aço típica de enfermaria, coberta com lençol, coberta de chumbo amassado cinza escuro, há uma placa escrita, em alemão, o nome feminino Brunhilde. Esse nome deriva de uma combinação das palavras germânicas *brun*, que significa armadura, e *hild*, que significa batalha. Na lenda heroica germânica, a valquíria Brunhild é uma heroína. Disponível em: <https://arrestedmotion.com/2016/12/showing-anselm-kiefer-walhalla-white-cube/>. Acesso em: 18 jun. 2025. Figura 7: detalhe do fundo do quarto longo da figura 5. Nele há uma outra maca típica de enfermaria, em posição semi-leito posicionada em frente a uma fotografia em grande dimensão. A fotografia mostra um indivíduo vestido com trajes inverniais, de bermuda na altura dos joelhos, calçado, de boina indo em direção ao horizonte, pelas margens de um aparente rio. Disponível em: <https://www.riotmaterial.com/walhalla-warns-nightmare-nationalism/>. Acesso em: 22 de abril de 2025.

Refletir sobre a percepção de um espectador alheio aos fatores históricos relacionados a Kiefer ou a fatos empíricos comparáveis, ao imaginário nórdico e à liturgia cristã católica, abre o epílogo deste artigo, que discute a percepção sensível como caminho viável para a intuição poética do artista por uma perspectiva schopenhaueriana.

Em “O mundo como vontade e como representação”, Arthur Schopenhauer exprime que é por meio “do princípio da razão” – do tempo, do espaço e da causalidade (matéria) ao qual o homem é sujeito – que se dá toda representação e, logo, um discernimento sobre o mundo. Em Schopenhauer, a Vontade é apresentada como pressuposto geral da vida, que, por sua vez, revela-se como objetivações em todos os fenômenos observáveis na natureza. Ou seja, isso ou aquilo só acontece em virtude da manifestação da Vontade. Antes de manifestar-se nos variados fenômenos e na multiplicidade dos sujeitos, ela se reifica em formas imutáveis e eternas – as Ideias Platônicas –, que transcendem o princípio da razão. Imediatas nas Ideias, estas são como modelos dos objetos específicos, que são frutos mediatos da individualidade (Dias, 1996. p. 5)

O princípio de razão é a forma universal de todo fenômeno. O ser humano [...] tem de estar submetido a ele. Entretanto, por ser a Vontade conhecida imediatamente, e em si, na autoconsciência, também se encontra nessa mesma consciência, a consciência da liberdade. (Schopenhauer, 2005, p. 172)

Permanentemente submetido ao “princípio da razão”, o homem comum, gradualmente, distancia-se do sujeito puro do conhecimento. Contudo, essa condição pode ser superada quando ele é arrebatado pela contemplação artística.

A fruição do belo proporcionado pela arte, [...] faz esquecer a penúria da vida, [...] a existência mesma, [que] é um sofrimento contínuo, e em parte lamentável, em parte terrível; o qual, todavia, se intuído pura e exclusivamente como representação, ou repetido pela arte, livre de tormentos, apresenta-nos um teatro pleno de significado. (Schopenhauer, 2005, pp. 349-350)

Em Schopenhauer, a arte é independente do “princípio da razão”. Como exposição de Ideias, a arte é conhecimento puro. É nela que o artista, gênio, intui a Vontade, caracterizada nos fenômenos. À vista disso, em Schopenhauer, o “Conhecimento da Ideia [...] é o fim da arte” (Schopenhauer, 2005, p. 321). Em toda sua parte, encontra-se seu fim de comunicar o conhecimento eterno. O objeto da arte, “que na torrente fugidia do mundo [...], torna-se um representante do todo, um equivalente no espaço e no tempo do muito infinito” (Schopenhauer, 2005, p. 253); é “modo de consideração das coisas independente do princípio da razão” (Schopenhauer, 2005, p. 254).

Impulsionado pela identidade do autor deste artigo – um indivíduo brasileiro, nascido em 1989, mineiro de origem e residente no Espírito Santo há 23 anos –, propõe-se a perspectiva de um espectador *alien* das instalações “*Sursum Corda*” e “*Walhalla*”. Esse observador, alheio às referências que atravessam as obras de Kiefer, confronta-se com objetivados eternos e imutáveis, revelados pelo gênio artístico, e assimila seu desfecho: o mundo como vontade de transgressão, hediondez, horror e repugnância. Essas ideias são expressas pelo artista na transgressão dos materiais das instalações: a toxicidade do chumbo, o vilipêndio e a violação dos conhecimentos ideais acessados por meio das roupas transgredidas em “*Sursum Corda*” e nos lençóis e travesseiros de chumbo nas acometidas camas típicas de enfermaria, em “*Walhalla*”, por exemplo.

Isso posto, o desconhecimento do *umwelt* de Anselm Kiefer, de fatores históricos a ele relacionados, de aspectos culturais, religiosos e artísticos, não impedem o acesso à intuição poética do artista. O sistema filosófico de Schopenhauer, apresentado em “O mundo como verdade e como representação”, seria uma possibilidade de acesso à intuição poética do artista e do conhecimento eterno, expresso em “*Sursum Corda*” e “*Walhalla*”, pois o mundo é representação.¹³ Desse modo, ao se desprender das amarras do contexto histórico e cultural que moldaram

¹³ “O mundo é minha representação.” (Schopenhauer, 2005, p. 43)

a vida de Kiefer, a percepção se lança no primeiro campo aberto da intuição estética, onde a experiência do sensível toca aquilo que é eterno e inexprimível. Não se trata de decifrar signos ou de reconstruir biografias, mas de habitar, ainda que por instantes, a atmosfera rarefeita, onde a arte se torna pura manifestação da Vontade, como propõe Schopenhauer. Assim, *“Sursum Corda”* e *“Walhalla”* erguem-se não apenas como testemunhos de uma dor histórica, mas como vestígios de um mundo que insiste em se revelar na transgressão da matéria, no chumbo corrompido, no tecido vilipendiado, no espaço que se faz ferida e abismo. São imagens que atravessam o espectador, não pela via do saber, mas pelo assombro – esse encontro silencioso com o que há de mais humano: a beleza que fere, o horror que magnetiza, a arte que, mesmo sem palavras, persiste em dizer.

Referências

ALS der Krieg in Donaueschingen zuende ging: Förster Remmeles sinnloser Tod im April 1945. 21 de abril de 2019. Disponível em: <https://www.suedkurier.de/region/schwarzwald/donaueschingen/Als-der-Krieg-in-Donaueschingen-zuende-ging-Foerster-Remmeles-sinnloser-Tod-im-April-1945;art372512,10122422>. Acesso em: 16 jun. 2024

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Organização Jo Ann Boydston; editora de texto Harriet Furt Simon; introdução Abraham Kaplan; tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIAS, R. M. **Nietzsche e a Música**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

DONAUESCHINGEN. Luftkampf über dem Schwarzwald. 28 de março de 2016. Disponível em: <https://www.schwarzwaelderbote.de/inhalt.donaueschingen-luftkampf-ueber-dem-schwarzwald.4456817d-ac45-4de3-aa1d-d81f6061blaf.html>. Acesso em: 16 jun. 2024.

EGAS, Olga; SERRA, Nathalia. A criatividade na educação contemporânea e no ensino da arte. In: SANMARTIN, Stela Maris (org.). **Criatividade, educação e arte: potências e desafios**; Luciano Tasso Filho, ilustrador. – 1. ed. – Vitória: UFES, Proex, pp. 135-155, 2021.

FEBRUAR 1945: Als die Apokalypse über Donaueschingen hereinbrach. 21 de fevereiro de 2020. Disponível em: <https://www.suedkurier.de/region/schwarzwald/donaueschingen/22->

Februar-1945-Als-die-Apokalypse-ueber-Donaueschingen-
hereinbrach;art372512,10448787. Acesso em: 16 jun. 2024.

JONES, Julia Clinton. **Valhalla, the myths of norseland**. New York, 1880.
Disponível em: [http://www.odins-
gift.com/pclass/valhallamythsofn00jone.pdf](http://www.odins-gift.com/pclass/valhallamythsofn00jone.pdf). Acesso em: 16 jun. 2024.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução do francês Eliane Lisboa - Porto Alegre: Sulina 2008.

SANMARTIN, Stela Maris (org.). **Criatividade, educação e arte: potências e desafios**; Luciano Tasso Filho, ilustrador. - 1. ed. - Vitória: UFES, Proex, 2021.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. São Paulo: UNESP, 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Die Welt als Wille und Vorstellung II**. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Ciência: Formas de conhecimento - arte e ciência. Uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora. 2007.

Recebido em: 24 de abril de 2025.
Publicado em: 27 de junho de 2025.

Quando a cidade ensina: arte pública como ferramenta de inclusão educacional

When the City Teaches: Public Art as a Tool for Educational Inclusion

Rosely Kumm¹ (PPGA-UFES)

Resumo: Visando o melhor desenvolvimento e a valorização do ser humano sob diversas perspectivas sociais, esta pesquisa se insere num contexto de estudo e reflexão sobre as possibilidades de aprendizagem e inclusão, especialmente no que tange à experiência perceptiva de pessoas com deficiência em relação a arte pública e a cultura local. Diante disso, foram desenvolvidas propostas arte educativas, adaptadas e multissensoriais, que propõe uma abordagem integrada às percepções sensoriais como elementos essenciais na construção do conhecimento artístico, para serem experimentadas com o público de usuários da APAE do município de Domingos Martins. A pesquisa se insere dentro dos estudos realizados no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes – LEENA/UFES, sobre arte pública capixaba, que se estende para um estudo de caso, combinado a observação participante e entrevistas com os usuários da APAE.

Palavras Chaves: arte e inclusão; arte pública; percepção sensorial.

Abstract: *Aiming at the better development and appreciation of the human being from various social perspectives, this research is situated within a context of study and reflection on the possibilities of learning and inclusion, especially concerning the perceptual experience of people with disabilities in relation to public art and local culture. In this context, adapted and multisensory art-educational proposals were developed, promoting an integrated approach to sensory perceptions as essential elements in the construction of artistic knowledge. These proposals were designed to be experienced by the users of APAE, in the municipality of Domingos Martins. The research is part of the studies conducted by the Extension and Research Laboratory in Arts – LEENA/UFES, on public art in Espírito Santo, and extends into a case study combined with participant observation and interviews with APAE users.*

Keywords: *art and inclusion; public art; sensory perception.*

DOI: <https://doi.org/10.47456/anwk8453>



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/)

¹ Artista plástica, arte educadora e pesquisadora capixaba. Sua carreira é marcada por uma abordagem interdisciplinar, conectando a arte a diversas áreas do conhecimento humano. Atualmente, Rosely é mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes da UFES e pesquisadora no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes – Leena/Ufes. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-9799-0405>.

Introdução

A paisagem cotidiana é composta por características subjetivas que se formam por meio da interação sensível entre os indivíduos e o espaço urbano. Segundo Javier Maderuelo, a paisagem pode ser compreendida como um constructo de elementos que integram diversas variáveis sensíveis, psicológicas e afetivas, que são elaboradas na mente humana por meio de fenômenos culturais, históricos e contextuais (Maderuelo, 2006, p. 17). Essa interação reflete aspectos particulares de ser, viver e estar no mundo, revelando elementos simbólicos de uma cultura específica. Tais elementos evocam memórias, identidades culturais e dinâmicas sociais que evoluem e se adaptam com o passar do tempo, enquanto são transmitidas de geração em geração, evidenciando que se trata de um processo híbrido e dinâmico.

A arte pública, inserida nesse contexto, é uma representação da cultura local que não só dialoga com os elementos da paisagem local, mas também os celebra ou adverte. A arte pública visa aproximar a arte dos cidadãos, usando meios, linguagens e formas que sirvam para o seu uso, prazer e/ou instrução, criando um palco imersivo para o encontro entre o passado e o presente, o individual e o coletivo. Conforme José Pedro Regatão:

Um dos aspetos que melhor caracteriza a arte pública é precisamente o carácter universal do seu envolvimento com o público, na medida em que se dirige a toda a sociedade e não apenas a um segmento específico, como geralmente se observa nos lugares institucionais da arte, e por isso participa diretamente no quotidiano social através dos locais de convívio e lazer que integram a própria paisagem urbana (Regatão, 2015, p. 69).

A partir disso, a relação entre a arte pública e paisagem pode ser captada como uma experiência envolvente, na qual seus elementos são perceptíveis não apenas pela visão, mais considerando os cinco sentidos humanos, que são capazes de desencadear memórias afetivas, o que contribui para a construção gradual de seu sentido espacial. Conforme o pensamento de Diane Ackerman, em “Uma história natural dos sentidos” (1996), a experiência sensorial possui papel fundamental na percepção de

si, mediante a apreciação dos ambientes. Por meio dos sentidos, é possível detectar aspectos sensíveis que caracterizam os lugares, como por exemplo o cheiro, detectado pelo olfato, que está intimamente ligado às memórias e permite não apenas reconhecer e diferenciar os espaços, mas também criar relações afetivas e emocionais com eles. Não somente o olfato, mas cada sentido físico do corpo oferece uma dimensão única que, quando integrada com os demais, permite vivenciar o mundo de maneira mais completa, considerando a riqueza e a profundidade das experiências sensoriais e valorizando a interação entre os seres humanos e o ambiente. Segundo a autora, “os sentidos definem os limites da consciência, e, como já nascemos explorando e questionando o desconhecido, passamos grande parte de nossas vidas nessa volátil região (Ackerman, 1996, p. 15-16). Essa abordagem vai além da simples visualização de um espaço, e sugere uma interação dinâmica entre o corpo e o ambiente, integrando sons, cheiros, sabores, texturas e emoções associadas a um lugar. Em “Fenomenologia da Percepção”, Maurice Merleau-Ponty argumenta que o corpo é consciente e representa uma fonte de conhecimento que se articula com a mente, por meio dos cinco sentidos, contribuindo na construção de significado e dando sentido ao mundo em que vivemos. Para o autor “o corpo próprio está no mundo assim como o coração no organismo; ele mantém o espetáculo visível continuamente em vida, anima-o e alimenta-o interiormente, formando assim um sistema” (Merleau-Ponty, 2006, p. 273). As capacidades de ver, sentir, ouvir, cheirar e provar proporcionam os meios pelos quais se realiza uma interação sensível entre sujeito e o ambiente. Essa interação, no entendimento de Merleau-Ponty, revela que o conhecimento não é apenas uma atividade cognitiva dissociada da experiência corporal, mas sim uma construção integrada que envolve o corpo como mediador entre o sujeito e o mundo, ou seja, o indivíduo também aprende através dos sentidos.

Ao direcionar esse contexto para a área da educação inclusiva, a arte desempenha um papel fundamental no desenvolvimento humano, pois facilita a comunicação e permite que o indivíduo expresse sua concepção

de mundo, seus sentimentos, habilidades sensoriais e corporais, além de possibilitar a aquisição de novos conceitos de forma lúdica e acessível. Nesse sentido, Sara Vasconcelos Cruz afirma que “a percepção sensorial permite que haja uma ampliação do contato com a obra de arte, que acrescenta ao seu apelo visual percepções táteis, olfativas, sonoras e gustativas. O respeito à diversidade também se dá pelo respeito às diversas percepções” (Cruz, 2017, p. 45). Assim, estimular diferentes canais sensoriais, pode promover engajamento nos educandos, respeitando suas singularidades e ampliando as possibilidades de expressão, comunicação e significação. Assim, o espaço educativo transforma-se em um ambiente vivo, que desperta memórias, afetos e sentidos, favorecendo uma aprendizagem mais inclusiva, integral e significativa.

Diferente de uma contemplação puramente visual, a prática desenvolvida nesta pesquisa convida à imersão sensorial usando como referência a arte pública, ou seja, propõe que o toque de diferentes materiais, a lembrança do olfato estimulado por cheiros que se misturam ao ambiente, a memória da escuta atenta aos sons que ecoam no entorno, e até o paladar, que se envolve em experiências culturais e comunitárias, também sejam acionados durante a prática de arte educação. Esses estímulos acionam camadas de percepção que integram passado e presente, subjetividade e coletividade, corpo e território. Assim, a paisagem deixa de ser apenas um pano de fundo visual e passa a ser vivida de maneira plena. Essa mediação, ativadora dos sentidos, favorece o reconhecimento do lugar não só como um espaço físico, mas como um campo de significados, memórias e afetos compartilhados.

Para a pessoa com deficiência (assim como para qualquer outra), a arte pode ser uma poderosa ferramenta de cognição e expressão, contribuindo para a melhoria da qualidade de vida, ao abrir caminhos que favorecem o desenvolvimento integral. Como destaca a Federação Nacional da APAE (2018), a inclusão social não apenas amplia as oportunidades de participação, mas também cria condições favoráveis para que a pessoa com deficiência possa explorar seu potencial de forma plena e digna

(FENAPAES, 2018, p. 72). Nesse contexto, a arte sempre se manteve presente nas escolas especiais da Rede APAE, sendo capaz de transpor barreiras e quebrar paradigmas, propondo possibilidades de construções estéticas e expressivas por meio de experiências significativas que refletem no contexto sociocultural do indivíduo. Desde as primeiras experiências registradas nas décadas de 1950, a arte se destaca como um componente fundamental na educação dos usuários da rede APAE, ocupando um papel de relevância no Movimento Apaeano, conforme veiculado pela Federação:

[...] na primeira APAE, criada em 1954, no Rio de Janeiro, ao que indicam as informações, eram desenvolvidas atividades artísticas tais como dança, coral, banda rítmica e artes plásticas, voltadas, sobretudo, para as comemorações cívicas ou sociais (FENAPAES, 2001, p. 16).

Por meio da arte educação, a pesquisadora Ana Gama (2021) destaca que é possível proporcionar experiências sensoriais e emocionais que abrem um espaço para a reflexão, promovendo o autoconhecimento e ampliando a percepção do mundo. Quando utilizada de forma estratégica, a arte oferece um meio eficaz para incluir diversos grupos sociais (por vezes marginalizados), de modo que suas vozes possam ser ouvidas e seus desafios visibilizados. Nesse sentido, mais do que uma prática estética, a arte se configura como um instrumento de transformação social capaz de romper barreiras e criar espaços de diálogo inclusão e, por conseguinte, de desenvolvimento comunitário (Gama, 2021, pp. 151-152).

Diante disso, o presente estudo – que se insere dentro das pesquisas desenvolvidas no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes, Leena/Ufes – procura refletir sobre a maneira com que as pessoas com deficiência experienciam e interpretam o ambiente em que estão inseridas, considerando a paisagem, a arte pública e a cultura local. Por meio de contexto de estudo e reflexão, desenvolvemos propostas de arte educação adaptadas e multissensoriais, para serem experimentadas com usuários da APAE do município capixaba de Domingos Martins. Para alcançar esses objetivos, seguimos uma metodologia que se fundamenta

em três etapas: a primeira num levantamento sobre o estado da arte no contexto da educação inclusiva, arte pública. A coleta de dados foi realizada durante as dinâmicas de mediação, com propostas de arte educação, e entrevistas com os usuários, e os profissionais. Por fim, uma análise entre as percepções das atividades e o diálogo proposto com os usuários, para compreender o impacto dessas ações na percepção e valorização da arte pública presente na comunidade.

Novos caminhos para abordar arte pública na educação inclusiva

A inclusão de pessoas com deficiência, numa perspectiva de integração plena e de igualdade de oportunidades, constitui um desafio à sociedade contemporânea. Apesar da propagação de políticas e ações afirmativas em defesa aos direitos de pessoas com deficiência, estas ainda encontram inúmeros desafios que envolvem não apenas a adaptação de obstáculos físicos e arquitetônicos, mas, sobretudo, a desconstrução de modelos sociais excludentes, que ainda predominam em diversos contextos. Isso implica rever práticas, linguagens e estruturas institucionais que historicamente marginalizaram essas vozes, criando condições efetivas para que a cultura seja vivida e transformada por todos. Apesar do acesso à educação e à cultura serem garantidos à pessoa com deficiência pela Lei nº 13.146 (Brasil, 2015), na prática, essa garantia requer a efetivação de ações que considerem as singularidades de cada sujeito, com adaptações sensoriais e metodológicas que favoreçam uma participação plena, ativa e significativa nos espaços educativos e culturais. Segundo Cirillo, Belo e Celante, “o acesso público da Arte Pública não é necessariamente sinônimo de acessibilidade. Fazem-se necessárias diversas ações públicas e dos diferentes setores da sociedade para que o conceito de acessibilidade às obras de escultura nos espaços coletivos das cidades seja inclusivo no sentido pleno do termo” (Cirillo; Belo; Celante, 2024, p. 11).

Acessibilidade está intimamente ligada à justiça social, pois busca quebrar barreiras, sejam elas físicas, comunicacionais ou sociais, permitindo que a cidadania seja exercida de forma integral por todos os indivíduos, sem distinção. Conforme a pesquisa de Amanda Tojal, a compreensão de uma cultura possibilita o reconhecimento da identidade de um povo ou de uma nação, como também possibilita o reconhecimento da diferença, de quem somos perante a diversidade do outro. Assim, o seu reconhecimento conduz para uma maior abertura para a compreensão do outro e sua relação com a sociedade, e possibilita melhores relações de tolerância. Por outro lado, a compreensão desses fatores frente às diferenças culturais existentes na sociedade, frequentemente, são a causa para a exclusão social, marginalização, violência, enfrentamentos e guerras (Tojal, 2007, p. 79).

A propagação de políticas e ações afirmativas referente a questão da inclusão da pessoa com deficiência e a acessibilidade compreende aspectos muito mais abrangentes que apenas facilitar o acesso físico a locais e situações. Isso requer opções que estimulem vivências, conhecimentos e experiências artísticas e educativas. Para tanto, o desenvolvimento de práticas arte educativas multissensoriais, conduzidas por profissionais da arte e mediadores culturais, pode desempenhar um papel importante no estímulo às habilidades e à expressão de pessoas com deficiência. Atualmente, as metodologias de apoio à educação patrimonial transpassam a simples informação e passam a propor experiências imersivas, lúdicas e interativas, com o propósito de se conectar com os diversos públicos que transitam nos espaços públicos.

Como destaca Ana Mae Barbosa, “não se alfabetiza fazendo apenas a criança juntar as letras. Há uma alfabetização cultural sem a qual a letra pouco significa. A leitura social, cultural e estética do meio ambiente vai dar ao mundo da leitura verbal” (Barbosa, 2004, pp. 27-28). A compreensão do mundo, nesse sentido, passa também pela leitura estética, social e cultural do ambiente, permitindo ao sujeito desenvolver uma percepção mais ampla de si e do outro. No contexto da APAE, ao proporcionar

experiências sensoriais voltadas para percepção da arte pública e a cultura local, tais práticas arte educativas podem se tornar instrumentos de inclusão, comunicação e desenvolvimento integral.

Práticas artísticas de mediação sensorial na APAE

A APAE nasceu no Brasil em 1954, primeiramente no Rio de Janeiro, posteriormente se consolidou em todo território nacional, sendo independente das instituições formais de ensino, mantendo os princípios originais de apoio e assistência à pessoa com deficiência e sua família. Ela se caracteriza por ser uma instituição de cunho social, cujo objetivo é promover a atenção integrada à pessoa com deficiência intelectual e múltipla, independente da faixa etária ou classe social. Assim, seu campo de atuação se estende para além dos serviços de educação, saúde e assistência social, construindo uma rede de efetivações em defesa dos direitos da pessoa com deficiência. As filiais da APAE são espaços de apoio que oferecem atendimento nas diversas áreas clínicas, sociais e psicológicas, tanto a pessoa com deficiência, quanto a familiares, além de práticas educativas e lúdicas que combinam atividades cotidianas de caráter sensório motor com práticas que estimulam a expressão pessoal. Dentre essas atividades, a prática artística pode ser considerada uma ferramenta interessante para motivar o desenvolvimento de habilidades criativas. Para o desenvolvimento desta pesquisa, essas práticas estão sendo observadas na região serrana capixaba, em particular na cidade de Domingos Martins.

Nossa pesquisa de campo se iniciou pelo acompanhamento das atividades na sala de Arte Terapia, na qual foi possível identificar um quadro variado de usuários com deficiências motoras, psíquicas e síndromes como Down e Espectro Autista. Logo, é importante ressaltar que, diante de um público diverso, a oportunidade de trabalhar com diferentes habilidades e potencialidades fez com que essa pesquisa pensasse em propostas adaptadas de forma mais abrangente, de modo que todos pudessem participar.

A primeira proposta apresentada aos usuários da APAE foi uma ilustração representando a Praça Arthur Gerhardt e a obra pública “Os Dançarinos”, do capixaba Hipólito Alves. O objetivo desse trabalho era localizar geograficamente a principal temática da pesquisa e promover uma leitura de imagem, uma vez que a APAE ainda não dispõe de um projetor de imagem. Composta por duas partes, a proposta apresenta a obra pública “Os Dançarinos” como elemento referencial que compõe a paisagem da Praça de Domingos Martins. Uma parte é composta por outro desenho em aquarela, representando a praça, sem o monumento, ou seja, faltando esse elemento na paisagem. A segunda parte é outro desenho, desta vez feito com marcador permanente sobre papelão, representando a obra “Os Dançarinos”, cujos espaços em torno da “obra” foram vazados/cortados com a tesoura, desprendendo o monumento da paisagem na qual foi instalada.



Figura 1: Proposta de sobreposição para leitura de imagem do monumento “Os Dançarinos” e sua inserção na Praça Arthur Gerhardt. São três imagens. Da direita para a esquerda, a primeira é uma ilustração em aquarela da Praça com a Igreja ao fundo. A segunda, um desenho de caneta nanquim em papel cartão marrom representando o monumento, com o fundo vazado, ou seja, sem a paisagem da praça. A terceira imagem demonstra a sobreposição dos dois trabalhos. Fonte: Acervo da pesquisadora.

Os dois desenhos foram apresentados aos usuários individualmente e sobrepostos, conforme a dinâmica de leitura de imagem. A princípio, iniciamos um diálogo sobre a paisagem da cidade e da praça (que abriga

a maior parte dos monumentos públicos do município) para então apresentar o desenho representando o monumento "Os Dançarinos". Por se tratar de uma proposta artesanal, houve um instante de interesse sobre o desenho, sua autoria, e o material que gerou a necessidade/impulso de tocar, sentir e introduzir os dedos nos espaços vazados do desenho. Após esse momento, novamente retomamos o diálogo através da seguinte pergunta:

– Você já viu esse monumento? Onde ele fica?

Num segundo momento, foi apresentada a aquarela da praça com a pergunta:

– Você reconhece essa paisagem? Sente falta de alguma coisa?

A maioria das respostas foram positivas, identificando imediatamente o lugar:

– Sim, já estive nesse lugar!

– É na pracinha da cidade.

A partir dessa prática de leitura e identificação da imagem, em outro momento, foi proposta uma atividade de construção de uma fotocolagem. Essa tarefa envolvia associar imagens do monumento "Os Dançarinos" e de outros monumentos da Praça Arthur Gerhardt com outras imagens de revistas e jornais que representassem elementos identificados pelos participantes como parte da paisagem da praça, com a qual eles tiveram contato. A ideia era criar uma "paisagem pessoal" que refletisse a experiência sensível de estar nesse espaço. A atividade buscava evidenciar elementos que evocaram memórias afetivas, como caminhar pela praça com alguém especial, em uma data significativa, comer pipoca, observar as pessoas, brincar junto e apreciar os monumentos públicos. O resultado dessa colagem foi fotografado com o celular, impresso em papel fotográfico e novamente levado para a APAE e entregue aos usuários. A partir de um diálogo sobre as impressões dos usuários referente a experiência da prática artística, as fotocolagens foram expostas no corredor da instituição por um curto período, para então serem levadas pelos usuários para casa, como presente.



Figura 2: Processo de criação da proposta de fotocolagem. São três imagens. Da direita para esquerda a primeira imagem apresenta um usuário da APAE mostrando sua produção para a mediadora. A segunda imagem apresenta a mão de uma criança sob o próprio trabalho. E a última apresenta a mesa cheia de materiais durante a dinâmica de construção dos trabalhos. Fonte: Acervo da pesquisadora.

Através do processo artístico direcionado para a esfera patrimonial, também foi proposto a confecção de um brinquedo óptico representando a obra “Os Dançarinos”. Um brinquedo óptico é um dispositivo que, quando posto em movimento, é capaz de criar uma ilusão de ótica com base nas imagens que carrega consigo. Fundamenta-se na teoria da persistência da visão, ou seja, na fração de segundos em que a imagem permanece na retina. A proposta do disco, confeccionada de maneira artesanal pela autora, traz de um lado a figura feminina da obra pública “Os Dançarinos” e, do outro, a figura masculina. Nesse sentido, quando o disco é posto em movimento, cria a impressão de que os dois personagens estão dançando juntos.

O Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA), situado no Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), ligado ao programa de Pós-Graduação em Artes, constitui um núcleo dedicado ao estudo e à investigação acadêmico. A equipe de pesquisadores do LEENA tem se dedicado a disseminar conhecimento com intuito de preservar a arte pública do Espírito Santo. Nesse sentido, os

pesquisadores, inspirados no jogo conhecido como “ligue os pontos”, desenvolveram uma proposta arte educativa semelhante ao jogo, porém com base no monumento “Os Dançarinos”.



Figura 3: Imagens dos usuários da APAE experimentando com o disco óptico. São três imagens. Da esquerda para a direita, a primeira mostra uma criança que terminou de montar seu disco e está tentando rodá-lo. Na segunda podemos ver em primeiro plano as mãos de uma criança rodando seu disco, enquanto ao fundo outras crianças ainda estão no processo de construção. A terceira imagem apresenta uma criança colorindo o personagem feminino de um dos lados do disco. Fonte: Acervo da pesquisadora.

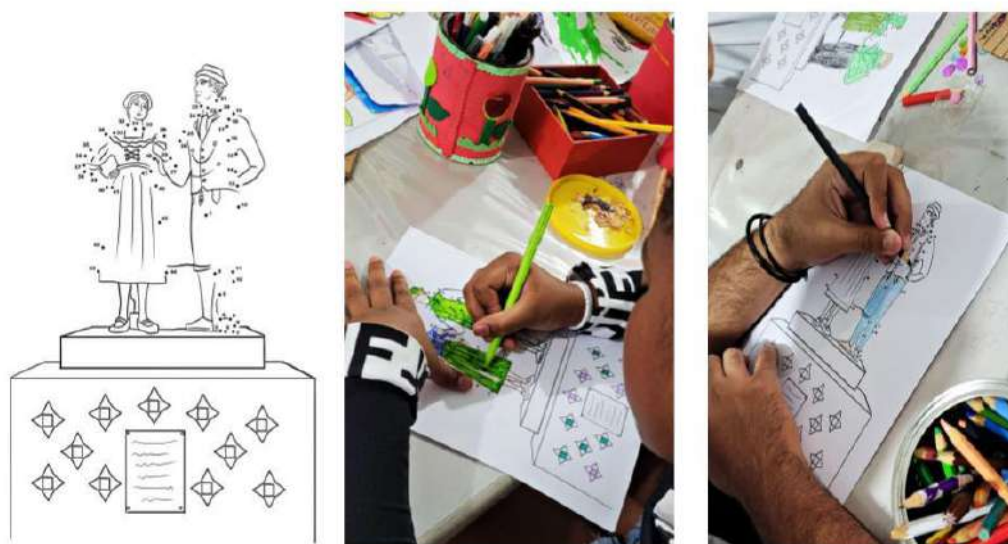


Figura 4: Imagens da proposta “ligue os pontos: Os Dançarinos” do pesquisador Nathan Vilete Lopes dos Santos. Novamente, uma composição com três imagens. A primeira da proposta do “ligue os pontos” original e as demais mostram o processo de compor a figura e colorir. Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Além de jogos e propostas para colorir, o Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes também desenvolve peças em 3D, jogos de tabuleiro e miniaturas dos monumentos públicos do estado do Espírito Santo para compor práticas arte educativas voltadas para educação patrimonial. Dentre diversos trabalhos, também são desenvolvidas propostas para adaptar a informação visual ao público com baixa visão ou cegos. Na ausência de um sentido, na maioria dos casos, é possível obter as informações por meio de outro sentido sensorial, naquilo que chamamos de multissensorialidade. Ao estimular a percepção por meio do olfato e do paladar, do tato e da audição, é possível desenvolver propostas arte educativas utilizando texturas perceptíveis aos sentidos remanescentes da pessoa com deficiência visual para observação háptica e representação expressiva.

Dentre diversas peças impressas pelos pesquisadores, uma em alto relevo do monumento “Os Dançarinos” foi apresentada pela pesquisadora aos usuários da APAE, especialmente a uma menina deficiente visual. A dinâmica de apresentação da proposta se iniciou com a leitura tátil da imagem representada na peça, acompanhada de uma narrativa histórica com aspectos que compõem a obra, localização e sua relevância histórica. A menina relatou que conhecia a praça, mas que não sabia da existência da obra. Ao fazer a leitura háptica da peça e reconhecer a posição dos personagens e os detalhes da vestimenta, ela se identificou com a temática, pois também é uma dançarina integrante do grupo de dança folclórica alemão chamado *Überwinden* (superação) composto por usuários da APAE de Domingos Martins.²

² O projeto do grupo de dança *Überwinden*, é uma iniciativa da própria APAE do município para adaptar as danças folclóricas de origem alemã aos dançarinos usuários da APAE, levando em consideração as especificidades de cada corpo. Essa iniciativa tem se mostrado relevante para desmistificar estigmas sociais, e permitir que o público PCD ocupem os palcos, as plateias e os espaços culturais de maneira ativa e significativa no município.



Figura 5: Leitura tátil de uma peça de impressão 3D representando “Os Dançarinos”. São duas imagens. Da esquerda para a direita, a primeira imagem mostra as mãos de uma menina negra fazendo a leitura tátil de uma peça em alto relevo de cor branca. A segunda imagem apresenta a peça 3D que foi usada na prática da imagem anterior.
Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Considerações finais

Por intermédio das práticas educativas propostas até o momento, os usuários foram convidados a explorar e interpretar o patrimônio cultural em seu contexto urbano. Isso promoveu diversos diálogos entre os indivíduos e o espaço público, incentivando a apreciação e o entendimento das narrativas históricas e sociais embutidas nas obras de arte e nos monumentos. As práticas educativas realizadas na APAE, até aqui descritas, têm demonstrado que a arte pública pode representar um recurso pedagógico valioso para a educação inclusiva. Sua natureza acessível, que facilmente pode levar ao engajamento, tem promovido a inclusão social e cultural. Durante as sessões de mediação, quando a mediadora facilitou o compartilhamento de experiências entre os participantes, emergiram narrativas pessoais que evocavam memórias afetivas. Diante disso, é possível deduzir que as memórias compartilhadas durante o atendimento na sala de arte terapia podem conectar os usuários da APAE com sua comunidade, celebrando a cultura e a história locais. Para tanto, também podemos novamente reafirmar que as pessoas com

deficiência são integrantes essenciais da sociedade, compartilhando e enriquecendo o patrimônio coletivo com suas próprias memórias.

Oficinas que integram materiais com diferentes texturas, formas, imagens e suportes, por exemplo, despertam a curiosidade e favorecem a construção de vínculos afetivos com o conteúdo, como também potencializam sua autonomia e protagonismo. Ao privilegiar a experiência concreta e sensorial, essas práticas se afastam de modelos tradicionais e padronizados, abrindo espaço para um fazer educativo mais acolhedor, de modo que cada sujeito é reconhecido em sua totalidade. Ao reconhecer o corpo com todos os seus sentidos, este se torna um território de expressão e experimentação criativa, ampliando as possibilidades de participação ativa no processo de ensino-aprendizagem.

Referências

APAE, Federação Nacional. **Arte, cultura, educação e trabalho**: proposta orientadora das ações. Brasília, 2001. Disponível em: https://feapaesp.org.br/material_download/122_arte_cultura_e_educacao%202000%20FENAPAEs.pdf. Acesso em: 25 abr. 2025.

APAE, Federação Nacional. **Documento norteador Arte**: Ações Norteadoras de Arte nas Unidades Educacionais da Rede Apae. Brasília, 2017.

ACKERMAN, Diane. **Uma história natural dos sentidos**. Trad.: Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

BARBOSA, Ana Mae. **A Imagem no Ensino da Arte**. Ed.: Perspectiva - 5ªed. São Paulo - SP, Brasil. 2004.

BELO, Marcela; CELANTE, Ciliane; Aparecido José, CIRILLO. Olhares possíveis sobre acessibilidade: fruição e memória da cidade. **Revista Largo das Belas-Artes**: Arte, Patrimônio e Acessibilidades, v. 04, n. 04. Universidade de Lisboa, pp. 10-19, dez. 2024. Disponível em: <https://sites.google.com/edu.ulisboa.pt/encontros-largo-belas-artes/revista-largo-das-belas-artes>. Acesso em: 22 mai. 2024.

CRUZ, Sara Vasconcelos. **Travessia dos sentidos**: estratégias de mediação multissensorial e inclusiva no Sobrado Dr. José Lourenço em Fortaleza. João Pessoa: Editora da UFPB, 2017.

GAMA, Ana. **A Arte como ferramenta de inclusão social e desenvolvimento comunitário**: alguns programas. Repositório Científico do Instituto Politécnico de Lisboa – CIED: Centro Interdisciplinar de Estudos Educacionais/Escola Superior de Educação de Lisboa, pp.151-155, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/14711?mode=full>. Acesso em: 23 abr. 2025.

MADERUELO, Javier. **El paisaje**: génesis de un concepto. Madrid: Abadía, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad.: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

REGATÃO, José Pedro. Do monumento público tradicional à arte pública contemporânea. In: **Convocarte** – Revista de Ciências da Arte, n. 1, Arte Pública, pp. 66-76, 2015. Disponível em: http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/wp-content/uploads/2015/12/Convocarte_1_site.pdf. Acesso em: 26 abr. 2025.

TOJAL, Amanda. **Políticas públicas culturais de inclusão em ambientes de museu**. Tese de doutorado. – São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade Federal de São Paulo, 2007. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-19032008-183924/pt-br.php>. Acesso em: 25 abr. 2025.

Recebido em: 28 de abril de 2025.
Publicado em: 27 de junho de 2025.

Matthew Barney e a arte da restrição: interações entre corpo, processo e complexidade

Matthew Barney and the Art of Constraint: Interactions between Body, Process and Complexity

Gilmar Monte¹ (PPGA-UFES)

Resumo: Este artigo investiga as relações entre corpo, resistência e pensamento complexo na série “*Drawing Restraint*”, de Matthew Barney. A partir do referencial teórico de Edgar Morin, exploramos como o conceito de restrição é mobilizado por Barney como um elemento gerador de processo artístico, transcendendo limites disciplinares e instaurando uma poética da fricção. Com uma abordagem multidisciplinar que envolve escultura, performance e cinema, a obra é analisada como um sistema complexo em que forças físicas, simbólicas e narrativas operam de forma interdependente. O pensamento complexo permite compreender a profundidade dessas relações, revelando como a arte de Barney instaura modos de existência atravessados por resistências, transformações e tensões criativas.

Palavras-chave: Matthew Barney; drawing restraint; arte contemporânea; corpo; resistência.

Abstract: This article investigates the relationships between body, resistance, and complex thoughts in the *Drawing Restraint* series by contemporary artist Matthew Barney. Using Edgar Morin's theoretical framework, we explore how the concept of restriction is employed by Barney as a generator of artistic process, transcending disciplinary boundaries and establishing poetics of friction. Through a multidisciplinary approach that includes sculpture, performance, and cinema, the work is analyzed as a complex system in which physical, symbolic, and narrative forces operate interdependently. Complex thought enables a deeper understanding of these relations, revealing how Barney's art inaugurates modes of existence marked by resistance, transformation, and creative tension.

Keywords: Matthew Barney; drawing restraint; contemporary art; body; resistance.

DOI: <https://doi.org/10.47456/89zpep79>



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](#)

¹ Artista sonoro, músico experimental e professor, natural do Espírito Santo, Brasil. É graduado em Letras, com especialização em Neurociência e Física da Consciência, e atua como professor de inglês desde 1996. Atualmente, é mestrando em Artes na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-7792-8373>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6272862176027031>.

Introdução

A arte contemporânea, caracterizada por sua expansão interdisciplinar e abertura conceitual, desafia continuamente as fronteiras do que pode ser considerado arte. Em contraste com a arte moderna que, apesar de inovadora, mantinha certos paradigmas formais e materiais, a contemporaneidade afirma-se pela fluidez, pela pluralidade e pela integração de processos diversos (Stefănescu, 2019).

No início do século XX, mudanças nas artes refletiram transformações globais, acompanhadas por avanços científicos e filosóficos que desafiaram valores autoritários. Foi um período de contestação crucial e revolução na arte moderna, que, mesmo rejeitando o passado, frequentemente incorporava elementos tradicionais em novas expressões, influenciando profundamente as artes visuais (Stangos, 1991, p. 7).

A arte contemporânea tem suas raízes em alguns dos movimentos artísticos do século XX que desafiaram convenções estabelecidas e exploraram novas formas de expressão (Galenson, 2009). Artistas contemporâneos abordam temas sociais, políticos e culturais utilizando diversas técnicas e linguagens. Trata-se de uma prática inclusiva e colaborativa, que busca engajar o espectador de formas provocativas e, por vezes, desconcertantes.

Uma das ideias centrais da arte contemporânea é a noção de “*anything goes*” – ou “vale tudo” –, que reflete uma postura mais aberta em relação à criação. Isso implica a ausência de limites rígidos sobre o que constitui arte, permitindo uma variedade de estilos, mídias e estratégias. Embora a arte moderna também tenha desafiado convenções e incorporado elementos tradicionais sob novas formas, é na arte contemporânea que esses limites se diluem ainda mais.

No final dos anos 60, iniciou-se um período de “vale tudo” na arte, marcado pela rejeição do objeto de arte tradicional. Houve um foco renovado nas ideias sobre arte e seu papel além dos limites convencionais, explorando uma ampla gama de temas e interesses, buscando alternativas para o espaço convencional das galerias e o sistema de mercado de arte (Stangos, 1991, p. 182).

Nesse contexto, Matthew Barney emerge como uma figura seminal, encapsulando características da arte contemporânea e definindo novos paradigmas com sua abordagem inovadora e multidisciplinar. Sua obra se destaca por sua complexidade formal, narrativas não lineares e pela utilização do corpo como instrumento de expressão, resistência e transformação.

Este artigo tem como objetivo analisar a série “*Drawing Restraint*” à luz do pensamento complexo de Edgar Morin, compreendendo-a como um sistema onde corpo, materialidade, gesto e narrativa se articulam em interdependência. Argumentamos que a restrição, ao contrário de inibir a criatividade, atua como catalisadora de novas formas, sentidos e modos de produção. Barney constrói uma poética onde a tensão física, os limites do corpo e os rituais de resistência se tornam elementos estruturantes do fazer artístico.

Para isso, o texto se estrutura em três partes: inicialmente, discutimos a relação entre arte moderna e arte contemporânea, situando o trabalho de Barney nesse panorama; em seguida, apresentamos uma leitura detalhada da série “*Drawing Restraint*”, destacando seus principais dispositivos formais e temáticos; por fim, articulamos essas questões com os princípios do pensamento complexo, demonstrando como esse referencial permite uma apreensão mais ampla da proposta estética e conceitual do artista.

A resistência como catalisador da criação artística

Matthew Barney, nascido em 1967, em São Francisco e criado em Idaho, desenvolveu uma abordagem artística que integra elementos do esporte, da mitologia, da biologia e do ritual. Sua formação inclui experiências com o futebol americano e o interesse pelo corpo como campo de forças e limites. Ao estudar arte na Universidade de Yale e se inserir no contexto efervescente de Nova York, Barney passou a criar obras que combinam escultura, performance, cinema e instalação em um sistema de alta complexidade formal e simbólica.

Sua produção é marcada por uma insistente investigação sobre o corpo em resistência, atravessado por forças contraditórias como desejo e disciplina, impulso e controle. Essa abordagem está presente desde “*The Cremaster Cycle*”, série produzida entre 1994 e 2002, até a monumental “*River of Fundament*”, em parceria com Jonathan Bepler. Em ambas, a transformação corporal, os rituais de passagem e o simbolismo material são motores de experimentação estética.

“*The Cremaster Cycle*” se destaca pela complexidade narrativa e visual, desafiando convenções artísticas e estabelecendo novos padrões de criação. Ambientada em locais como o Museu Guggenheim em Nova York, a Giant’s Causeway na Irlanda do Norte, a Isle of Man, Nova York e Budapeste, a série combina cinema, desenho, fotografia e escultura para explorar temas como diferenciação sexual, competição e transformação corporal por meio da metáfora do músculo cremaster. Barney interpreta múltiplos personagens, realizando performances que envolvem competições físicas e metamorfoses grotescas, investigando a masculinidade, a adaptação ao ambiente e a instabilidade da identidade (Frichot, 2015).

A série “*Drawing Restraint*” (1987–2014), foco deste artigo, aprofunda a dimensão da resistência como princípio gerador. Ao longo de mais de duas décadas, Matthew Barney desenvolveu 23 performances que impõem limites físicos à produção de desenhos, esculturas e gestos simbólicos. O título da série, traduzido livremente como “desenho sob restrição”, também sugere a ideia de “desenhar a própria contenção”² – uma metáfora potente para o processo criativo fundado no embate entre desejo e disciplina. Nessa lógica, a restrição não é um obstáculo, mas método: ela atua como força propulsora da criação, reorganizando a relação entre corpo, espaço e linguagem visual.

A partir deste ponto, utilizaremos a sigla DR para nos referirmos a cada uma das partes da série “*Drawing Restraint*”. A série se desdobra em três

² Esse jogo semântico se apoia na polissemia da palavra *drawing* (desenho, ato de puxar, arrastar) e *restraint* (contenção, repressão, autocontrole), indicando que a própria linguagem do título já condensa os princípios físicos e simbólicos da série.

blocos principais: os primeiros trabalhos (DR1 a DR6) enfatizam a relação direta entre corpo e superfície, com rampas, elásticos, barras e trampolins utilizados para gerar traços; as partes intermediárias (DR7 a DR15) introduzem elementos simbólicos mais complexos, performances narrativas e instalações elaboradas, culminando em “*Drawing Restraint 9*”, um longa-metragem com forte carga ritual e visual; por fim, as partes finais (DR16 a DR23) expandem a escala e a colaboração, incorporando ações com atletas femininas,³ blocos massivos de grafite e instituições artísticas como cenário e suporte.

Cada uma dessas ações, embora singular em forma e contexto, compartilha a mesma força conceitual: testar os limites do gesto sob condições de tensão. A criação emerge como fricção entre corpo e obstáculo, e a estética da resistência se manifesta tanto na fisicalidade dos materiais quanto na simbologia das ações.

Segundo o próprio Barney, trata-se de “um loop infinito entre desejo e disciplina, que tem se tornado cada vez mais sobre meu corpo à medida em que envelheço, e a dinâmica de realizar essas ações como um corpo mais velho” (Barney apud Pin-Up Magazine, 2023, tradução nossa).⁴ Como aponta Obrist (2005), a série manifesta essa tensão de formas diversas, por meio da escultura, performance, vídeo e instalação, desfocando fronteiras entre gestos artísticos, rituais e narrativas simbólicas.

A obra de Barney é conhecida por integrar elementos naturais e industriais, e por explorar, com audácia e inventividade, temas como transformação corporal, resistência física e construção de identidade. Celebrado e criticado por sua radicalidade, ele segue influenciando artistas e debates sobre os limites da arte contemporânea (Art Movements, 2022).

Cada uma dessas ações, embora singular em forma e contexto, compartilha a mesma força conceitual: testar os limites do gesto sob condições de tensão. A criação emerge como fricção entre corpo e

³ As performances com atletas femininas, especialmente em DR23, transformam o corpo coletivo em agente gráfico, explorando o desgaste físico como força estética.

⁴ It's an infinite loop between desire and discipline, which has become more and more about my body as I get older, and the dynamic of performing these actions as an aging body.

obstáculo, e a estética da resistência se manifesta tanto na fisicalidade dos materiais quanto na simbologia das ações.

Interlúdio simbólico: a anatomia interna da restrição

Além das performances físicas e dos dispositivos formais, a série “*Drawing Restraint*” é atravessada por uma estrutura conceitual composta por quatro termos-chave: *Hypertrophy*, *Situation*, *Condition* e *Production*. Esses conceitos aparecem em diagramas, colagens e manuscritos do próprio artista, disponibilizados na página oficial da série *Drawing Restraint* (BARNEY, 2025), funcionando como uma mitologia interna que orienta os processos criativos e os rituais corporais da obra.

Hypertrophy remete ao crescimento extremo de um órgão ou tecido – no caso da série, representa o desenvolvimento físico como metáfora para o desenvolvimento simbólico e estético. Em textos manuscritos, Barney afirma que “o atleta é o alquimista” (“*The athlete is the alchemist*”),⁵ articulando a prática atlética como ato transformador.

Situation representa a energia bruta e sexual indiferenciada, ilustrada por imagens do sistema reprodutivo em estágio fetal. Segundo Barney, trata-se de uma força sem disciplina, associada ao desejo e ao impulso de consumo.⁶ *Condition* é o estágio de digestão e disciplina da energia de *Situation*. Funciona como o estômago simbólico do sistema, onde a matéria bruta é transformada, assimilada e ganha forma. Suas imagens incluem objetos de performance e registros visuais ritualísticos.⁷

Production é a saída final do ciclo, representada como uma expulsão simbólica – anal e ritual – do que foi processado. É descrita pela unidade BOLUS, um halter de duas pontas que conecta o início e o fim do sistema. Essa estrutura forma um loop entre desejo e disciplina.⁸

⁵ “The athlete is the alchemist.” (Barney, *Notes on Athleticism*, 1990). Disponível em: <http://www.drawingrestraint.net/hypertrophy.htm>. Acesso em: 23 mai. 2025.

⁶ Disponível em: <http://www.drawingrestraint.net/situation.htm>. Acesso em: 23 mai. 2025.

⁷ Disponível em: <http://www.drawingrestraint.net/condition.htm>. Acesso em: 23 mai. 2025.

⁸ Disponível em: <http://www.drawingrestraint.net/production.htm>. Acesso em: 23 mai. 2025.

Plantas das ações performáticas: arquitetura do gesto

Para cada uma das performances da série “*Drawing Restraint*”, foram elaboradas plantas esquemáticas que organizam visualmente o espaço da ação. Esses diagramas operam como partituras espaciais, revelando a disposição dos elementos no ambiente performático, as trajetórias corporais, os dispositivos ativados e os fluxos de movimento propostos por Barney. Mais do que simples esquemas logísticos, essas plantas evidenciam o caráter coreográfico e instalativo das obras, revelando a organização precisa entre corpo, objeto e arquitetura. Ao observar esses desenhos, percebemos que a performance, em Matthew Barney, é também um projeto de ocupação simbólica do espaço.

Para preservar a fluidez da leitura e respeitar os limites editoriais, as plantas e seus respectivos textos explicativos foram reunidos em uma pasta, permitindo ao leitor consultá-los integralmente.⁹

Apresentação visual e analítica da série *Drawing Restraint*

A seguir, a série “*Drawing Restraint*” (1987–2014) será apresentada em sua totalidade, articulando análises textuais de cada uma das ações e os resultados materiais dos gestos: os desenhos produzidos sob restrição (*drawings*) e os dispositivos escultóricos utilizados (*sculptures*).

Antes do início das análises, disponibiliza-se, acima, os registros fotográficos das ações performáticas de Matthew Barney – originalmente denominadas *action* no site oficial da série. Esses registros revelam o esforço físico e a lógica coreográfica que atravessam toda a obra.

As análises aprofundam os aspectos conceituais e simbólicos de cada conjunto, e são acompanhadas pelas imagens dos desenhos e esculturas, que prolongam visualmente a dimensão material das performances. Toda essa estrutura foi organizada conforme os blocos conceituais da série: DR 1 a 6, DR 7 a 9, DR 10 a 15, DR 16 a 20 e DR 21 a 23.

⁹ Material disponível em:

https://drive.google.com/drive/folders/1kp_PrB67_FVR1VL0Vx12AwZhRkpDI22M. Acesso em: 23 mai. 2025.

Devido ao grande volume de imagens dos *drawings* e *sculptures* produzidos em cada ação, optou-se por incluir, ao final da seção, um link com acesso a esses registros visuais.¹⁰ A consulta desse material complementa a leitura e permite uma visualização mais detalhada das transformações materiais resultantes das restrições performadas.

DR 1 a 6: corpo em tensão e gesto como fricção

As primeiras partes da série (DR1 a DR6) exploram a fisicalidade do gesto artístico e a resistência como força geradora de forma.

Em DR1 e DR2, Barney utiliza uma corda elástica presa às coxas para criar tensão, enquanto sobe rampas inclinadas, traçando marcas sobre as paredes ao longo do percurso. Em DR2, o processo é intensificado: rampas mais desafiadoras e ferramentas mais pesadas são incorporadas, e em algumas variações, patins de hóquei são usados para ampliar a instabilidade. Nessas ações, o esforço do corpo gera o desenho – ou, muitas vezes, a tentativa de desenhar, já que nem sempre há uma obra acabada, reafirmando a importância do processo sobre o resultado.

Em DR3, uma barra olímpica envolta em cera é levantada pelo artista, e o pó de giz que se desprende de suas mãos registra no espaço a resistência enfrentada. Esta ação introduz, pela primeira vez na série, uma dimensão narrativa que ultrapassa a simples documentação do gesto.

Em DR4, trenós equipados com ferramentas de desenho deslizam pelo chão, deixando rastros como testemunho da ação. O corpo, ao impulsionar o trenó, enfrenta uma tensão contínua entre controle e resistência.

DR5 propõe um mecanismo de lançamento de pratos de cerâmica contra a parede: o impacto violento gera marcas imprevisíveis, enfatizando a colisão entre controle e acaso. As três marcas produzidas organizam simbolicamente as fases do *Path*: Situação, Condição e Produção.¹¹ Essa foi

¹⁰ Material referente às *actions* disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1a8vOxWP6h2ibe7-qtDNJQTT8eO7WFwYU>. Acesso em: 23 mai. 2025.

¹¹ *Path* ("caminho", em inglês) é uma estrutura conceitual utilizada por Matthew Barney na série "*Drawing Restrain*" para organizar a dinâmica da criação artística em três fases: Situação, Condição e Produção.

também a única ação da série realizada diante de uma audiência, reforçando o caráter performativo e coletivo do gesto.

Em DR6, Barney utiliza um minitrampolim inclinado para impulsionar seu corpo em direção ao teto, onde realiza um autorretrato ao longo de uma série de saltos. O chão deixa de ser a superfície de criação: o impulso vertical transforma o teto em campo de inscrição, num gesto que afirma o corpo como agente de criação sob condições extremas.

DR 7 a 9: ritual, narrativa e transformação

As Partes 7 a 9 marcam uma transição em "*Drawing Restraint*", aproximando a obra de uma linguagem mais simbólica e ritualística.

Em DR7, a performance se passa no interior de uma limusine que atravessa Manhattan. Um sátiro¹² infante, representado como um garoto sem pelos, gira no banco da frente tentando capturar seu próprio rabo, enquanto dois sátiros adultos – um carneiro e uma ovelha – lutam no banco traseiro. No auge do esforço, a ovelha tenta desenhar um chifre de carneiro no vidro embaçado do teto solar. A performance termina com a autoflagelação dos sátiros e a destruição do estofado, simbolizando a punição pelo orgulho de tentar criar uma imagem completa de si mesmos. DR8 marca uma inflexão na série: baseada no "emblema do campo" – uma forma oval atravessada por uma barra –, propõe a retirada simbólica dessa contenção. Em vez da resistência como impulso criativo, emerge o erotismo, como liberação do desejo, resultando no sacrifício da energia vital e na consequente atrofia do sistema.

DR9, por sua vez, consolida o mergulho de Barney em construções narrativas mais elaboradas. Um cortejo leva um carregamento de vaselina quente de uma refinaria de petróleo até um navio-fábrica japonês. A bordo, a vaselina é moldada enquanto, paralelamente, dois personagens ocidentais, interpretados por Barney e Björk, participam de uma cerimônia

¹² Os sátiros são criaturas da mitologia grega, representadas como seres meio-humanos e meio-cabra (ou meio-cavalo), com pernas de animal, orelhas pontudas e, às vezes, pequenos chifres. Associados a Dionísio, deus do vinho, simbolizam os impulsos instintivos, a festividade e a libertinagem. Disponível em: <https://mythology.net/greek/greek-creatures/satyr/>. Acesso em: 23 mai. 2025.

do chá que culmina em sua transformação corporal. A narrativa mistura mitologia, Eros e sacrifício, traçando uma trajetória simbólica de dissolução das fronteiras entre humano e marinho.

DR 10 a 15: Arquitetura, matéria e expansão simbólica

Nas partes 10 a 15, Barney intensifica a complexidade formal e simbólica das ações. As performances passam a dialogar diretamente com a arquitetura dos espaços expositivos e com materiais instáveis como cera, vaselina e elásticos industriais.

Em DR10 e DR11, o corpo do artista atua em conjunto com estruturas instalativas, ativando os espaços por meio de ações físicas de resistência e moldagem da matéria. Os movimentos são registrados por vídeo, revelando o esforço como estética e o processo como gesto. Em DR12, a fricção entre corpo e superfície é substituída por uma tensão entre o material e o espaço: blocos pesados de vaselina são comprimidos, empilhados ou cortados, compondo uma escultura efêmera, sempre à beira do colapso.

DR13, DR14 e DR15 expandem a narrativa simbólica da série. Há uma incorporação mais forte de elementos visuais e performáticos relacionados ao ritual, à liturgia e à transformação. A ação do artista já não se dá apenas contra um obstáculo físico, mas diante de uma rede simbólica mais ampla: o corpo passa a ser atravessado por camadas de tempo, história e mito. Em todas essas ações, a restrição permanece como princípio estruturador, mas assume agora uma densidade conceitual que transcende o gesto físico.

DR 16 a 20: arquiteturas ritualísticas e tensão expandida

Nas partes 16 a 20, a série assume uma escala monumental e uma linguagem ainda mais ritualizada. A fisicalidade do gesto e a resistência do corpo permanecem centrais, mas agora inseridas em contextos

arquitetônicos simbólicos e espaços institucionais marcados por camadas históricas e filosóficas.

Em DR16, Barney retoma o dispositivo de restrição elástica usado em DR1, dessa vez contrabalanceado por tambores de vaselina. A performance ocorre na Serpentine Gallery, onde o artista escala as paredes para realizar desenhos nos cantos superiores da sala – imagens que remetem a um refinaria de petróleo, um Torii xintoísta, um trato digestivo e uma baleia esfolada. Em seguida, ele utiliza esquis excêntricos feitos com retratos dos personagens de DR9 para tentar escalar uma estrutura vertical, conseguindo deixar apenas uma marca no óculo central da galeria.

DR17 alterna cenas externas no Goetheanum – sede da Antroposofia – com ações realizadas dentro do Schaulager, na Suíça. Uma jovem carrega uma pá incomum e cava um buraco raso, enquanto, no museu, manipuladores de arte organizam toras de madeira em um pentágono, coberto por um filme plástico. A jovem sobe pela parede do átrio até cair através do filme plástico, tensionando e rasgando a membrana. O corpo torna-se linha, queda, gesto. A performance articula construção e colapso, estrutura e ruptura.

DR18 carece de documentação textual oficial, mas a planta disponível indica um espaço que articula tensão vertical e contenção corporal. A imagem revela uma estrutura inclinada com trampolim, semelhante àquela de DR6 e DR10, sugerindo continuidade no uso de dispositivos que transformam salto em desenho, resistência em marca.

Em DR19, a ação ocorre em um *skatepark*, em Detroit. Um bloco de grafite é fixado à parte inferior de um skate, e um skatista profissional, Lance Mountain, realiza manobras, deixando rastros gráficos sobre a pista. O desenho emerge do atrito entre técnica, velocidade e gravidade, transpondo a lógica da restrição para a cultura urbana e seus fluxos coreográficos.

DR20 é realizada na Morgan Library, em Nova York, com o uso de uma barra olímpica, discos de peso revestidos de vaselina e pó de grafite. Os movimentos exigem força, controle e equilíbrio. O atrito entre o corpo, o peso e a parede gera marcas curvas, impressões dos pés e das mãos,

criando uma coreografia visual do esforço. A fragilidade do gesto diante da instabilidade dos materiais revela o limiar entre precisão e falha.

DR 21 a 23: corpo coletivo e dissolução da presença

Nas partes 21 a 23, a série alcança seu desfecho com uma ênfase na coletividade e na diluição da figura do artista como centro da ação. O corpo de Barney, até então presença constante e protagonista, cede lugar à ação de outros corpos, à força dos materiais e à potência autônoma do gesto ritualizado.

Em DR21, apresentada no Haus der Kunst, em Munique, um bloco de grafite de mais de duas toneladas é fixado sobre trenós e arrastado por uma equipe de atletas mulheres ao longo do perímetro da galeria. O esforço coletivo gera marcas quebradas ao redor das paredes – um traço denso, repetido e insistente, que transforma o espaço arquitetônico em superfície gráfica e o ato físico em inscrição ritual.

DR22, realizada no Museum of Old and New Art (MONA), na Tasmânia, continua essa trajetória. Um time feminino de futebol australiano arrasta novamente o bloco de grafite pelos corredores da exposição, agora entre esculturas contemporâneas e artefatos egípcios antigos – sarcófagos, múmias, painéis funerários. O desenho torna-se arqueologia do gesto, sobrepondo temporalidades e convocando camadas simbólicas que atravessam o corpo feminino, a história da arte e o peso da matéria.

DR23, apresentada no Museum of Contemporary Art (MOCA), em Los Angeles, retoma a mesma lógica com um desfecho quase fílmico. Um mestre de cargas, com ares de Ernest Hemingway, baixa o bloco de grafite com precisão e amarra os trenós. Em seguida, o time feminino de futebol percorre o espaço arrastando o bloco e desenhando o contorno da galeria. Uma jovem observa tudo do mezanino, contemplando uma escultura dourada. Ao final, as atletas soltam as cordas e deixam o local.

A ação termina em suspensão: o gesto foi feito, o traço persiste, mas o corpo já se ausentou.¹³

Barney através de Morin: arte como sistema complexo

O pensamento complexo de Edgar Morin propõe uma forma de compreensão que ultrapassa a lógica linear e fragmentada (Morin, 2006, pp. 13-15). Em vez de separar os fenômenos em partes isoladas, Morin sugere que o conhecimento deve integrar os elementos em suas inter-relações (Morin, 2006, pp. 23-24), reconhecendo a complexidade, a incerteza e a contradição como dimensões constitutivas do real (Morin, 2006, p. 39).

Essa abordagem se revela particularmente potente para analisar obras como *Drawing Restraint*, que operam através de múltiplas camadas simbólicas, materiais e performativas. A série de Barney manifesta uma articulação constante entre diferentes elementos, nos quais o corpo age e é agido, a restrição funciona como operador de transformação e complexificação – exatamente como propõe Morin, ao afirmar que os sistemas complexos se caracterizam pela interação e retroalimentação entre as partes (Morin, 2006, pp. 60-61).

Na série de Barney, corpo, matéria, ritual, narrativa, arquitetura e música estão em permanente interação. Nada se apresenta de forma pura ou isolada; ao contrário, cada elemento influencia e é influenciado por outros em um jogo de codeterminações. Esse entrelaçamento de dimensões evidencia, como destaca Morin, que “a complexidade não está apenas nos objetos, mas também na maneira como eles se relacionam” (Morin, 2006, p. 27).

Outro aspecto fundamental é a ideia de dialógica, que Morin define como a coexistência de noções antagônicas que, ao invés de se anularem, se complementam (MORIN, 2006, p. 92). Na série *Drawing Restraint*, a dialógica entre desejo e disciplina, caos e forma, impulso e controle é o motor do processo criativo, resultando em obras que são

¹³ Desenhos e esculturas disponíveis em:
https://drive.google.com/drive/folders/15xjMlnMtlqL4sr6iNE-rlvULFyixLLUS?usp=drive_link.
Acesso em: 23 mai. 2025.

simultaneamente estruturadas e imprevisíveis. Assim, o pensamento complexo não apenas ilumina a obra de Barney, mas também encontra nela uma expressão concreta de seus princípios.

A restrição, nesse sentido, pode ser vista como o operador principal da complexidade na obra de Barney: ela desestabiliza o corpo, desafia a previsibilidade da forma, exige do artista um reposicionamento constante diante das condições materiais e simbólicas de criação. É a partir dessa instabilidade produtiva que emergem os sentidos estéticos e filosóficos da obra, os quais só podem ser compreendidos quando se aceita a multiplicidade como condição do pensamento e da experiência.

Desse modo, a obra de Matthew Barney encarna uma visão complexa da arte: não como representação de um mundo coeso, mas como campo em constante mutação, onde resistir é também criar, e onde os limites são compreendidos como pontos de partida e não de estagnação.

Conclusão

A obra de Matthew Barney, em especial a série “*Drawing Restrain*”, revela-se um campo privilegiado para a análise das relações entre corpo, resistência e criação. Ao utilizar a restrição como motor do processo artístico, Barney propõe uma estética fundamentada na tensão, no embate entre limitação e invenção, em que a fricção gera forma, gesto e significado.

Através do pensamento complexo de Edgar Morin, foi possível compreender essa produção como um sistema em permanente interação, onde os elementos simbólicos, materiais e narrativos coexistem e se influenciam mutuamente. A abordagem moriniana permitiu reconhecer que a obra não pode ser reduzida a uma leitura unidimensional, mas exige uma disposição para acolher a multiplicidade, a contradição e a instabilidade como condições de sentido.

Matthew Barney afirma-se, assim, como um artista essencial para pensar a arte contemporânea em sua complexidade, ao colocar em cena não apenas objetos, mas processos, resistências, corpos em movimento e sistemas em transformação. Sua obra nos convida a uma escuta ampliada

da arte; uma escuta que reconhece o ruído como parte da forma, o limite como fonte de potência, e a tensão como matéria de criação.

Referências

AGO – Art Gallery of Ontario. **Matthew Barney**: Drawing Restraint. Disponível em: <https://ago.ca/exhibitions/matthew-barney-drawing-restraint>. Acesso em: 01 jul. 2024.

ART MOVEMENTS. **Decoding Matthew Barney**: The Modern Art Visionary Behind the Cremaster Cycle. Disponível em: <https://artmovements.net/decoding-matthew-barney-the-modern-art-visionary-behind-the-cremaster-cycle>. Acesso em: 03 jul. 2024.

BARNEY, Matthew. Entrevista concedida a Tom Vanderbilt. **Pin-Up Magazine**, [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://www.pinupmagazine.org/articles/matthew-barney-interview>. Acesso em: 02 jul. 2024.

DRAWING restraint. **Drawing Restraint Project**. Disponível em: <http://www.drawingrestraint.net>. Acesso em: 30 jun. 2024.

FRICHOT, Hélène. Matthew Barney's Cremaster Cycle Revisited: Toward Posthuman Becomings of Man. **Angelaki**: Journal of the Theoretical Humanities, v. 20, n. 1, p. 23–38, 2015.

GALENSON, David. The globalization of advanced art in the twentieth century. Working Paper 14005, **National Bureau of Economic Research**, May 2008. Disponível em: <http://www.nber.org/papers/w14005>. Acesso em: 24 jun. 2024.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2006.

OBRIST, Hans Ulrich. **Matthew Barney**: Drawing Restraint. Volume I, 1987–2002. Köln: Walther König, 2005.

STANGOS, Nikos. **Conceitos da arte moderna**. Tradução de Álvaro Cabral. Revisão técnica de Reynaldo Roels. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

ȘTEFĂNESCU, Mircea. **The beginnings of modern art**. Review of Artistic Education, n. 18, p. 255–261, 2019. DOI: 10.2478/RAE-2019-0028.

Recebido em: 05 de maio de 2025
Publicado em: 27 de junho de 2025.

A ruptura do processo de autorregulação e preponderância da sexualidade masculina por meio de artes homoeróticas

The Disruption of Self-Regulation and the Preponderance of Male Sexuality Through Homoerotic Arts

Simão Pedro Santos dos Santos¹ (Universidade Federal do Maranhão)

Resumo: O artigo pretende fazer uma análise da produção de pinturas homoeróticas e do seu potencial comunicativo e expressivo de desejos que rompam com o imaginário heteronormativo em torno dos corpos, pensamentos, desejos e produções artísticas. Será realizada uma discussão sobre a padronização dos desejos e da autorregulação promovida pela sociedade moderna através da cultura e das promoções estatais através das teorias de Norbert Elias com o objetivo de relacionar essas questões com a produção de artes do pintor Carlos Rodriguez.

Palavras-chave: estado moderno; sexualidade masculina; homoerotismo; psicogênese e sociogênese.

Abstract: *The article intends to analyze the production of homoerotic paintings and their communicative and expressive potential regarding desires that break with the heteronormative imaginary surrounding bodies, thought, desire, and artistic productions. It will undertake a discussion on the standardization of desires and the self-regulation promoted by modern society through culture and state initiatives, drawing on the theories of Norbert Elias, with the aim of relating these issues to the art production of the painter Carlos Rodriguez.*

Keywords: *modern state; male sexuality; homoeroticism; psychogenesis, and sociogenesis.*

DOI: <https://doi.org/10.47456/4yfjjw29>



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/)

¹ Graduando em Ciências Sociais na Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Bolsista atuante do PET Ciências Sociais e voluntário do PET Saúde e Equidade. Secretário da Comissão Maranhense de Folclore. Estuda e Pesquisa na área de gênero, principalmente nos seguintes temas: travestilidades, transfobia e travestis; homofobia, comportamentos e lógicas de relações homoeróticas; lutas territoriais e campesinato maranhense; masculinidades e saúde masculina. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-8583-3809>.

Questões Iniciais

A política do ciborgue é a luta pela linguagem, é a luta contra a comunicação perfeita, contra o código único que traduz todo significado de forma perfeita – o dogma central do falogocentrismo. É por isso que a política do ciborgue insiste no ruído e advoga a poluição, tirando prazer das ilegítimas fusões entre animal e máquina. São esses acoplamentos que tornam o Homem e a Mulher extremamente problemáticos, subvertendo a estrutura do desejo, essa força que se imagina como sendo a que gera a linguagem e o gênero, subvertendo, assim também, a estrutura e os modos de reprodução da identidade 'ocidental', da natureza e da cultura, do espelho e do olho, do escravo e do senhor. (Donna Haraway, 2009, p. 88)

Quando se pensa na construção e na sustentação de pensamentos não hegemônicos, podemos compreender que essa linguagem transcende a escrita, ela está impressa nas ações, pensamentos, ideologia e em seus produtos. Em uma reflexão acerca da citação acima, da pensadora Donna Haraway (2009), podemos entender que o comportamento desajustado causa uma fratura nas estruturas socioculturais, frustra as expectativas estruturantes que nos permeiam em vários núcleos sociais e que, quando expressas por meio de tecnologias que rompem com a própria noção dimensional de espaço e tempo, as redes sociais, podem alcançar uma força significativa. Tais comportamentos geram outras perspectivas mediante os padrões comportamentais – estes que são produzidos e engessados através da cultura e interação entre os indivíduos.

Levando tal discussão em consideração, podemos assimilar que a produção de artes em tela, que serão analisadas neste texto, serão reconhecidas como transmissoras relevantes de: linguagem, ideias, desejos e manifesto político. As pinturas publicadas nas redes sociais desses artistas ganham a possibilidade de serem vistas, analisadas e admiradas como quaisquer outras produções artísticas quando, por exemplo, são colocadas em exposições de museus e feiras de arte. É através dessas redes que esses sujeitos encontram um espaço com um pouco mais de liberdade para suas telas e que, muitas vezes, é através da visibilidade conquistada nesses espaços virtuais que alguns artistas

conseguem realizar exposições dessas pinturas em museus relevantes. Neste artigo, pretendo fazer uma reflexão em torno da produção de materiais artísticos homoeróticos. Levando em consideração que o presente texto é produto de uma pesquisa realizada após uma série de estudos da disciplina de Teorias Sociológicas Contemporâneas, onde fiz uma análise de onze obras homoeróticas, dentre elas pinturas e esculturas, de cinco artistas distintos, contudo, aqui, serão analisadas apenas as obras do artista mexicano, de 45 anos, Carlos Rodriguez. A relevância e transgressão proposta por Rodriguez é um dos motivos de suas obras servirem de referencial neste artigo, justamente, por conseguir levar suas artes para museus renomados, onde esse tipo de produção não costuma alcançar espaço.

De acordo com Ligia Kas (2019), em matéria da revista RG, na sessão Cultura, “Cartel 011 recebe mostra do mexicano Carlos Radriguez”, realizada durante uma exposição feita em solo brasileiro, no espaço cultural “Cartel 011” e durante a parada LGBT de São Paulo, em 2019, o artista relata a importância política de um corpo homossexual nu, e traz, em suas obras, conteúdo afetivo, sexual e de liberdade, de modo que, com suas próprias palavras, afirmou que: “Tocar nestas questões também está tocando a censura, a vulnerabilidade e os preconceitos de uma sociedade que se assusta para reconhecer e aceitar o que é diferente”.

Pensando em qual maneira abordar essas obras, foi decidido traçar um debate teórico histórico e metodológico entre as produções: Norbert Elias, em “O processo civilizador: Formação do Estado e Civilização” (1993), e João Silvério Trevisan, em “Devassos no paraíso” (2018). Com o propósito de compreender as relações em torno da produção da arte homoerótica, essas obras e suas teorias centrais serão utilizadas para que seja possível compreender a complexidade social e cultural através das lentes desses autores. A síntese teórica desses autores se faz necessária para que possamos compreender as nuances em torno do desejo afetivo e sexual, processos de vivências e expressões que permeiam as produções artísticas – que tomam dimensão nas redes sociais e plataformas digitais.

É relevante comunicar que, neste texto, é utilizada a categoria “homoerotismo” para se referir ao desejo e/ou experiências entre homens homo orientados. Isso devido ao peso histórico que a categoria homossexual carrega, por conta do preconceito e perseguições através da história e da própria ciência, que se basearam em ideais de que a homossexualidade era um comportamento biologicamente errado e, por muito tempo, vários profissionais da saúde e pesquisadores se mantiveram interessados em dissecar o ser homossexual. Cássio Rocha (2023) afirma que o uso da categoria homoerotismo gera possibilidades que fogem dos dispositivos ocidentais de controle sexuais, os deixando inoperantes dentre das produções científicas. Por conta disso, os aspectos eróticos expressos nas pinturas analisadas são aqui categorizados como pinturas homoeróticas, para romper com os estigmas socioculturais em torno da homossexualidade, ou pelo menos distanciá-los durante o processo de estudo.

Para além dos estigmas socioculturais, surge a necessidade de utilizar uma categoria que contemplaria o objeto de estudo e que não fizesse uma associação generalista – de que os homens que se relacionam, intimamente, com outros homens possuem uma exclusividade sexual e afetiva por atores do mesmo sexo. Homoerotismo é um termo amplo e dialoga, de maneira adequada, com o objeto a ser analisado, sem ficar preso a genitálias e em uma norma sexual exclusiva e de identidade. O psicanalista Jurandir Freire é considerado pioneiro no uso do termo; Ele afirma que não possui o arcabouço histórico, cultural, clínico e material – que são atribuídos pelos estigmas e estruturas sociais (Barcellos, 2006, pp. 20-21).

A ideia de analisar obras homoeróticas de artistas visuais que publicam suas obras nas redes sociais surgiu após uma produção acerca do comportamento homoerótico em locais públicos. Foram realizadas investigações, leituras e debates que dialogavam com as produções teóricas e debates em torno das categorias de gênero, sexualidade, identidade e comportamento. Estudando as obras, como a de Goffman (2010), pude fazer uma relação com sua teoria sobre o comportamento dos atores sociais. E através dessa assimilação consegui compreender

como as pessoas se comportam em público e como alguns grupos se comunicam de maneira silenciosa. Assim, pude associar esse comportamento com a maneira como homens homo orientados se comunicam e galanteiam por meio dos olhares e gestos específicos e silenciosos em ambientes públicos. Após essa investigação sociológica, refleti sobre o quanto o homoerotismo também está presente nas obras de arte, pois, como dito por pensadores e os indivíduos “comuns” no dia a dia: “a vida imita a arte” e “a arte imita a vida”. A experiência e a vivência homoerótica são uma parte importante da vida de algumas pessoas e é muito interessante o quanto as experiências individuais e coletivas influenciam na produção desses materiais artísticos que serão apresentados mais à frente.

O homoerotismo é visto de uma maneira muito pejorativa socialmente e, muitas vezes, é visto desta mesma maneira por indivíduos que possuem desejos homoeróticos. Pensando nisso, achei que fosse interessante utilizar Norbert Elias (1993) e sua idealização de “autorregulação” para compreender o que faz os indivíduos terem tanto receio, medo e até nojo de si mesmos. Auto repressão constante!

Sabemos que, na sociedade ocidental, a homossexualidade e o que advém dessa identidade são vistas como algo errado, em épocas e espaços específicos, e compreendidas como aberrantes, pois o padrão de configuração familiar é heterossexual e monogâmico.

Contudo, de onde vem essa repressão dos desejos dos indivíduos? Por que entendemos que não devemos agir de determinada forma? É intuição? É da biologia do homem se restringir e se controlar? Elias explica.

O homem é um indivíduo controlado

O homem, na sociedade moderna, é um ser controlado. Com a produção da civilização, ao longo dos séculos, o ser humano teve sobre si um controle perante seus sentimentos e comportamentos. Os sentimentos e a percepção dos homens são orientados pela sociedade através de um autocontrole estável e generalizado entre os indivíduos (Elias, 1993, pp. 193-194).

Fatos históricos correlacionados ao desenvolvimento econômico e social contribuíram para que Norbert Elias pudesse compreender e especificar a construção de dispositivos de controle social que agem sobre os indivíduos. Em meio a esse processo de desenvolvimento, a relação entre os homens se modificou. Eles ficaram cada vez mais dependentes, em um emaranhado de relacionamentos não fixos, variáveis, mutáveis e dinâmicos. A civilização e suas estruturas impõem uma dinâmica na qual essa rede de indivíduos precisa se adaptar e conviver (Elias, 1993, p. 195). As relações dinâmicas nomeadas por Elias geram uma rede, uma estrutura social que interage com os indivíduos, suas ações, pensamentos. A estrutura e as ações dos indivíduos estão relacionadas. Como se pode ver:

Do período mais remoto da história do Ocidente até os nossos dias, as funções sociais, sob pressão da competição, tornaram-se mais diferenciadas. Quanto mais diferenciadas elas se tornavam, mais crescia o número de funções e, assim, de pessoas das quais o indivíduo constantemente dependia em todas suas ações, desde as simples e comuns até as complexas e raras. À medida em que mais pessoas sintonizavam sua conduta com a de outras, a teia de ações teria que se organizar de forma sempre mais rigorosa e precisa, a fim de que cada ação individual desempenhasse uma função social (Elias, 1993, p. 196)

As ações individuais desempenham uma função social como dito na citação acima, o que gera um padrão de comportamento entre os indivíduos. A estrutura social que rege os comportamentos compreendidos como certos e errados foi moldada pelas redes de interação entre os indivíduos: a cultura, a economia.

A rede de relações e a estrutura social geraram mudanças psicológicas e comportamentais nos indivíduos. Como disse Elias (1993, p. 196): “uma espécie de automatismo, uma auto compulsão”. O automatismo é a naturalização de alguns comportamentos que a sociedade internalizou nas estruturas e nos indivíduos. Assim, isso se torna algo natural.

Esse processo de sintonia e expectativa entre o comportamento dos indivíduos gerou um dispositivo cognitivo de autorregulação. Dada sua natureza de se tornar automático, tal como os hábitos que praticamos

durante o dia, as ações do homem passam a se tornar socialmente orientadas sem que ele perceba, é inconsciente e preciso, pois, como disse acima, se naturaliza. Quando esse homem, esse ser racionalizado não se autorregula, age de uma maneira que vai contra as expectativas da estrutura e dos indivíduos, ele quebra ou age contra as normas socioculturais. Tal qual o homoerotismo, que vai contra as condutas de moral e expectativa social e familiar.

As redes de relações entre os indivíduos aumentam conforme as divisões do trabalho ocorrem. Durkheim (1983) afirma que as relações se complexificam em proporção ao desenvolvimento social e econômico, criando uma interdependência entre os sujeitos, o que ele denominava solidariedade orgânica. Em meio a essa enorme teia de relações, tem-se a estrutura social, os homens que vão contra a expectativa imposta e que não conseguem controlar seus impulsos e desejos são cada vez mais ameaçados (Elias, 1993, p. 198). Os homens que rompem com essas expectativas sofrem sanções de acordo como a sociedade e os indivíduos compreendem aquela transgressão. Essas sanções vão desde a exclusão social, a violência e a perda da liberdade até a morte.

Na sociedade moderna, tem-se a constituição de um monopólio da força, no caso, a criação e legitimação do Estado. Esse monopólio simbólico da força tem a capacidade de organizar, controlar e adentrar na vivência dos indivíduos (Elias, 1993, p. 200) através de algumas instituições, como: a ciência, o legislativo e a moral. No caso do homoerotismo, aqui no Brasil, temos a presença de duas das instituições que foram citadas e contribuíram para a estigmatiza de pessoas LGBTQIAPN+: a ciência e a moral. João Trevisan, em “Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade” (2018), define esse problema social, a violência e os estigmas direcionados a um grupo, de “projeção ideológica” cujo afirma a existência dicotômica que segmenta grupos sociais e práticas não hegemônicas, e que com o tempo os transforma em alvos de violência em situações oportunas, no caso da homossexualidade, sempre quando a moral hegemônica precisa se afirmar, pois:

(...) a verdade é que a civilização sempre precisou de reservatórios negativos que possam funcionar como bodes expiatórios nos momentos de crise e mal-estar, quando então, por um mecanismo de projeção, ela ataca esses bolsões tacitamente tolerados. Em outras palavras, sempre que a minha situação não tem saída, a saída é atacar o mal fora de mim. As periódicas perseguições aos judeus têm sido, ao longo da história, claro exemplo dessa projeção ideológica. (Trevisan, 2018, p. 21).

Quando o autor utiliza “atacar o mal”, remete-me a noção de que a ideologia hegemônica usa um processo dicotômico entre puro e impuro, bem e mal, santo ou pecaminoso para representar o outro. Uma ideia que segrega os grupos e práticas diferentes, colocando-os em campos opostos, distantes até mesmo das condições de humanidade e liberdade. Por isso, o autor enfatiza processos de violências e dispositivos de segregação antigos e atuais, que se manifestam sempre que algo foge da normatividade, sempre que algo foge dessa rede de expectativas.

O Estado detém o poder da violência física. Existe uma criação de um único núcleo de homens armados, treinados e que controlam a violência, e para onde e por quais motivos direcioná-la. Tal monopolização da violência é produtora e organizadora das funções sociais e de trabalho do restante dos indivíduos; além de também ser uma orientadora do comportamento e condicionadora dos desejos dos indivíduos, através da psicogênese que possui um constructo de dispositivos que regulam e reprimem (Elias, 1993, p. 201).

A criação de um Estado, um monopólio da violência, fez com que o homem tivesse menos medo da violência do outro homem. A diminuição do medo fez com que a autorregulação tomasse outras nuances e se torna cada vez mais parte da conduta do indivíduo (Elias, 1993, p. 203). O que eram expectativas e a noção de ter que abdicar de paixões e vontades passa a se tornar a vontade do próprio indivíduo, a normatização desses dispositivos de regulação. O autor menciona outros mecanismos onde esses dispositivos atuam, como nas escolas, no seio familiar, no trabalho. Através da socialização e da interação nas instituições, nos grupos sociais,

nos hábitos do cotidiano, a autorregulação do indivíduo age constantemente e é expressa através do próprio comportamento.

Percebo que Elias utiliza algumas categorias de Sigmund Freud (1856 – 1939): superego e inconsciente. “Superego” corresponde às normas, regras e à moralidade; a consciência sobre aquilo que é certo. O “Inconsciente” é o nível mais profundo de nossa mente, é o que nos influencia sem percebermos (Gellis; Hamud, 2011, p. 643). No geral, Elias nos apresenta dispositivos fiscalizadores, influenciadores e reguladores que estão internalizados na consciência dos homens.

Homens “corpudos” e peludos nas obras de Carlos Rodriguez

Carlos Rodriguez produz quadros e esculturas em cerâmica, porém, como o artigo se restringe nas produções de pinturas, não serão apresentadas aqui suas esculturas. Contudo, é interessante afirmar que elas também são produções homoeróticas. Em suas obras, ao retratar o corpo masculino, ele foge do habitual em obras eróticas trazer corpos atléticos e que atendem aos ditos padrões de beleza, consideravelmente inalcançáveis. Ele utiliza e transforma em objeto de desejo os corpos masculinos gordos e peludos de homens latino-americanos.

De acordo com a galeria de arte não convencional Edji Gallery, Carlos Rodriguez é um artista que desafia os padrões socioculturais, de sexualidade e gênero, e consegue levar suas produções artísticas para exposições populares em outros países, pois:

Sua produção explora temas em relação a sexualidade, gênero e identidade através de desenhos, pinturas e esculturas de cerâmica que celebram a figura masculina. Suas pinturas possuem influências clássicas e de arte espontânea e expressa figuras masculinas naturalistas imersas em fantasias e curtição. Com o passar dos anos, Rodriguez elevou sua arte para um patamar global, onde esteve em exposições de galerias renomadas em: Nova York, Paris, Los Angeles, São Paulo, Hong Kong e Dubai. (Edji Gallery, 2022, tradução nossa)²

² *His work explores themes of sexuality, gender, and identity through drawings, paintings, and ceramics that celebrate the male figure. Drawing inspiration from classical painting and naïve art, his work captures the essence of men immersed in natural expressions of play and fantasy. Over*



Figura 1. intitulada pelo autor como "#7", essa pintura é pertencente da coletânea "Blue Drawind", criada em 2023 pelo artista. A pintura é monocromática em tons de azul. Nela, temos um homem de estatura grande, o que seria considerado como um homem gordo, se masturbando de ponta cabeça em cima da cama, enquanto o sêmen cai sobre seu rosto. Fonte: Carlos Rodriguez. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Crq9zW2I-37>. Acesso em: 27 mai. 2025.

the past four years, Rodriguez has brought his art to the global stage, exhibiting in renowned galleries across New York, Paris, Los Angeles, Sao Paulo, Hong Kong, and Dubai.

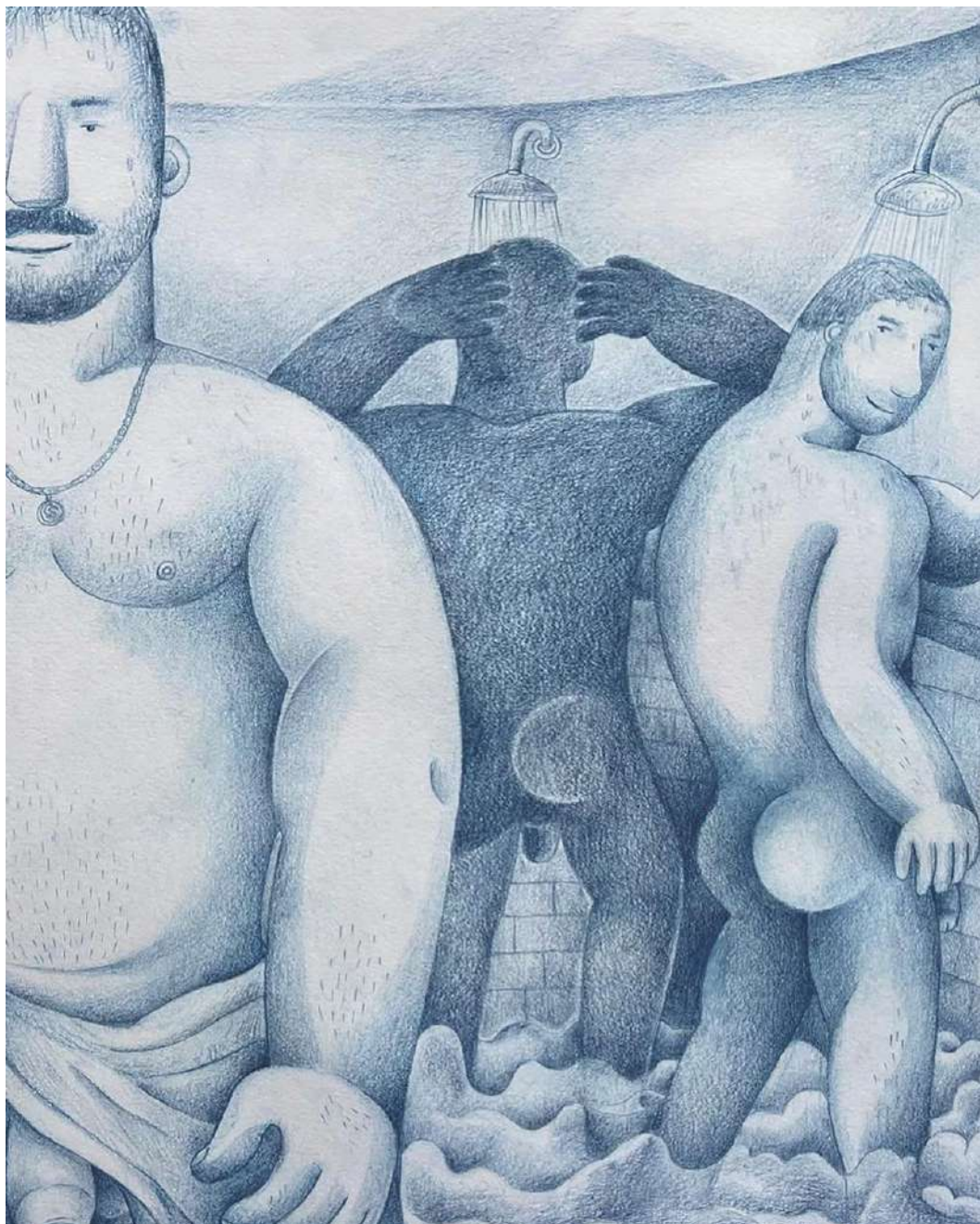


Figura 2. Intitulada pelo pintor como "a sauna", a pintura é pertencente da Coletânea "*Blue Drawing*", criada em 2023. A tela é monocromática em tons de azul e retrata três homens de estatura grande tomando banho em um chuveiro coletivo de uma sauna gay, enquanto se olham com desejo. Fonte: Carlos Rodriguez. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CqQDGq9Ne5W>. Acesso em: 27 mai. 2025.

Nas pinturas de Rodriguez, podemos perceber que possuem a intenção de romper com padrões comportamentais e estéticos de nossa sociedade ocidental. Ele dá cor, formas e visibilidade a corpos, consideravelmente grandes e peludos, que não são vistos e propostos a serem objeto de

desejo. Na Figura 1, temos a pintura de um homem gordo se masturbando e sentido prazer com seus toques e seu próprio sêmen escorrendo pelo rosto. Essa ilustração faz parte de uma coletânea de pinturas em tons de azul, chamada de “*Blue Drawing*”, disponíveis na página do Instagram do artista. O comportamento transgressor que o artista promove em suas pinturas nos leva a compreender que existe uma transformação cultural e psicológica, na qual homens estão expressando com maior facilidade e naturalidade seus desejos por outros homens, superando o constructo social que impera em nossas consciências sobre os desejos considerados adequados. Podemos pontuar em quais dimensões essas obras conseguem impactar as mentes e os corpos com os quais elas estão se comunicando: familiar, afetivo, sexual, padrões de beleza, artístico.

Os quadros acima, Figuras 2 e 3, trazem uma representação em comum, que é a atração e o envolvimento sexual entre um grupo de homens. O que foge mais ainda dos padrões de comportamento sexual: duas pessoas de gêneros opostos em intimidade em um espaço / ambiente privado. Os quadros demonstram o envolvimento sexual em ambientes não particulares. A ideia que temos na modernidade, de que o sexo se restringe ao âmbito do privado, está para além do pensamento, atravessa a cognição e a moral, pois está imposta e prevista através das leis providas pelo Estado Moderno (Brasil, 1940, art. 233). Quando Elias (1996, p. 201-202) fala do processo de socialização e constituição do Estado, ele discorre sobre o molde da cultura, dos costumes e da construção das leis, um instrumento regulador que opera em uma dimensão diferente da moral. O comportamento sexual passa a ser regulado também pelas leis, e mesmo que em alguns países a homossexualidade não tenha sido categorizada como crime, existiram outras ferramentas legais (no entendimento de legalidade perante o Estado) para “criminalizar” a prática, como a medicina e a produção científica, que contribuíram para a estigmatização social de indivíduos que infringiam esses comportamentos determinados pela ética e a moral. O sexo se restringiu ao espaço privado, mas não o homossexual, esse sempre fora tratado como público. Por isso são interessantes obras

como as de Rodrigues, que brincam com essas lógicas sociais no que se refere ao sexo entre homens. Ele naturaliza o homoerotismo como algo que não se distancia da natureza, do que é comum, normal, afetivo e instintivo.

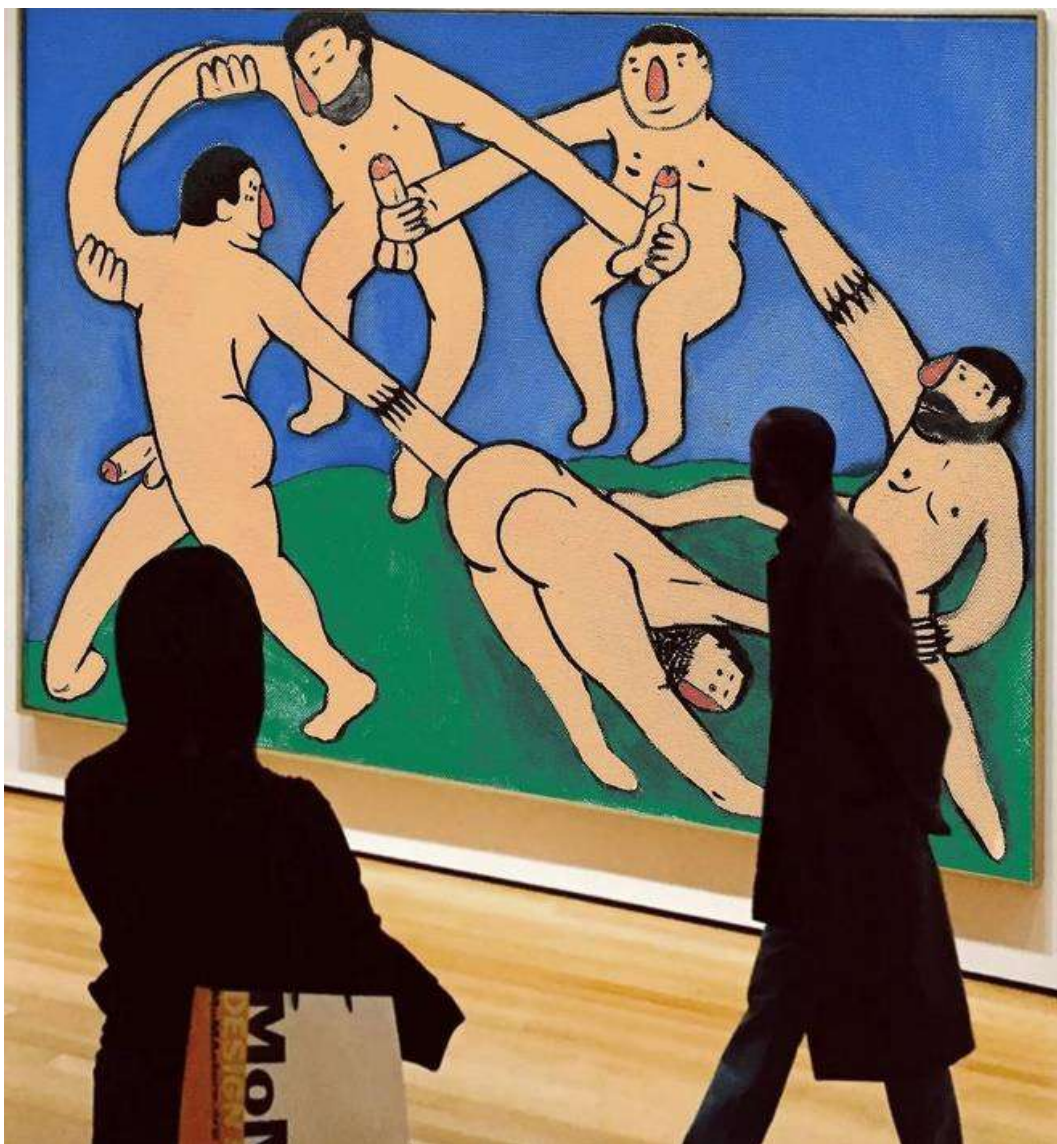


Figura 3. Intitulada pelo pintor como "a dança", é uma pintura que esteve em exposição em 2018. A pintura, dessa vez bem colorida, é composta por cinco homens pelados em uma brincadeira de roda, enquanto alguns deles seguram o pênis um do outro e outros seguram as mãos para manter o círculo fechado. Fonte: Carlos Rodrigues. Disponível: <https://www.instagram.com/p/CMIU MojD72C>. Acesso em: 27 mai. 2025.

Rodrigues utiliza espaços que correspondem a vivências de muitos indivíduos que procuram locais como as saunas para conseguirem usufruir de sua sexualidade. Nesses ambientes, considerados por muitos

como discretos, esses atores se veem distantes do perigo de serem expostos para outrem e/ou conhecidos ou sofrerem retaliações por terem relações homoeróticas consensuais. A sauna também é um espaço onde essa sexualidade é produzida “livremente”. De acordo com o geógrafo Rafael Barreto, em “Entre sombras e vapores” (2017), dentre dos espaços urbanos, existem ambientes de sociabilidade homossexual, como as saunas, que são conhecidas como um espaço de interação sexual. Espaços como as saunas são ambientes que garantem o anonimato para os indivíduos, impedindo que, fora desses espaços, eles possam ser percebidos como indivíduos homossexuais ou adeptos da prática. As saunas são ambientes onde a sensualidade, a nudez e a virilidade estão, constantemente, presentes; onde a conquista por um parceiro ou parceiros e a expressão de desejos supera barreiras de comunicação através do uso de palavras – na maioria das vezes, o galanteio é feito através da troca de olhares. Esses ambientes são frequentados, em sua maioria, por homens homoafetivos ou homens que não se identificam identidades socialmente aceitas (Barreto, 2017, pp. 2-8)

Considerações finais

Neste trabalho, foi possível analisar e refletir sobre algumas categorias, como: homoerotismo, estrutura social, autorregulação, psicogênese, sociogênese, moral e Estado. Através dessa explanação, foi viável utilizar pinturas homoeróticas que representassem nuances da vivência de homens homo orientados, para compreender o quanto essas pinturas transmitem uma carga de realidade social que circunda esses homens e questiona a própria idealização do que é considerado adequado para ser transformado em arte.

Através das ideias de Norbert Elias, podemos nos lembrar de que se existe um processo que naturaliza determinados comportamentos, gostos e idealizações. O que significa que, em algum momento, qualquer narrativa que fuja dessa padronização é desnaturalizada e vista como aberrante, mesmo que ainda seja legítima.

Referências

- BARCELLOS, José Carlos. **Literatura e homoerotismo em questão**. Universidade do Estado do Rio de Janeiro: Dialogarts, Coleção Em Questão – Virtual nº 2.
- BARRETO, Carlos. **Entre vapores e sombras**: memórias e práticas em uma sauna masculina. *Fazendo Gênero*. Ed. 11. 2017.
- BRASIL. Decreto-**Lei n 2.848, de 7 de dezembro de 1940**. Código Penal. Art. 233. Define e regula crimes contra os costumes. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/topicos/10608816/artigo-233-do-decreto-lei-n-2848-de-07-de-dezembro-de-1940>. Acesso em: 27 mai. 2025.
- DURKHEIM, Émile. **A divisão do trabalho social**. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**: formação do estado e civilização. – Rio de Janeiro: Zahar. Vol. 2. 1993.
- GELLIS, André; HAMUD, Maria Isabel Lima. Sentimento de culpa na obra freudiana: universal e inconsciente. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 22, n. 3, pp. 635–654, jul./set. 2011. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-65642011005000020>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pusp/a/ZWDxOkLTpwyfVBdGQcQgH3q/>. Acesso em: 13 jun. 2025.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 16. Ed. Petrópolis: Vozes, 2010.
- HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue Ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX. In: TADEU, Thomas (Org.). **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, pp. 33-118, 2009.
- KAS, Ligia. Cartel 011 recebe mostra do mexicano Carlos Radriguez. **SITE RG**, 15 jun. 2019. Disponível em: <https://siterg.uol.com.br/cultura/2019/06/15/cartel-011-recebe-mostra-do-mexicano-carlos-radriguez/>. Acesso em: 2 mai. 2025.
- ROCHA, Cássio. Homoerotismo, sodomia e vida cotidiana no Brasil Colonial (séculos XVI-XVIII). In: MAIOR, Paulo Souto; Quinalha, Renan (org.) **Novas fronteiras das histórias LGBTI+ no Brasil**. 1ª ed. – São Paulo: Elefante, pp. 61-88, 2023.
- RODRIGUES, Carlos. **Edji Gallery**. 2024. Disponível em: <https://www.edjigallery.com/artist/carlos-rodriguez>. Acesso em: 15 fev. 2025.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso**: a homossexualidade no Brasil da colônia à atualidade – 4ª ed. Ver., atual. – Rio de Janeiro: Objetiva. 2018.

Recebido em: 06 de maio de 2025.

Publicado em: 27 de junho de 2025.

Da pesquisa eu faço arte: os 4 pés criativos

From research I make art: the 4 creative feet

Sarah Rodrigues Damiani¹ (PPGA-UFES)

Stela Maris Sanmartin² (PPGA-UFES)

Resumo: O presente texto revela um processo de criação artística a partir das investigações do grupo de pesquisa GEPCEAr/UFES, coordenado pela Prof^a Dra. Stela Maris Sanmartin. O trabalho deriva de uma ação comparativa a partir do método analogia inusual (Prado; Fernández, 2011). A escrita empreendida aproxima as 4 dimensões da criatividade, discutidas por Mel Rhodes (1961) e os ensaios sobre a imaginação da matéria, de Gaston Bachelard (1994-2019). Acredita-se que os estudos sobre criatividade e processo criativo são capazes de reverberar ações poéticas, artísticas e criativas. Nesse sentido, são desenvolvidas linhas de reflexão sobre o percurso imaginativo da presente produção.

Palavras-chave: dimensões da criatividade; métodos criativos; poética do imaginário; processo criativo.

Abstract: *This text reveals a process of artistic creation based on the investigations of the GEPCEAr/UFES research group, coordinated by Prof. Dr. Stela Maris Sanmartin. The work derives from a comparative action based on the unusual analogy method (Prado; Fernández, 2011). The writing undertaken approximates the 4 dimensions of creativity, discussed by Mel Rhodes (1961) and the essays on the imagination of matter, by Gaston Bachelard (1884-1962). It is believed that studies on creativity and the creative process are capable of reverberating poetic, artistic and creative actions. In this sense, lines of reflection are developed on the imaginative path of this production.*

Keywords: *dimensions of creativity; creative methods; poetics of the imagination; creative process.*

DOI: 10.47456/g47skh07



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/)

¹ Professora e artista. Doutoranda em Artes no programa associado de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Mestra em Artes pelo mesmo programa. Licenciada em Artes Cênicas pela Universidade de Vila Velha (UVV). Bolsista CAPES. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-0606-6349>. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/2350831876354777>.

² Graduada em Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas na FAAP (1989), Master em Criatividade Aplicada Total pela Universidade de Santiago de Compostela (1999), Mestre em Artes pela Unicamp (2004) e Doutora em Educação pela USP (2013). Docente do Programa de Pós-Graduação em Artes PPGA/UFES. Coordena o Grupo de Pesquisa em Criatividade, Educação e Arte GPCEAr/UFES. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7276-0584>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3169230790004855>.

Introdução

Este artigo faz parte dos estudos que investigam o fenômeno da criatividade em práticas artísticas. Desenvolvido com recursos da Capes, junto ao programa de mestrado em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, a presente investigação está integrada ao Grupo de Pesquisa e Extensão em Criatividade, Educação e Arte GPECEAr/ UFES, coordenado pela professora Dra. Stela Maris Sanmartin.

Nosso olhar se volta para uma produção poética e artística oriunda de métodos e ativações criativas. Em meados de 2023, inspirada por Prado e Fernández (2011), Sanmartin propõe uma ativação criativa no grupo de pesquisa GPECEAr/UFES, a partir de uma analogia inusual.

Prado e Fernández (2011) conceituam a analogia inusual como uma técnica de imaginação criativa. Os autores destacam que o método permite flexibilizar o pensamento, criando associações ainda não imaginadas.

*En una sociedad tan compleja como la nuestra estamos acostumbrados a relacionar sólo aquellas cosas que nuestra cultura relaciona, por el contrario, la técnica de la ANALOGÍA INUSUAL nos incita a establecer nuevas relaciones, nos ayuda a relativizar el pensamiento*³ (Prado; Fernández, 2011, p. 148).

Conscientes de que esta proposta é capaz de reverberar ações poéticas e criativas, o presente estudo estabelece as relações que o método desencadeou no processo criativo do trabalho visual “Os 4 pés criativos”. O trajeto se inicia com o exercício da analogia inusual e transita pelas experiências da autora, como mestranda e artista, atravessando suas investigações no GEPCEAr, as disciplinas do mestrado e o Curso Poéticas de Criação e Imaginário, ministrado pela professora Dra. Andrea Cavinato.

O que investigamos?

³ Numa sociedade tão complexa como a nossa, estamos habituados a relacionar apenas as coisas que a nossa cultura relaciona, pelo contrário, a técnica da analogia inusual incentiva-nos a estabelecer novas relações, ajudando-nos a relativizar o pensamento (tradução nossa).

Em criatividade, o processo criativo é entendido como a dimensão responsável pelo percurso de geração, análise e escolha das melhores ideias. Nesse sentido, o texto que segue pretende fomentar os conceitos sobre o processo criativo, discutidos em “Arte e Ciência da Criatividade” (1999).

A primeira etapa do processo criativo é a percepção de um problema. “É preciso que nasça o germe da criação” (Kneller, 1999, p. 63). Nesse momento, a pessoa criativa precisa ser impulsionada por habilidades ou motivações necessárias para perceber a primeira faísca da questão.

Saturnino De La Torre (2005), no livro “Dialogando com a Criatividade”, divide o processo de criação em três etapas: antes de vir a ideia, durante a ideação e depois da ideação. O autor discorre sobre a relação dos estados emocionais em cada etapa mencionada. “Antes do processo, predomina um estado tensional no qual parecem fluir mil ideias. Cognição e sentimento cooperam para levar ao consciente aquelas ideias que flutuam no pré-consciente ou subconsciente” (Torre, 2005, p. 133).

Kneller (1978) conceitua esta fase que antecede o processo como “primeira apreensão”. Motivado pelos estudos de Wallas (1926), o autor descreve as seguintes etapas do processo criativo: primeira apreensão, preparação, incubação, iluminação e verificação.

A segunda etapa é definida pela preparação. O criador precisa ser curioso, explorar novos caminhos, experimentar novas técnicas e reunir um número considerável de pesquisa. O terceiro momento da criação é a incubação. Essa fase precisa ser preenchida pelo cultivo dos sentidos. O sujeito criador precisa de uma pausa, é o tempo da percepção sensorial. É a conexão do sujeito com seus próprios sentidos, deixando de perceber o mundo para sentir suas próprias sensações.

Nesse sentido, o indivíduo criador estará pronto para passar para a fase da iluminação, momento direcionado pela inventividade, quando surgem os *insights*, as ideias fluem e precisam ser registradas. O último passo do ato criativo é a verificação. Aqui, a pessoa criativa precisa se apossar da

autodireção. “A criação envolve autodireção, pois o criador, além de intuir, precisa verificar suas ideias. Aprender criativamente é antes de tudo aprender pela própria iniciativa” (Kneller, 1999, p. 104).

Em paralelo com as leituras sobre o processo criativo, Sanmartin propõe um método para a apreensão das ideias estudadas: o mapa mental.⁴ Esse recurso possibilita a organização do pensamento a partir de imagens. Buzan (2019) aponta: “Ao contrário das palavras, as imagens têm um caráter imediato: as informações visuais são processadas pelo cérebro com uma rapidez 60 mil vezes maior que o texto” (Buzan, 2019, p. 40-41). A investigação percorre, nesse sentido, uma nova direção. Ao utilizar a técnica do mapa mental, imagens são associadas aos conceitos estudados, criando analogias. Escolho, nessa direção, criar conexões entre as concepções de Kneller (1999) sobre o processo criativo com o ciclo da água. Pensar o processo criativo como o ciclo da água é entender que ambos incorporam uma estrutura cíclica, presente em campos diferentes. “A água faz incharem os vermes e jorrarem as fontes. A água é uma matéria que vemos nascer e crescer em toda a parte” (Bachelard, 2018, p. 15).

Primeiramente, o sol aquece as águas, transformando as ideias em vapor. Quando o vapor sobe aos céus e se transforma em nuvens paradas, as ideias descansam, ilustrando a etapa da incubação. Quando a massa de ar fria entra em contato com as ideias adormecidas, a nuvem muda de cor, ganhando novas ideias e inspirações. Por fim, quando as gotículas de água saem da nuvem e retomam para as águas correntes, as ideias são levadas para todos os cantos, podendo alimentar novos seres, enriquecer novas terras e renovar novos ciclos.

Durante a investigação descrita acima, a mestrande e artista se apropria das imagens geradas pelos métodos propostos e elabora, assim, um trabalho de performance e fotografia intitulado “Os 4 pés criativos”. O trabalho relatado e descrito abaixo mantém as aproximações – já mencionadas – do processo criativo com o ciclo da água.

⁴ Técnica de criatividade conceituada por Tony Buzan (2019), utilizada para a organização do pensamento.

O primeiro Vapor

O primeiro sinal da criação nasce no grupo de pesquisa GEPCEAr/UFES. A professora Dra. Sanmartin propõe a realização de uma autobiografia criativa a partir de uma planta. Desafiada por essa proposta, escolhi criar conexões com a Jibóia. Dentre as propostas de analogia, esse formato se configura como uma analogia biônica, exercício que busca aproximar a natureza de outros campos temáticos. A imagem do “eu jibóia” se perpetua nas demais atividades desenvolvidas.

Essa aproximação, denominada biomimética, “corresponde à emulação consciente da natureza e oportuniza a inserção de conhecimentos biológicos em atividades criativas” (De Sá; Viana, 2020, p. 137). Essa ação pode ser percebida na arquitetura, no design, na engenharia e nas artes. “A biologia oferece um aparato conceitual extraordinariamente rico para a identificação de analogias inspiradoras [...]” (Pizzocaró, 2020, p. 213).

Nessa direção, buscando as aproximações com a planta jibóia para o exercício autobiográfico, vivenciei uma experiência com o imaginário, proposta no Curso Poéticas de Criação e Imaginário, ministrado pela professora Dra. Andrea Cavinato.

Partindo de práticas corporais, os exercícios propõem a criação de uma poética pessoal, aproximando os ensaios sobre os quatro elementos do imaginário (terra, água, fogo e ar), presentes na obra de Gaston Bachelard (1994-2019). “O objetivo é reconhecer o que se passa no ‘cineminha’ da imaginação e a partir daí transformar as imagens em palavras, frases, roteiros, textos, [...]”⁵ (Cavinato, 2024, n.p.).

A partir de uma prática de imaginação guiada, a vivência no primeiro encontro do curso permitiu a produção de uma elaboração visual primária: “Eu pé de planta”. Nessa proposta, a imagem dos “pés” surge criando conexão entre o “pé de planta” e o “pé de gente”.

⁵ Texto retirado do cronograma do curso, idealizado por Cavinato (2024). Disponível em: <https://www.andreacavinato.com/product-page/po%C3%A9ticas-da-cria%C3%A7%C3%A3o-e-imagin%C3%A1rio-1> Acesso em: 02 jun. 2025.

A imagem elaborada apresenta dois elementos da construção poética mencionada: a figura da jibóia – planta escolhida no exercício da analogia autobiográfica – e a figura dos próprios pés da artista – imagem gerada a partir do primeiro exercício prático com o imaginário. Essa primeira imagem criada impulsiona os demais trajetos processuais trilhados na produção do trabalho “Os 4 pés criativos”.

A formação das nuvens de ideias

No avanço dos estudos em criatividade e processo criativo, a rota da artista e mestrandia incorpora o “Eu pé de planta” nas demais ações de investigação. Após estudar o material de Kneller (1999), a pesquisa se depara com o trabalho de Mel Rhodes (1961), na apreciação da obra “Uma análise da Criatividade”. Essa ação possibilitou a geração de novas imagens de “pés” para a elaboração de um novo mapa mental.

As ponderações de Mel Rhodes (1961) acerca do fenômeno da criatividade apontam quatro sentidos para a definição do termo. O autor percebe que as pesquisas sobre a criatividade se baseiam nas seguintes categorias: pessoa criativa, processo criativo, produto criativo e ambiente criativo. O eixo pessoa destina-se aos atributos do indivíduo, os processos às atividades mentais do sujeito, o ambiente à pressão do meio exercida sobre a pessoa, e o produto à resultante de todo o processo.

Nesse sentido, buscando compreender as demais dimensões e ampliar a analogia inusual – além do processo – desenvolvi outra analogia, associando as 4 dimensões do processo criativo com os 4 elementos da natureza. A figura 1 ilustra tal contexto de novas relações.

As imagens agregadas ao mapa acima se constituem de dois cenários: o método analogia inusual e a vivência no Curso Poéticas de Criação e Imaginário. As relações descritas a seguir derivam de um estudo de aproximação poética entre Gaston Bachelard e Mell Rhodes.



Figura 1. Arquivo das autoras, “Mapa Conceitual: Os 4 p’s da Criatividade”, 2024. A imagem se divide em quatro partes, sendo desenhados da esquerda para a direita, quatro pés criativos: pé de chuva, contendo pés amarelos desenhados dentro de uma gota de chuva; pé de chama, contendo pés amarelos derretidos, em formato de vela; pé de vento, contendo pés amarelos em cima de um redemoinho; pés de terra, contendo pés amarelos com galhos e folhas da planta jiboia.

Filósofo, epistemólogo e crítico literário, Bachelard desenvolveu ensaios pautados na imaginação da matéria. “Na esteira do grande psiquiatra e psicoterapeuta suíço Karl Gustav Jung (1875 – 1961), Bachelard aprofunda seus estudos sobre o inconsciente a partir da análise de muitas obras literárias e das imagens metafóricas nelas presentes” (Santos;Carneiro;Araújo, 2024, p. 8-9). O trabalho de Bachelard é pautado na imaginação da matéria, a partir dos 4 elementos: terra, água, ar e fogo.

A base fenomenológica de Bachelard nasce, inicialmente, de uma filosofia da imaginação; essa muito ligada à uma relação profunda com os elementos materiais. É nesse sentido, que a Terra pode ser nossa mãe, o planeta nossa casa, a água um condutor, o ar é expansão, o fogo transformação (Silva, 2021, n.p.).

Assim, apresentamos adiante as aproximações feitas a partir do imaginário de Bachelard com as 4 dimensões da criatividade, definidas por Mel Rhodes (1961). Aproximamos, em nossas discussões, a terra como o ambiente criativo, a água como o processo condutor, o ar como a pessoa em expansão e o fogo como a obra em transformação.

O que aproxima o fogo dos produtos criativos? A primeira semelhança pode ser encontrada no desejo pela transformação. “O ser fascinado ouve o apelo da fogueira. Para ele, a destruição é mais do que uma mudança, é uma renovação” (Bachelard, 1994, p. 25).

A transformação importa em diferentes sentidos, tanto o ato criador em arte que transforma a matéria em forma e por outro lado, a forma que nos transforma. Entendemos que por este motivo o “formar importa em transformar” (Ostrower, 2014, p. 51). Na medida em que o homem domina o fogo, ele se transforma. Essa relação entre “domínio” e “transformação” também pode ser vista na obra de Fayga Ostrower: “Formando a matéria, ordenando-a, configurando-a, dominando-a, também o homem vem a se ordenar interiormente e a dominar-se” (Ostrower, 2014, p. 53).

Os produtos criativos são retratados aqui como pé de chama, pois assim como o fogo, as ideias e os artefatos criativos buscam ser propagados, iluminando novos espaços e transformando a relação do homem com o seu “eu interior”. Entretanto, apesar de iluminar, podem ser devastadores, queimando solos e destruindo terras, provocando profundas mudanças.

Bachelard (1994) nos alerta sobre o fogo: “Dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no inferno. É doçura e tortura” (Bachelard, 1994, p. 11). O pensamento do autor sobre o fogo também pode ser percebido nos produtos criados pelo homem. As ideias inovadoras podem ser usadas para o bem e para o mal, podem construir e destruir, aproximar e afastar, somar e devastar.

Essa dualidade assumida pelo fogo também pode ser apreendida pelo vento. “A ambivalência do vento que é doçura e violência, pureza e delírio” (Bachelard,

2001, p. 239), simboliza a pessoa criativa. Assim como a pessoa criativa, o vento cobiça o movimento, como também tenciona ser ouvido. Entretanto, esse evento provoca medo. Há, de certa maneira, uma tensão em controlar o grito e o movimento. Por que interessa o controle do vento em movimento?

Entendemos que o movimento é necessário à pessoa criativa. “É o movimento corporal que possibilita às pessoas se comunicarem, trabalharem, aprenderem, sentirem o mundo e serem sentidos” (Strazzacappa, 2001, p. 69). Nesse sentido, o “pé de vento” simboliza a “pessoa criativa”, pois considera a mobilidade intrínseca à vida, a transposição e o deslocamento, atributos indispensáveis às produções culturais, artísticas e políticas.

Em “Vigiar e Punir”, Foucault (1999) apresenta o interesse em controlar os corpos como uma pretensão política:

Houve, durante a época clássica, uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder. Encontraríamos facilmente sinais dessa grande atenção dedicada então ao corpo – ao corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam (Foucault, 1999, p. 163).

Em contrapartida com a aproximação contida acima, constatamos adiante a relação existente entre a liberdade do vento e da pessoa criativa. “Será preciso ressaltar, com efeito, que no reino da imaginação o epíteto que mais próximo se encontra do substantivo ar é o epíteto livre? O ar natural é o ar livre” (Bachelard, 2001, p. 8).

No campo da criatividade, discute-se o termo “liberdade” atrelado ao conceito de autonomia. O sujeito livre e autônomo é capaz de combater as diferenças e imposições, “simplesmente porque a criatividade fará críticos os seus cidadãos perante qualquer tipo de submissão” (Torre, 2005, p. 35). Criar livremente exige romper limites, ou, como já mencionado por Ostrower (2014, p. 160): “O criar livremente consistirá num processo dinâmico de poder desdobrar delimitações e com isso poder defini-las como novo”.

O enfrentamento com limites, imposições e submissões também pode ser discutido na perspectiva do ambiente criativo. O ambiente, nomeado por Mihaly Csikszentmihalyi (1999) como “campo criativo”, “[...] é a instância social que define o que é criativo ou não, em uma determinada área e dá a chancela de criativo a um produto, seja ele material ou simbólico” (Fleith; Neves-Pereira, 2020, p. 98).

Bachelard (2019) discute a terra sob duas perspectivas: a terra dura e mole. As imagens pensadas pelo mole e pelo duro dizem respeito, respectivamente, às metáforas da persistência e da resistência. O que as metáforas do mole e do duro contribuem para pensar o ambiente criativo? “O que seria uma resistência se não tivesse uma persistência, uma profundidade substancial, a profundidade mesma da matéria?” (Bachelard, 2019, p. 17).

O autor atribui à dureza todos os momentos que nos deparamos com uma resistência, e à moleza todos os momentos que nos deparamos com a persistência. Bachelard (2019) ressalta: “A dureza e a moleza das coisas nos conduzem – à força – a tipos de vidas dinâmicas bem diferentes” (Bachelard, 2019, p. 16). Em seguida, complementa: “Mas, evidentemente, a realidade material nos instrui. De tanto manejar matérias muito diversas e bem individualizadas, podemos adquirir tipos individualizados de flexibilidade e de decisão” (Bachelard, 2019, p. 21).

A flexibilidade e a decisão apontadas por Bachelard são características implícitas na pessoa criativa. Em outras palavras, a realidade vivenciada pela pessoa irá conduzir o tipo de trabalho que ela vai exercer em sua vida. “O ferreiro e o oleiro comandam dois mundos diferentes. Pela própria matéria de seu trabalho, na proeza de suas forças, eles têm visões de universo, as visões contemporâneas de uma criação” (Bachelard, 2019, p. 26). O ferreiro trabalha com as matérias duras, já o oleiro com a matéria mole. Na perspectiva de Bachelard (2019), ambos desenvolvem uma criação, mas a natureza dessa criação será influenciada pelo meio nos quais se inserem.

O ambiente criativo é entendido na presente análise como “pé de terra”. Suas raízes constroem culturas, seus ramos percebem o clima e seus galhos enxergam o tempo de um determinado ambiente. É preciso destacar, entretanto, que “cada pessoa percebe o seu ambiente de uma maneira única, o alimento de um homem é o veneno de outro e vice-versa”. (Rhodes, 1961, p.308).

As nuvens paradas

Entendemos as nuvens paradas como a etapa de incubação das ideias. “Trata-se de um período em que nenhum esforço é empregue sobre o problema” (Santos, 2019, p. 9495). Esse momento se deu pela dificuldade da materialização dos conceitos. Foi um momento de distanciamento da pesquisa.

A transposição das ideias não se efetivou porque as técnicas empregadas na elaboração visual não eram de domínio da artista. “*People are not creative in a general sense; they are creative in particular domains such as the visual arts.*” (Zimmerman, 2009, p. 386).⁶ Minha rota, como artista e mestrande, transpassa a seguinte questão: como materializar as imagens provocadas pelas vivências criativas? Os desenhos elaborados não empregavam o conceito pensado pelo campo imagético. Vale ressaltar, nesse ponto, a importância de dominar as técnicas artísticas.

Apesar da frustração do trabalho não realizado, surge um *insight* quando visito a exposição “O cru e o cozido”, na Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo (GAP/UFES), sob curadoria de Isabela Frade e Rosana Paste.

A chuva de ideias

A iluminação para a solução do problema aparece na apreciação da obra “Corpo de Barro”, de Luciene Hibner (2024). Na descrição do trabalho da artista constam dois termos importantes: “fotografia” e “performance de

⁶ “As pessoas não são criativas num sentido geral; elas são criativas em domínios específicos, como as artes visuais.” (tradução nossa)

barro no corpo”. Nesse momento, as ideias sobre o domínio do campo criativo, discutidas por Mihaly, iluminaram o processo de criação do trabalho “Os 4 pés criativos”.

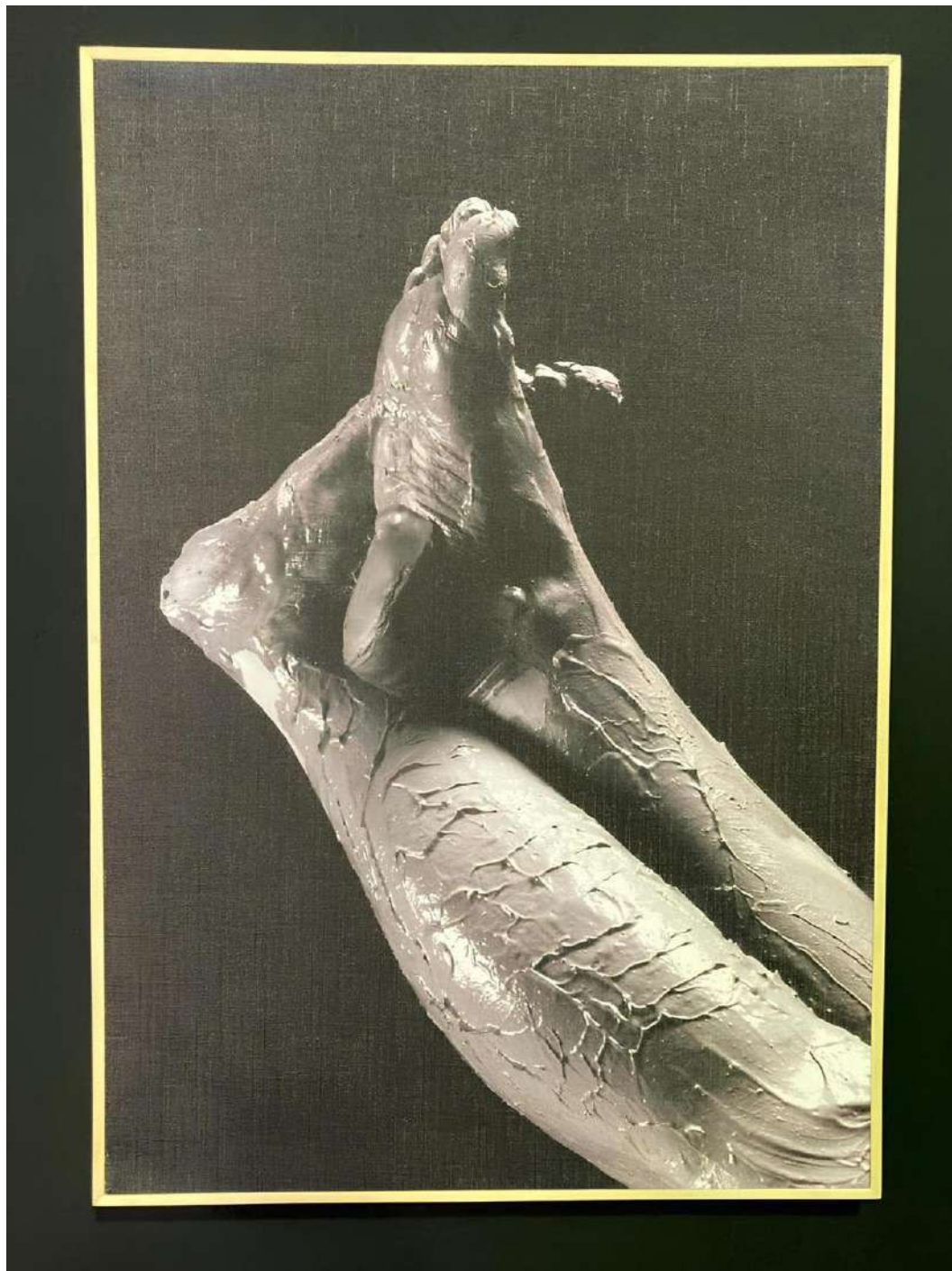


Figura 2. “Corpo de Barro”, Luciene Hibner, GAP/UFES, 2024. A fotografia em preto e branco contém dois pés cobertos de barro, erguidos como se a pessoa estivesse sentada e os levantasse com pernas esticadas, em um recorte que nos deixa ver as pernas apenas até o começo dos joelhos, localizados no canto direito da imagem. Fonte: acervo das autoras.



Figura 3. “Pé d’água”, Sara Damiani, 2024. A fotografia é tirada de cima para baixo, centralizando o pé esquerdo da artista que caminha em cima de um espelho quebrado. O espelho reflete os pés da artista e o céu nublado do manguezal do bairro Flexal II, localizado na cidade de Cariacica, ES. Fonte: acervo das autoras.



Figura 4. “Pé de vento”, Sara Damiani, 2024. A fotografia é tirada de baixo para cima, tendo como composição pernas vestidas de meia calça rosa com sapatilhas rosa nos pés. As pernas da artista se entrecruzam e seus pés apontam para o céu. O fundo da imagem é composto pelas árvores do manguezal do bairro Flexal II, localizado em Cariacica, ES. Fonte: acervo das autoras.



Figura 5. “Pé de lama”, Sara Damiani, 2024. A fotografia é tirada de cima para baixo, centralizando os pés da artista cobertos pela lama do manguezal de Flexal II, localizado na cidade de Cariacica, ES. A imagem é composta pelos pés da artista, a lama do mangue e uma poça de água. Fonte: acervo das autoras.



Figura 6. “pé de chama”, Sara Damiani, 2024. A fotografia é tirada da mesma altura dos pés da artista. A imagem é composta pela sola dos pés erguidos em cima de um toco de madeira. Os pés são cobertos por um óleo natural, que se mistura com tons de marrom e preto presentes na sola dos pés. Fonte: acervo das autoras.

O trabalho ganha materialidade quando escolho explorar minha própria área de atuação: a performance. É na intimidade com os seus próprios recursos de criação e poética que o trabalho ganha forma. Nesse sentido, a obra de Bachelard é acessada novamente. O “pé de vento” é associado ao sonho de infância da de ser bailarina, o “pé de lama” é incorporado pelo casamento da água com a terra, o “pé d’água” é simbolizado pelos reflexos da alma, e o “pé de chama” é revelado como o fogo que ilumina o processo, a pessoa e o ambiente em que ela se assume como poeta e artista.

Considerações breves

O trabalho apresentado é fruto de um projeto do GEPCEAr, em consonância com a observação atenta do processo de criação da artista e mestranda Sara Damiani. A percepção individual do ambiente criativo, atrelada aos domínios da pesquisadora, enriqueceram a produção dos “artefatos”. Entender o processo criativo como fenômeno da criatividade aproximou o conceito da ação, a teoria da prática e a imaginação da produção. Nesse sentido, os estudos direcionados pelo grupo de pesquisa permitiram a criação poética e artística de uma mestrandia em formação. As investigações sobre as teorias da criatividade aproximaram a pesquisa da mestrandia em produção de arte. Seus passos foram atravessados pela relação “pesquisadora-artista”. Espera-se que este trabalho se reverbere em novos estudos, despertando pesquisadores para descobertas poéticas e criativas no campo da arte e da criatividade.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: Ensaios sobre a imaginação da matéria. 3ª. ed. São Paulo: Wmf martins fontes, 2018.

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins fontes, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**: Ensaio sobre as imagens da intimidade. 3ª. ed. São Paulo: Wmf martins fontes, 2019.

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

BUZAN, Tony. **Dominando a técnica dos mapas mentais**: O guia completo de Aprendizado e uso da mais poderosa ferramenta de desenvolvimento da mente humana. São Paulo: Cultrix, 2019. ISBN 978-85-316-1541-2. Kindle.

CAVINATO, Andrea. **Arte e Cultura na Educação**: Poéticas da Criação e Imaginário. [S. l.], 2024. Disponível em: <https://www.andreacavinato.com>. Acesso em: 07 jan. 2024.

CSIKSZENTMIHALY, M.. Implications of a systems perspective for the study of creativity. In: STENBERG, R. J. (Ed.), **Handbook of creativity**. New York: Cambridge University Press, pp. 313-33,1999.

DE SÁ, Alice Araujo Marques; VIANA, Dianne Magalhães. Design e biomimética: uma revisão sobre o estado da arte no cenário brasileiro. **MIX Sustentável**, São Paulo, v. 7, pp. 137-150, 2020. DOI 10.29183/2447-3073.MIX2020.v7.n1.137-150. Disponível em: <https://ojs.sites.ufsc.br/index.php/mixsustentavel/article/view/4332>. Acesso em: 7 jan. 2025.

FLEITH, D. de S.; NEVES-PEREIRA, M. S. O modelo Sistêmico da Criatividade de Mihaly. In: FLEITH, D. de S.; NEVES-PEREIRA, M. S. **Teorias da criatividade**. Porto Alegre: Artmed, 2020.

FOUCAULT, Michel. Os corpos dóceis. In: **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Ed. Vozes, pp.117-142, 1999.

HIBNER, Luciene. **Corpo de Barro**. 2024. Fotografia impressa em canvas. 65 x 45cm.

KNELLER, George. **Arte e ciência da criatividade**. 14. ed. São Paulo: Ibrasa, 1999.

OSTROWER, F. **Criatividade e processo de criação**. São Paulo: Vozes, 2014.

PIZZOCARO, Silvia. La ricerca guarda alla natura: analogie, modelli, confronti. **Iris**: Politécnica de Milão, São Paulo, v. 2, pp. 206-214, 2019. DOI 10.5151/9788580394207. Disponível em: <https://hdl.handle.net/11311/1128843>. Acesso em: 7 jan. 2025.

PRADO, D. y FERNÁNDEZ, E. **Analogía inusual**. Santiago de Compostela:

Ed. Creación Integral, 2011.

RHODES, M. An analysis of creativity. **The Phi Delta Kappan**, v. 42, n. 7, pp. 305-310, 1961.

SANTOS, Otávio Luis. As etapas do processo criativo propostas por Graham Wallas identificadas em processos de criação em ambientes digitais. **Brazilian Journal of Development**, Curitiba, v. 5, ed. 7, pp. 9490-9498, 2019. DOI 10.34117/bjdv5n7-13. Disponível em: <https://ojs.brazilianjournals.com.br/ojs/index.php/BRJD/article/view/2400/2420>. Acesso em: 7 jan. 2025.

SANTOS, Pablo Silva Machado Bispo dos; CARNEIRO, Waldeck; ARAUJO, Flávia Monteiro de Barros. Leitura do mundo e imaginação material da palavra: Freire e Bachelard como interlocutores. **Periferia: Educação, cultura e comunicação**, [s. l.], v. 16, pp. 1-21, 2024. DOI 10.12957/periferia.2024.75241. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/periferia/article/view/75241/49172>. Acesso em: 7 jan. 2025.

SILVA, Gustavo Henrique de Abreu. Fenomenologia e geografia: a imaginação dinâmica de Bachelard em tempos de redes sociais. **Revista Presença Geográfica**, [s. l.], v. 8, p. 1-12, 2021. DOI 10.36026/rpgeo.v8i1.6512. Disponível em: <https://periodicos.unir.br/index.php/RPGeo/article/view/6512>. Acesso em: 7 jan. 2025.

STRAZZACAPPA, Márcia. A educação e a fábrica de corpos: a dança na escola. **Cadernos Cedes**, ano XXI, n. 53, pp. 69-83, 2001. DOI: 10.1590/S0101-32622001000100005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ccedes/a/jG6yTFZZPTB63fMDKbsmKKv/>. Acesso em: 12 ago. 2024.

TORRE, S. de L. **Dialogando com a Criatividade**: Da identificação à Criatividade Paradoxal. São Paulo: Madras, 2005.

ZIMMERMAN, E. Reconceptualizing the role of creativity in art education theory and practice. **Studies in Art Education**, Abingdon, v. 50, n. 4, pp. 382-399, 2009. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40650349>. Acesso em: 02 jun. 2025.

WALLAS, G. **Art of thought**. London: Jonathan Cape, 1926.

Recebido em: 10 de maio de 2025.

Publicado em: 27 de junho de 2025.

Hibridismo estético e inovações no cinema de animação pós-moderno

Aesthetic hybridity and innovations in postmodern animated cinema

Natacha de Souza¹ (PPGA-UFES)

Resumo: A modernidade e a pós-modernidade são marcadas por rápidas transformações sociais e culturais, resultando em uma desconexão entre o indivíduo, seu grupo social e a cultura, especialmente no final do século XX. O estudo do cinema de animação experimental, em relação a essas fases, busca entender como as novas conceitualizações da arte influenciam o surgimento da arte computacional e digital, levando em consideração a experiência da produção artesanal no contexto cinematográfico. Esta pesquisa se apropria de reflexões sobre a imagem técnica, as relações entre o moderno e o pós-moderno, e o impacto das inovações tecnológicas, como o advento da câmera, na representação artística. O pós-moderno, caracterizado pela hibridação de estilos e práticas estéticas, não se configura como uma superação do moderno, mas como uma condição histórica que questiona a racionalidade da modernidade. O presente artigo explora a crítica contemporânea da arte e suas relações com o cinema de animação, destacando as tensões entre estética e juízo de valor.

Palavras-chave: modernidade; pós-modernidade; cinema de animação experimental; arte computacional/digital; estética.

Abstract: *Modernity and post-modernity are marked by rapid social and cultural transformations, resulting in a disconnection between the individual, their social group and culture, especially at the end of the 20th century. The study of experimental animated cinema, in relation to these phases, seeks to understand how the new conceptualizations of art influence the emergence of computer and digital art, taking into account the experience of artisanal production in the cinematographic context. The research draws on reflections on the technical image, the relationship between the modern and the postmodern, and the impact of technological innovations, such as the advent of the camera, on artistic representation. Postmodernism, characterized by the hybridization of styles and aesthetic practices, is not configured as an overcoming of the modern, but as a historical condition that questions the rationality of modernity. This article explores contemporary art criticism and its relationship with animated cinema, highlighting the tensions between aesthetics and value judgment.*

Keywords: *modernity; postmodernity; experimental animation cinema; computational/digital art; aesthetics.*

DOI: <https://doi.org/10.47456/ng61c013>



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](#)

¹ Artista e animadora digital, Bacharel em Artes Plásticas (UFES) mestranda em Artes, na linha Interartes e Novas Mídias do Programa de Pós-graduação em Artes da UFES, bolsista FAPES. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-2898-8272>. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/9632018305326219>.

Introdução

A complexidade encontrada pela modernidade está relacionada com a rapidez das mudanças sociais e à descontinuidade cultural nas quais as pessoas estão mergulhadas. Pois a sociedade moderna, com as suas rápidas mudanças e a sua descontinuidade cultural, observadas no final do século XIX e no decorrer do século XX, apresenta, de forma mais perceptível, no final desse mesmo século, certa desconexão entre o indivíduo, o seu grupo social e a cultura. A pesquisa aqui se propõe através de autores que evidenciam as características do modernismo e do pós-modernismo, que podem vir abarcar tanto a história da arte, quanto temáticas engajantes, em contato com o objeto de estudo apresentado: o cinema de animação experimental, uma vez que as novas conceitualizações feitas na arte da modernidade de pós-modernidade, foram pertinentes para entender o aparecimento da arte computacional/digital.

Para tanto, pesquisa-se em busca de respostas na essência do exercício animado: uma experiência de produção artesanal no âmbito do dispositivo cinematográfico e a despeito do automatismo que lhe é próprio. Aqui, perpassa o tema da imagem técnica, das relações entre os conceitos levantados da pós-modernidade, e no advento tecnológico, sobretudo no que diz respeito ao objeto câmera, além de discutir as consequências desta experiência para a representação. Por fim, levanta alguns pontos de discussão acerca de sua experiência no cinema experimental.

Visto assim, este artigo organiza-se por meio de visões estilísticas e tendo como objetivo evidenciar as principais questões abordadas por alguns autores que enfrentam esses embates a respeito da estética e do juízo de valor da arte, tentando criar paralelos com o cinema de animação experimental. Embora os autores aqui citados não sejam direcionados à animação, encontra-se argumentos que possam ser trabalhados e discutidos a respeito dela. Por meio da visão de alguns autores que questionam o papel da arte na pós-modernidade, como Arthur Danto (2006), Clement Greenberg (2002), Thierry de Duve (2003) e Ricardo M.

Gonzaga (2010), com autores que trabalham com animação digital, como Arlindo Machado (2008) e Paul Wells (1998), o presente artigo problematiza as questões da produção e a recepção do trabalho de arte na crítica contemporânea associadas ao cinema de animação.

A questão da pós-modernidade no cinema de animação experimental

A arte utiliza a articulação de debates teóricos sobre o chamado “fim da arte”, o que, para alguns autores, não se refere o fim como a morte existencial, mas sim um fim de uma narrativa pré-estabelecida. Alguns teóricos indicam, de forma sucinta, como algumas experiências artísticas abordam essas questões de forma enigmática. Destaca-se, então, a importância dessas experiências como uma oportunidade para reexaminar criticamente a história de forma criativa. Dessa forma, a arte não é vista como uma mera reprodução ou representação da história, mas sim como uma forma de produzi-la ou apresentá-la de maneira diferenciada.

O tema complexo do “fim da arte” é abordado em “A arte sem paradigma” (2006), do filósofo e crítico de arte norte-americano Arthur Danto. Nesse texto, o autor fornece exemplos de obras de artistas contemporâneos para ilustrar sua tese, diferenciando-a da perspectiva apresentada pelo crítico norte-americano Clement Greenberg (2002); sendo apresentada entre a década de 1960, período em que ocorreram mudanças significativas nos paradigmas do mundo da arte, especialmente no que diz respeito à crescente importância da conscientização e reflexão. Nesse aspecto, percebe-se diferenças entre a sua visão e a visão de Greenberg para o “fim da arte”. Se, para Greenberg, esse é o momento no qual o artista produz obras puras e em consonância com o cânone modernista, para Danto (2006), o “fim da arte” é o momento no qual a arte atinge a compreensão filosófica de sua identidade, fazendo com que os artistas não necessitem se adequar a um paradigma pré-estabelecido.

Nesse contexto, um dos aspectos mais importantes no falar de arte foi a proximidade de Danto com Nova York e com sua cena artística. Naquele

período, o autor havia escrito um texto mencionando este conceito de fim da arte: a ideia do fim da arte possa ser definida também como fim da narrativa. Dando refere-se ao “Lição de Estética”, de 1821, de Hegel, onde o filósofo novecentista já havia falado do fim da arte como de um momento que se atingia a partir de uma tomada de consciência por parte da arte e de um reconhecimento de sua própria natureza interna. O fim da narrativa pode ser situado por volta do final dos anos 1960.

No contexto das transformações na concepção da arte, observou-se uma ruptura significativa na sua forma e no seu entendimento, evidenciada, segundo Danto (2006), pela primeira vez, em uma exposição de Andy Warhol, realizada em 1964, em Nova York. Nessa ocasião, caixas de detergente para lavar pratos foram apresentadas como obras de arte, promovendo um impacto transgressor e inovador. Essa exposição trouxe à tona questões filosóficas que extrapolavam os debates abstratos e tradicionais sobre a natureza da arte – como a clássica indagação “O que é arte?” – para problematizações mais concretas e instigantes acerca da arte em si. A relevância da obra de Warhol reside no fato de que, embora não tenha sido o primeiro a levantar tais questões, ele o fez de maneira singular e explícita, explorando dimensões até então pouco abordadas. Essa abordagem não apenas desafiou os paradigmas vigentes, mas também abriu novos caminhos para a reflexão estética e filosófica.

Surgem alguns questionamentos a respeito da obra de arte. Esta não deve ter uma forma particular. A partir dessas reflexões, Danto afirma que “o mundo da arte hoje não tem uma unidade estilística que se possa verificar com o olho” (2006, p. 201). Na filosofia da arte, filósofos como Hegel, Platão e Heidegger pensavam sobre a forma que a obra de arte devia ter e sobre alguma característica que lhe competia como essência. Logo, o que muda profundamente com a mostra de Warhol de 1964 é que a obra de arte não se submete mais a nenhuma forma particular e que a análise da obra de arte não se faz através da visão, mas da análise conceitual. Ou seja, a informação visual da obra é insuficiente para interpretá-la. Da mesma forma, o fim da arte significa pensar que “tudo é

possível, que a lei da possibilidade não existe e não há nenhuma forma da qual um artista não possa se recombinar” (2006, p. 201).

A ideia de arte do autor que chega ao próprio fim difere muito de teóricos anteriores. Se, antes, via-se a arte chegando ao seu próprio fim como um ponto onde o artista produz formas puras, logo, novos suportes e materiais são coisas muito diferentes do proposto. Para Danto (2006), a arte que chega ao fim de si mesma é a arte que atinge a compreensão filosófica de sua própria identidade.

De acordo com Clement Greenberg (2002), reconhecido crítico da modernidade artística e opositor contundente do pós-modernismo, a essência da arte reside no emprego de métodos intrínsecos a uma disciplina para criticar a própria disciplina, não com o intuito de subvertê-la, mas de consolidá-la ainda mais profundamente. Para Greenberg, a pintura, ao evidenciar-se como tal – ou seja, tinta sobre tela –, estabelece uma ruptura significativa com a narrativa representativa tradicional, tal como definida por Vasari, ainda em 1550. Essa reconfiguração discursiva, segundo o autor, promove uma substituição do paradigma clássico por uma abordagem que reforça os valores intrínsecos do meio artístico.

Diferentemente de outros movimentos estilísticos, o modernismo caracteriza-se por uma descontinuidade histórica, apresentando uma produção visual que frequentemente parece “estranha” em relação às tradições artísticas precedentes. Esse afastamento deliberado das convenções históricas reflete a busca modernista por autonomia e auto referencialidade. No entanto, o posicionamento crítico de Greenberg em relação às teorias pós-modernistas e à arte engajada socialmente o tornou um alvo frequente de críticas, sendo frequentemente rotulado por seus opositores.

Essa antítese apresentada insere-se de forma pertinente nas problematizações que circundam o cinema de animação. Paul Wells (1998), renomado teórico nos estudos da animação, propõe uma classificação que divide esse campo em dois grandes paradigmas: o

cinema de animação ortodoxo, produzido por grandes estúdios com objetivos comerciais; e o cinema de animação experimental, caracterizado por produções autorais realizadas por artistas independentes. No contexto do cinema de animação comercial, observa-se uma hegemonia em termos de estilos, ideias e processos, exercida por determinados estúdios que operam sob uma lógica industrial. Essa abordagem resulta na criação de produtos em larga escala, utilizando fórmulas e formatos universalizados para atender ao mercado global. Tal fenômeno implica em uma forte influência estética e narrativa sobre produções periféricas, que tendem a replicar esse único modelo de produção dominante em escala mundial. Um exemplo emblemático dessa influência é o estilo distintivo dos estúdios Disney, cuja predominância estética e narrativa marcou mais da metade do século XX, gerando inúmeras reproduções por parte de artistas e estúdios ao redor do mundo. Tendo essa perspectiva, a pesquisa de Buccini menciona:

Esta estética dominante contribui, assim, para a desqualificação de diferentes procedimentos e linguagens presentes nas obras de artistas individuais experimentais e de produções periféricas, à margem, tanto do eixo geográfico da indústria, quanto da produção comercial. (Buccini, 2017, p. 2).

Percebe-se, assim, que essa hegemonia industrial da animação apresenta um aspecto intrigante desde sua concepção, pois, historicamente, essa forma de expressão foi inicialmente apropriada por artistas plásticos que buscavam explorar o movimento como meio de manifestação artística. Embora tenha se consolidado como parte integrante da indústria cinematográfica, foi durante as vanguardas históricas do século XX que a animação alcançou um de seus ápices em termos de experimentação e inovação. Nesse contexto, diversos artistas, particularmente ligados ao movimento dadaísta, assumiram uma postura anárquica ao questionar e, sobretudo, rejeitar os padrões academicistas dominantes na crítica de arte. Figuras como Fernand Léger e Marcel Duchamp integraram o movimento em suas obras, promovendo a animação como um objeto de valor estético.

Atualmente, os animadores que se dedicam a explorar as potencialidades da animação de forma criativa e crítica podem ser considerados um núcleo de resistência frente ao estilo hegemônico predominante. Esses criadores frequentemente utilizam práticas oriundas das artes plásticas, adaptadas a contextos locais e nacionais, como estratégias para preservar sua distinção estética e afirmar modelos de significância em oposição às tendências massificadoras da indústria global. Wells (2002) afirma que os animadores se apropriam de seus princípios teóricos e ideias conceituais, reinterpretando-os no contexto da animação:

Animadores, criando sobre a base das artes plásticas, não meramente exploram abordagens e estilos, mas também [...] exploram princípios teóricos e ideias geradas a partir das artes plásticas, e as usam de novo a partir do suporte animado" (Wells, 2002, p. 36).

Assim, para o autor, esses elementos são transformados e ressignificados, resultando em criações que não apenas dialogam com as artes plásticas, mas também ampliam suas possibilidades expressivas e narrativas. Logo, enquanto o estilo *cartoon* de animação conquistava as salas de cinema comerciais nos Estados Unidos, na Europa um grupo de artistas estava desenvolvendo trabalhos animados mais voltados para a experimentação e abstração, inspirados pelos movimentos vanguardistas das artes plásticas (Wells, 1998). Essa forma de animação, conhecida como experimental encontra-se no extremo oposto em relação à animação ortodoxa.

Como já mencionado, uma das questões que rondam a arte pós-moderna é um hibridismo de formas e materiais, tendo os aspectos da visão como algo secundário. Esse é um aspecto que consegue conversar com a animação, sobretudo o cinema de animação experimental, uma vez que é evidente que as hibridizações e mestiçagens visuais observadas na pós-modernidade também se encontram nas expressões da linguagem visual dos filmes de animação e na criação de narrativas, que se movem entre diferentes mídias. O termo "mídia" possui múltiplos significados aqui, abarcados por Lucia Santaella, estudiosa que tem se dedicado incansavelmente a compreender esse conceito. Desde o lançamento de "A

cultura das mídias", em 1992, ela tem realizado diversas revisões à medida que o contexto midiático continua a se desenvolver. Em uma publicação mais recente, de 2007, Santaella afirma que o termo "mídia" – inicialmente associado apenas aos meios de comunicação de massa tradicionais, como a impressão – se generalizou de tal forma que passou a abranger todos os meios de comunicação, incluindo a animação.

A animação experimental abrange uma ampla variedade de estilos e abordagens e, inevitavelmente, cruza com áreas de vanguarda, como a vídeo arte (Wells, 1998, p. 42-43). Dessa forma, enquanto a animação ortodoxa busca se aproximar da linguagem e da forma do cinema *live-action*, a animação experimental se identifica mais com os conceitos das artes plásticas, estabelecendo uma relação próxima com alguns movimentos das vanguardas artísticas.

De uma forma visual para elucidar o que foi preposto, podemos observar a animação em curta metragem "*Snack and drink*", de 1999, de Bob Sabiston, um documentário de três minutos feito em Rotoscopia, no qual, em um mesmo plano, conjuntos de frames são desenhados por diferentes artistas em estilos variados, conforme mostrado na Figura 01:



Figura 1. "*Snack and Drink*", animação de Bob Sabiston, 1999, MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/118570>. Acesso em: 10 nov. 2024. Captura de tela do filme *Snack and Drink*, com fundo laranja e um desenho de um menino de camisa marrom, cabelos pretos curtos, de perfil, com o olho muito grande, parecendo ter sido maquiado com lápis de olho preto e sombra verde-claro. O pescoço do menino está pintado de faixas horizontais roxas e azul-claro. Suas mãos, com luvas verdes, seguram o queixo.

No frame extraído da animação de Bob Sabiston, a narrativa, apresentada de maneira sucinta, centra-se em um menino com transtorno do espectro autista que visita uma loja de conveniência com o intuito de "lanchar e beber", conforme sugere o título da obra. Nesse contexto, são evidenciados seus rituais peculiares, com destaque para a mistura de diferentes sabores de refrigerantes. Essa ação é complementada por uma multiplicidade de estilos visuais que se manifestam ao longo da animação. O emprego dessa diversidade de estilos, técnicas, materiais e abordagens animadas não apenas permite a incorporação de perspectivas subjetivas dos artistas envolvidos, mas também desafia os códigos tradicionais do cinema clássico, possibilitando a criação de efeitos inovadores e ampliando os limites da expressão artística no campo da animação.

Ao analisar os conceitos previamente abordados de Danto (2006) e Greenberg (2002), em relação às proposições de animação ortodoxa e experimental no cinema de animação delineadas por Wells (1998), evidencia-se que o cinema de animação ortodoxo busca uma alta analogia em relação aos elementos perceptivos. Em outras palavras, privilegia-se a visão como o principal fator para a compreensão do todo. A principal finalidade da animação ortodoxa é entreter, o que exige a ausência de elementos que possam causar estranhamento ao público. Sua lógica opera no sentido de ser amplamente acessível e compreensível por todos os espectadores, recorrendo, para tanto, a um sistema narrativo e visual já consolidado no imaginário coletivo. Esse princípio explica a dedicação de estúdios como a Disney em alcançar uma representação fiel do mundo real, característica que hoje é amplamente reconhecida em produções realizadas em 3D.

Por outro lado, o cinema de animação experimental caracteriza-se por um impulso criativo que privilegia a não-figuração, o abstrato e a exploração da forma pura. Nesse contexto, a mídia cinematográfica é utilizada como meio para experimentar possibilidades plásticas, subvertendo a lógica tradicional e ampliando a importância da

conceitualização da obra. Essa abordagem envolve a redefinição do corpo, a modificação de formas e a quebra de narrativas convencionais, enfatizando o desafio ao espectador e promovendo experiências sensoriais e reflexivas. O cinema experimental, portanto, não se subordina a regras pré-estabelecidas, mas busca romper barreiras e explorar sua própria materialidade, frequentemente relegando a narrativa a um papel secundário.

Com base nisso, podemos observar que o cinema de animação pode atuar em duas direções distintas: Por um lado, busca representar o real ao adotar padrões da representação figurativa ou do cinema live-action, procurando alcançar uma semelhança com o mundo visível/tangível. Por outro lado, o cinema de animação também explora a manipulação da forma, direcionando seus esforços para imagens abstratas ou menos figurativas, aproximando-se das experimentações das artes plásticas. Dessa forma, o cinema de animação tem a capacidade de transitar entre essas duas frentes, explorando tanto a representação do real quanto a liberdade de manipular a forma para criar expressões visuais inovadoras, sendo o principal viés as questões estéticas e não-narrativas em direção a um vocabulário próprio da pintura e escultura.

O contemporâneo caracteriza-se como uma condição de "entropia estética e desordem informativa" (Danto, 2006, p. 12), na qual prevalece uma liberdade estética irrestrita, sem limitações históricas que condicionem ou delimitem as possibilidades criativas. Esse contexto permite a emergência de questões que abrangem desde narrativas históricas até debates sobre diferenças e mitos de originalidade. Nesse sentido, o caráter narrativo emerge como elemento central, articulando um engajamento social e ideológico que instiga a reflexão acerca dos múltiplos discursos que circulam e precisam ser veiculados.

Ao olhar para a atualidade, a obra de arte contemporânea fragmenta seus discursos, interpelando o espectador em diferentes espaços, sejam eles galerias ou salas de cinema. No entanto, em uma época marcada pela crescente presença dos meios digitais e pelo

imediatismo, há o risco de que o valor de uma obra seja comprometido, tanto pela sua serialização quanto pelos veículos de disseminação. Ainda assim, à semelhança do pós-modernismo, que se apropria da bagagem histórica, pode-se observar artistas de animação que integram múltiplas técnicas e materiais, levantando questões sobre a relevância da forma e do espaço de exibição.

Embora os teóricos da pós-modernidade aqui abordados apresentem perspectivas diversas e, frequentemente, não abordem diretamente o campo da animação, os conceitos que delineiam são aplicáveis a essa forma de expressão artística. Apesar das diferenças entre os autores, suas ideias convergem em torno de problemáticas comuns, revelando uma interseção conceitual que permite o questionamento e a ressignificação do papel da animação no cenário contemporâneo.

A questão da “imagem técnica” no cinema de animação

Ao longo da história, a animação foi se adaptando à medida que foram sendo desenvolvidas novas técnicas, estabelecendo interações entre áreas das artes e da tecnologia. A história das imagens animadas é tida como mais antiga que o cinema, pois a ideia do movimento ilusório nasceu muitos anos antes. Com isso, é evidente destacar a forma como é amplamente debatido o papel da arte contemporânea com sua abordagem interdisciplinar e interativa a partir da perspectiva da cultura digital.

Os termos “imagens técnicas” (Flusser, 2008), “arte eletrônica” (Lemos, 1997) e “cibercultura” (Lêvy, 1997) por exemplo, têm sido amplamente utilizados para descrever as diversas formas de expressão artística que surgem da simbiose com as tecnologias digitais atuais. No entanto, a discussão sobre questões estéticas e filosóficas relacionadas à natureza do sujeito, da arte e da percepção pode contribuir significativamente para o estudo da cultura digital e suas manifestações artísticas. Machado nos diz:

Por “imagens técnicas” designamos em geral uma classe de fenômenos audiovisuais em que o adjetivo (“técnica”) de alguma forma ofusca o substantivo (“imagem”), em que o papel da máquina (ou de seja lá qual for a

mediação técnica) se torna tão determinante a ponto de muitas vezes eclipsar ou mesmo substituir o trabalho de concepção de imagens por parte de um sujeito criador” (Machado, 2008, p. 224).

Ou seja, ao explorar essas questões, há a reflexão sobre como a tecnologia digital influencia e molda nossa compreensão da arte e da realidade. A forma como os artistas utilizam as ferramentas digitais para criar experiências estéticas inovadoras, desafiando as fronteiras tradicionais da arte, mostram as implicações estéticas e filosóficas da cultura digital, fazendo o aprofundamento das nossas compreensões das manifestações artísticas contemporâneas e do impacto das tecnologias digitais em nossa sociedade.

A imagem técnica, destacada por Flusser (2008), consagrada por seus dispositivos fotográficos e cinematográficos, modifica as experiências imagéticas, mesmo sem tornar obsoletos outros meios de produção visual. Discorre-se sobre a experiência da animação – especialmente experimental –, como uma forma artesanal de produção dentro do contexto da imagem técnica.

Nesse sentido, Ricardo Maurício (2010) explora a crise da profundidade na arte, uma característica vivenciada de forma física e conceitual pelos artistas pop e minimalistas. Esses movimentos rejeitaram a noção de profundidade expressiva que definia a pintura da geração anterior. Com o colapso dessa profundidade, a imagem deixou de ser meramente um meio de representação unidirecional, tornando-se um espaço autônomo de significação. Assim, a imagem passou a atrair para si mesma todas as potências de sentido, configurando-se como interface e emergindo como um significante autossuficiente e independente. Essa abordagem ressignifica o estatuto da imagem na arte contemporânea, marcando um momento de ruptura e inovação estética.

Novamente, na relação com o cinema de animação experimental, este ganha força com o surgimento das novas tecnologias digitais, e se distancia cada vez mais do cinema comercial, que atende exigências de mercado e público, com objetivo de ser comercialmente bem-sucedido.

Isso ocorre porque essas tecnologias permitem maior liberdade para experimentações estéticas que fortalecem a produção independente, transmitindo expressões sem as amarras da indústria e desafiando os limites, reinventando e sendo absorvidos pela própria indústria.

Outra questão importante a se destacar é que o cinema de animação experimental se beneficia de uma nova condição de divulgação e distribuição de material por meio de redes sociais e sites de compartilhamento de vídeos.

O "Regime estético" conceituado por Jacques Rancière (2009), está relacionado com a instauração do paradigma pós-histórico proposto por Vilém Flusser (2008) a partir do advento das imagens técnicas. Esse regime estético se caracteriza pela suspensão da hierarquia entre as formas de conhecimento e pela valorização da experiência sensível como forma de produção de conhecimento. Nesse sentido, a arte deixa de ser vista como uma mera imitação da realidade e passa a ser valorizada por sua capacidade de criar formas de percepção novas e de questionar as verdades estabelecidas. Essa mudança de perspectiva, segundo Flusser (2008), gera uma importante alteração na forma como se organizam os campos do saber, transformando a ciência em uma disciplina que confere significado, o que a aproxima da arte. Dessa forma, a arte e a ciência passam a ser vistas como formas de produção de conhecimento que valorizam a experiência sensível e a criação de novas formas de percepção.

Novamente, alguns aspectos conversam com a animação experimental, como o entusiasmo pelo novo ou desconhecido, criando possibilidades e percepções; a afinidade com a criação artística aproximada com o campo das artes plásticas e a experimentação de novas técnicas de produção de animação sem preocupações formais; o caráter independente/autoral fora dos grandes estúdios; além dos recursos de improvisação acidentais como potencializadores expressivos, sem se prender a um planejamento original e definitivo. A busca por distanciamento dos limites de realidade e representação e seu hibridismo trazem elementos estéticos que propõem autonomia e subversão.

Dentro dessa perspectiva, um exemplo interessante de mencionar é que, seguindo essas propostas no começo da década de 1920, Walter Ruttmann (1887 –1941) inseria animações de formas geométricas de sucessivas formas rítmicas e desintegrações. O surgimento das tecnologias que permitem associar som e imagem em movimento e a busca pela experimentação com as novas possibilidades das linguagens audiovisuais resultantes fez com que o artista buscasse a animação abstrata para propor suas ideias. Isso é visível na obra animada abstrata “*Lichtspiel Opus I*”, e sucessivamente nas sequências de mesmo nome 2, 3 e 4. Gregory Zinman, sobre Ruttmann, em “*A New History of German Cinema*” (2014), escreve que:

Ruttmann argumentou que os cineastas 'ficaram presos na direção errada', devido à sua incompreensão da essência do cinema que o levou ao meio tecnologicamente derivado do filme para produzir nova arte, pedindo 'um novo método de expressão, diferente de todas as outras artes, um meio de tempo. Uma arte destinada aos nossos olhos, diferente da pintura por ter uma dimensão temporal (como a música), e na representação de um momento (real ou estilizado) de um acontecimento ou fato, mais precisamente no ritmo temporal da eventos. (Zinman. 2014, p. 102, tradução nossa).

Para concretizar essa forma de arte, Ruttmann desenvolveu uma espécie de técnica de animação: criou uma maneira de fazer filmes usando óleos e pincéis. William Moritz, professor de história do cinema de animação na California Institute of the Arts, e estudioso na animação experimental, descreveu:

Ruttmann criou o *Lichtspiel Opus I* com imagens pintadas com óleo em placas de vidro sob uma câmera de animação, filmando um quadro após cada pincelada ou cada alteração porque a tinta molhada poderia ser limpa ou modificada com bastante facilidade. Mais tarde, ele combinou isso com recortes geométricos em uma camada separada de vidro. (Moritz. 1997, tradução nossa.).

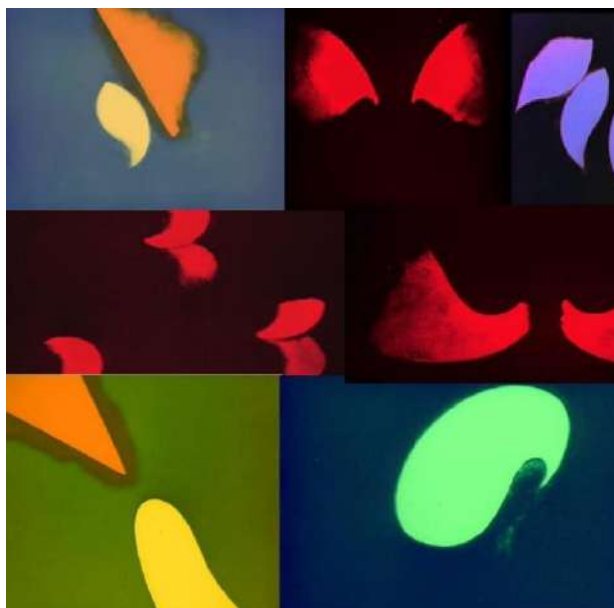


Figura 02. Colagem dos frames do filme "*Lichtspiel Opus I*", Ruttmann-Film, 1921. 13 min. Cor. Sem Som. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0140434/>. Acesso em: 02 dez. 2024. Frames de formas coloridas abstratas em fundo destacando de sua cor. As formas e assemelham à gotas ou pinceladas de vários tamanhos e estão separadas em quadros de cores escuras, de modo que parecem brilhar. Há manchas amareladas e avermelhadas. No canto superior direito, duas pinceladas de cor violeta se destacam das demais. No canto inferior direito, uma grande pincelada verde-claro parece brilhar em néon, no contraste com o fundo azul-escuro.

Contra um fundo escuro, várias formas brilhantes, curvas ou arredondadas pulsam em direção ao centro da tela, uma de cada vez (Figura 02). Elas são seguidas por muitas outras formas, algumas irregulares, algumas pontiagudas, outras arredondadas. As formas abstratas se movem para dentro ou pela tela em harmonia com uma partitura musical. Dessa forma, usa-se o hibridismo em sua materialidade e na sua produção, destacando novas informações e novas percepções para a pintura, para o cinema e para a animação.

De forma semelhante ao abordado nos textos mencionados, procura-se elementos que mostrem que os animadores exploravam e exploram inúmeros recursos, incluindo diretamente na película, buscando explorar sua materialidade e conferir-lhe uma matéria sensível. Essas experimentações proporcionam à animação infinitas possibilidades que escapam de definições ou certezas afirmadas na modernidade, desde o início do século XX.

Considerações finais

A análise desenvolvida ao longo deste trabalho buscou compreender as complexas relações entre o cinema de animação experimental, os debates sobre a pós-modernidade e o impacto das imagens técnicas na produção artística contemporânea. Nesse contexto, foi evidenciado como a animação transcende os limites do entretenimento comercial para se posicionar como uma forma de expressão estética e conceitual, dialogando com questões filosóficas, históricas e tecnológicas.

Ao explorar as contribuições teóricas de autores como Arthur Danto, Clement Greenberg e Vilém Flusser, o artigo destacou as transformações no entendimento da arte e de sua materialidade. A animação experimental, nesse cenário, emerge como uma manifestação singular que questiona paradigmas estabelecidos, promovendo uma reflexão sobre o papel da arte na era da reprodutibilidade técnica e na cultura digital. Obras como as de Walter Ruttmann e Bob Sabiston ilustram como as fronteiras entre artes plásticas, cinema e tecnologia podem ser dissolvidas, resultando em produções híbridas e inovadoras.

Ademais, foi demonstrado como o cinema de animação experimental contribui para a ressignificação de narrativas visuais e a ampliação do vocabulário estético, ao mesmo tempo em que desafia os limites impostos pela indústria cultural. A autonomia criativa e a liberdade de experimentação estética dos animadores reforçam a relevância dessa vertente artística no cenário contemporâneo, permitindo a expressão de perspectivas locais e individuais frente à hegemonia globalizada. Portanto, a pesquisa reafirma a importância de compreender o cinema de animação experimental não apenas como uma alternativa ao modelo comercial dominante, mas como um campo essencial para a exploração de novas possibilidades artísticas e discursivas.

Referências

- AUMONT, J. **Moderno?** Por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Campinas, SP: Papirus, 2008.
- BUCCINI, M; QUARESMA, C, S. Reflexões sobre a interação imagética entre o cinema e a animação. **5º Congresso Internacional de Design da Informação**. Florianópolis, 2011. Disponível em: https://sbdi.org.br/sbdi/wp-content/uploads/2015/10/5CIDI_2011_CIDI_Poster.pdf. Acesso em: 03 jun. 2025.
- COELHO, T. **Moderno pós-moderno**: modos e versões. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- DANTO, A. Introdução: moderno, pós-moderno e contemporâneo. In: **Após o fim da arte**: A arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Edusp, 2006.
- DUVE, T. Quando a forma se transformou em atitude – e além. In: **Arte & Ensaios**, n. 10. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes, UFRJ, 2003. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/51407>. Acesso em: 03 jun. 2025.
- FLUSSER, V. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2008.
- GONZAGA, R. M. Da superfície profunda à cadeia fantasmática de imagens. In: 19º Encontro Nacional da ANPAP, 2010, Cachoeira, BA. **Anais do Encontro Nacional da ANPAP** (CD-ROM). Salvador, BA: EDUFBA, v. 1, pp. 860-875, 2010. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/ricardo_mauricio_gonzaga.pdf. Acesso em: 03 jun. 2025.
- GREENBERG, C. **Estética Doméstica**. Tradução de André Carone. São Paulo: CosacNaify, 2002.
- MACHADO, A. **Arte e mídia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- MORITZ, William. **Exploring the Work of Oskar Fischinger**. AWN.com, 1997. Disponível em: <https://www.awn.com/mag/issue2.1/articles/moritz2.1.html>. Acesso em: 8 nov. 2024.
- RADHE, M. B. F. Comunicação e Imaginários Culturais. In: **Tendências na Comunicação**, n. 4. Porto Alegre: L&PM, RBS, 2001.
- SANTAELLA, L. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. 1.ed. 5. reimp. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SCHNEIDER, C. Visualidade pós-moderna no cinema de animação. In:

Orson – Revista dos Cursos de Cinema do Cearte. UFPEL, v. 1, pp. 151-161, 2011. Disponível em: https://orson.ufpel.edu.br/content/O1/artigos/primeiro_olhar/150-161.pdf. Acesso em: 03 jun. 2025.

WELLS, P. **Understanding animation**. NY : Routledge, 1998.

WOOD, P. **Arte moderna**: práticas e debates modernismo em disputa. São Paulo: Cosac. 1998.

ZINMAN, G. A. April 1921: Walther Ruttmann's Lichtspiel: Opus 1 Shapes culture of abstract filmmaking. In: KAPCZYNSKI, Jennifer M.; RICHARDSON, Michael D. (Orgs.). **New History of German Cinema**. Screen Cultures: German Film and the visual, v. 7. Rochester, NY: Camden House, pp, 98-104, 2014.

Recebido em: 16 de maio de 2025.

Publicado em: 27 de junho de 2025.

Curadoria e narrativas: contando histórias de brasilidades e culturas por meio das exposições

Curation and Narratives: Telling Stories of Brazilian Identities and Cultures Through Exhibitions

Sandra Regina Bastos¹ (PPGA-UFES)

Resumo: A investigação propõe-se a examinar a construção de sentidos nas exposições a partir de abordagens contemporâneas da curadoria, ancorando-se nos referenciais de Hans Ulrich Obrist (2015), que compreende o curador como agente mediador, e de Nicolas Bourriaud (2009), cuja ênfase recai sobre a estética relacional. A partir da análise de distintas práticas curatoriais, observam-se modos diversos de produção narrativa, os quais se adaptam aos contextos específicos em que se inserem, sejam eles museológicos ou baseados em experiências em ambientes expositivos. Nesse contexto, a noção de brasilidade representa componente articulador entre obra, território e memória cultural. O estudo também explora as intersecções entre tradição e contemporaneidade, incorporando múltiplas temporalidades entre erudito e popular, configurando-se como elemento estruturante na constituição de identidades culturais e na produção de sentido no campo artístico.

Palavras-chave: curadoria; narrativas; exposições; arte; brasilidade.

Abstract: *The investigation aims to examine the construction of meaning in exhibitions through contemporary curatorial approaches, drawing on the frameworks of Hans Ulrich Obrist (2015), who understands the curator as a mediating agent, and Nicolas Bourriaud (2009), whose emphasis lies on relational aesthetics. By analyzing diverse curatorial practices, the study observes various modes of narrative production, which are adapted to the specific contexts in which they are situated, whether museological or based on experiential exhibition environments. In this context, the notion of brasilidade (Brazilianness) emerges as an articulating component between artwork, territory, and cultural memory. The study also explores the intersections between tradition and contemporaneity, incorporating multiple temporalities and bridging the realms of the erudite and the popular, thus positioning brasilidade as a structuring element in the constitution of cultural identities and the production of meaning within the artistic field.*

Keywords: *curation; narratives; exhibitions; art; Brazilian identity.*

DOI: 10.47456/zr7kk663



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/)

¹ Formada em Artes Plásticas (Universidade Federal do Espírito Santo) e Design de Interiores (Senac) e Pedagogia (Estácio de Sá); Mestre em artes (PPGA-UFES). ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6537-384X>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4108266192355451>.

Introdução

Esta pesquisa aborda a relação entre curadoria e narrativas que exploram histórias culturais brasileiras em exposições, no contexto dos eventos artísticos, enfatizando sua relevância enquanto prática cultural e intelectual na construção de significados. O trabalho toma como base estudos contemporâneos sobre curadoria, como os de Hans Ulrich Obrist (2015), em *"A Brief History of Curating"*, que destaca o papel do curador como mediador entre artistas, obras e público e autores como Nicolas Bourriaud (2009), na obra *"The Radicant"*, que introduz conceitos como "relacionalidade" na experiência expositiva.

O objetivo do estudo é a análise das práticas curatoriais que organizam e comunicam sentidos e interpretações por meio de narrativas construídas nas exposições de arte e cultura, considerando o impacto das experiências dos visitantes e a forma como as obras são recebidas. O principal objetivo é investigar como a curadoria pode criar discursos e narrativas que vão além da organização espacial de obras, revelando conexões sociais, históricas e emocionais, ampliando a discussão sobre o papel das exposições como espaços de aprendizagem, com especial atenção à brasilidade como elemento central na construção dessas narrativas. Neste contexto, o termo "brasilidade" refere-se ao conjunto de manifestações culturais, identitárias e simbólicas que expressam a diversidade e a complexidade do ser brasileiro, incluindo aspectos regionais, étnicos, históricos e populares que ajudam a situar as obras em seus contextos locais e ampliar sua potência comunicativa.

A metodologia aplicada consiste em uma abordagem qualitativa, incluindo revisão bibliográfica de autores importantes no campo da curadoria, análise de estudos de caso de duas exposições relevantes e entrevistas com curadores experientes. Além disso, será feita uma análise crítica dos discursos presentes nos catálogos e materiais interpretativos das exposições estudadas. A abordagem metodológica combina técnicas qualitativas, explorando tanto os resultados do trabalho do curador quanto a experiência do público de forma integrada. A análise espacial

pode ser complementada com pesquisa visual, formando um quadro abrangente sobre como as narrativas se constroem em exposições, tanto pelo uso de elementos objetivos (como a estrutura e os elementos curatoriais), quanto subjetivos (como as interpretações e experiências do público). Ao discutir a prática curatorial com enfoque no contexto museológico, percebemos um campo vasto e multifacetado sobre o papel do curador na contemporaneidade. Analisamos como a curadoria se relaciona com os processos de preservação, pesquisa, comunicação e mediação cultural, enfatizando sua importância na construção de narrativas expositivas que dialoguem com diferentes públicos. Nesse contexto, a brasilidade se apresenta como um aspecto relevante a ser considerado na formulação dessas narrativas.

Scheiner, em “Curadoria em Museus” (2012), aborda os desafios enfrentados pelos curadores na contemporaneidade, como a necessidade de integrar tecnologias digitais, repensar modelos de exposição e considerar questões sociais, culturais e éticas na escolha e apresentação dos acervos. O livro reflete sobre os múltiplos olhares que moldam o trabalho curatorial, incluindo perspectivas históricas, artísticas, científicas e antropológicas, mostrando como essas dimensões podem convergir em exposições significativas e inovadoras. Dessa forma, a brasilidade emerge como um aspecto essencial a ser explorado na criação de narrativas que dialoguem com diferentes públicos e reforcem identidades culturais. Ao longo da obra, vários exemplos práticos e reflexões teóricas são apresentadas e que contribuem para o entendimento do curador não apenas como um organizador de exposições, mas como um mediador cultural capaz de transformar em espaços dinâmicos de aprendizagem e diálogo social.

Outro autor relevante, Condurú (2015), trata da estética como uma área de interseção entre ética e crítica, sendo suas ideias usadas para fundamentar reflexões sobre o impacto da curadoria na experiência estética. O autor investiga o papel da curadoria e a mediação como práticas interligadas na organização e apresentação de exposições de arte contemporânea,

mostrando como a curadoria se configura como um processo crítico, interpretativo e criativo, que vai além da simples seleção e disposição de obras, enfatizando sua capacidade de criar diálogos entre artistas, obras e público. Condurú, em “Curadoria e mediação em exposições de arte contemporânea” (2015), destaca o caráter interdisciplinar da curadoria contemporânea, considerando suas interfaces com outras áreas, como Antropologia, História, Comunicação e Estudos Culturais. Ele aborda o papel da mediação como uma prática essencial para aproximar o público das obras e das narrativas propostas, analisando estratégias que podem ampliar a acessibilidade e o engajamento em exposições de arte. Sua abordagem contribuiu para a pesquisa por trazer uma reflexão aprofundada sobre os desafios e as possibilidades da curadoria na contemporaneidade, incluindo o uso de novas tecnologias, a inclusão de diversidades culturais e a construção de experiências imersivas. Também apresenta estudos de caso que exemplificam a aplicação de conceitos teóricos na prática curatorial, oferecendo ao leitor um panorama abrangente e crítico sobre os caminhos da curadoria e mediação na arte contemporânea.

É relevante destacar a extensa área de atuação do curador, variando significativamente conforme o contexto em que ele trabalha, seja em museus, galerias ou exposições, imersivas ou não, adaptando-se às demandas específicas de cada ambiente. Em museus, seu papel além de organizar exposições permanentes e temporárias, também garante que, as peças sejam contextualizadas dentro de narrativas históricas ou temáticas. Nesse processo, torna-se relevante enriquecer as narrativas, valorizar as identidades culturais e promover reflexões sobre o patrimônio nacional além da preservação, pesquisa e interpretação de acervos históricos, artísticos ou científicos.

O papel do curador

A compreensão do papel do curador na construção de narrativas expositivas tem sido amplamente debatida por diversos autores. Hans

Ulrich Obrist destaca o curador como um mediador fundamental entre artistas, obras e público, cujo trabalho vai além da simples organização espacial, atuando na articulação de significados e na mediação de experiências (Obrist, 2015, p. 163). De modo complementar, Nicolas Bourriaud introduz o conceito de “estética relacional”, que enfatiza a importância da interação e da relacionalidade entre os visitantes e as obras, ampliando o papel da curadoria para a criação de experiências participativas e imersivas (Bourriaud, 2010, pp. 21-23, 57).

Nesse contexto, a seleção e organização das obras por parte do curador visam construir narrativas que comunicam ideias, conceitos ou histórias específicas dentro da exposição, promovendo uma mediação sensível entre arte, público e espaço expositivo. Scheiner ressalta a relevância da ambientação, como luz, disposição das obras e elementos do design, que contribuem diretamente para a construção da narrativa e para a experiência estética do visitante (Scheiner, 2012, pp. 133-146, 160). Além disso, a análise atenta das características do público, suas formações, experiências culturais e contextos diversos, como apontado por Conduru, é essencial para que as narrativas curatoriais sejam efetivamente significativas e inclusivas para diferentes grupos (Conduru, 2015, p. 37).

A construção da narrativa expositiva varia conforme as tipologias adotadas – sejam elas lineares, fragmentadas ou imersivas – e o curador deve estar atento a essas especificidades para garantir uma experiência coerente e impactante. Em um cenário contemporâneo, é também papel do curador investigar o impacto das inovações tecnológicas e interativas, integrando-as para promover diálogos críticos com temas históricos, sociais e culturais, ampliando a percepção e a comunicação da arte.

Assim, a curadoria pode propor novas perspectivas, criando abordagens mais diversificadas, inclusivas e interativas, que favorecem uma experiência mais profunda e reflexiva do público. O papel do curador, que começa na concepção e planejamento da exposição, estende-se até sua avaliação e documentação final, abarcando todas as fases – da escolha das obras ao desenvolvimento conceitual, montagem do espaço e interação

com o público. Conforme enfatizam Obrist (2015) e Bourriaud (2010), o curador evoluiu de um guardião das coleções para um mediador estratégico e agente ativo na construção de discursos culturais, ampliando o papel da exposição para além da mera organização de objetos, incorporando narrativas e diálogos que conectam as obras aos seus contextos locais e globais, enriquecendo o discurso curatorial.

Temáticas e narrativas para exposições

No contexto contemporâneo, as exposições se configuram como espaços de interação, exploração sensorial e participação ativa. A construção de exposições exige um olhar atento para as temáticas e narrativas que estruturam a experiência do público, podendo abranger diferentes campos do conhecimento, como história, arte, ciência e cultura. No campo da tecnologia quando associada à arte, por exemplo, as narrativas podem ser construídas a partir de uma reinterpretação da obra de artistas renomados, a partir da criação de atmosferas envolventes e imersivas com temáticas históricas e, nesse caso, a narrativa pode explorar elementos da memória e do pertencimento, convidando o visitante a "caminhar" por diferentes épocas e espaços.

As exposições, sejam elas imersivas ou tradicionais, são construções narrativas que dialogam, organizam e comunicam ideias, conceitos e diversas linguagens proporcionando experiências ao público. Logo, a escolha da temática e da narrativa são essenciais para definir a identidade da mostra, o percurso expositivo e a forma como o visitante interage com todo o conteúdo. A narrativa de uma exposição pode ser linear ou fragmentada, direta ou subjetiva, dependendo do conceito e da abordagem escolhida.

Dentre algumas narrativas comuns, podemos citar a cronológica, a temática, a sensorial e interativa e, por último, a ficcional e poética. A cronológica apresenta os conteúdos de forma sequencial, guiando o espectador por uma linha do tempo e é mais comum em exposições históricas e retrospectivas de artistas. Já a temática organiza as obras ou

objetos por conceitos específicos, criando conexões entre diferentes épocas, estilos ou disciplinas. Nos casos da sensorial e da interativa, convidam o visitante a participar ativamente promovendo engajamento por meio de experiências sensoriais, tecnológicas ou performáticas. Por último, a exposição se constrói como uma história imaginária, quando se trata de um enredo ficcional e ou poético.

A escolha da temática depende do contexto, do público-alvo e dos objetivos curatoriais, e algumas temáticas recorrentes incluem temas como cultura e história, sustentabilidade, ecologia, ciência, tecnologia, design, arquitetura e identidade. A temática de cultura e história trata das exposições que exploram movimentos artísticos, trajetórias de artistas ou diálogos entre diferentes formas de expressão e movimentos artísticos. Também trazem a memória, reconstituindo eventos históricos, tradições culturais e patrimônio imaterial, como festivais, mitologias e saberes populares. No caso de temas relacionados à natureza e sustentabilidade, as abordagens são sobre meio ambiente, biomas, ecossistemas e a relação do ser humano com a ecologia. Quando falamos de ciência e tecnologia, as exposições relacionam descobertas científicas e inovação, desde a astronomia até a inteligência artificial. Para o design e arquitetura, as reflexões predominantes são sobre estética, funcionalidade e urbanismo tratadas em conjunto com o cotidiano e o bem-estar. Nas referências do corpo e identidade, as mostras exploram questões de subjetividade, gênero, ancestralidade e diversidade cultural e, quanto ao imaginário e ficção, os universos narrativos transportam o visitante para mundos fantásticos, mitológicos ou oníricos.

A narrativa e a temática de uma exposição devem dialogar com a cenografia, com os suportes expográficos e com a mediação e a intersecção entre eles e suas diferentes linguagens e abordagens amplia o impacto da mostra e as conexões com o público. A escolha da temática influencia diretamente os recursos utilizados na concepção do espaço expositivo, assim como as narrativas lineares, que seguem uma sequência cronológica, contrastam com abordagens fragmentadas ou não-lineares,

em que os visitantes constroem sua própria experiência ao percorrer a exposição. Dentro dessa pluralidade de abordagens as exposições imersivas tem seu espaço projetado para estimular diferentes sentidos, incorporando elementos como projeções visuais, sons, texturas e aromas. O diálogo entre o espaço físico e as narrativas permitem que os visitantes vivenciem histórias e a sensorialidade desempenha um papel relevante na construção de sentidos, possibilitando experiências que vão além da percepção visual. No caso dos ambientes imersivos, eles frequentemente utilizam iluminação dinâmica, projeção mapeada e som 3D para criar uma atmosfera envolvente e todos esses aparatos por meio de interfaces responsivas, permitem que os visitantes vivenciem narrativas próprias de acordo com suas interações dentro do espaço.

A diversidade da atuação do curador é observada em museus, onde há ênfase na educação e preservação; em galerias, com foco nas tendências artísticas e no mercado e no caso de exposições imersivas, há prioridade para as experiências sensoriais e engajamento emocional. Cada contexto exige que o curador desenvolva habilidades específicas para alcançar os objetivos do projeto expositivo. Além disso, o curador deve pensar no espaço físico da exposição e em como as obras serão dispostas para contar a história de maneira fluida, integrando, sempre que possível, elementos que reflitam e valorizam as identidades culturais do público local. Essa disposição é chamada de narrativa, cuja intenção é provocar questionamentos e oferecer uma interpretação aberta com histórias que conectem as obras e guiem a experiência do público. As narrativas podem trazer reflexões sobre tradições, história e contemporaneidade, promovendo um diálogo profundo com a cultura nacional, que é o tema em questão.

A temática de uma exposição é o conceito central ou o assunto abrangente que orienta a seleção das obras, como "arte e natureza" ou "história da fotografia". O tema é uma abordagem mais específica representando uma ideia ou foco particular, como "Paisagens Naturais da Pintura do século XIX". A temática oferece o contexto, definindo um ponto específico de

exploração, e o tema fornece a base para a escolha das obras e para a definição do foco da curadoria. A diferença entre temática e narrativa para um curador está principalmente na forma como cada uma orienta e organiza o conteúdo da exposição, seja com a temática estabelecendo o foco central, ou com a narrativa direcionando a maneira como a história será contada e experimentada pelo público.

No caso de narrativas que explorem a cultura nacional, o impacto pode ser ainda mais significativo, pois diz respeito à maneira como o curador decide apresentar e conectar as obras envolvendo sua disposição, as relações entre elas, a sequência de apresentação, o uso de textos explicativos e os dispositivos interativos que ajudarão a contar a história em questão.

A utilização de narrativas sobre a historicidade de nosso país valoriza nossa identidade, o regionalismo, reconhece a diversidade cultural e afirma a ancestralidade dos povos que compõem a história brasileira. Ao integrar memórias, tradições e expressões locais, o curador contribui para fortalecer o vínculo entre o público e suas raízes e essa abordagem amplia o sentido das exposições como espaços de reflexão e pertencimento. Ailton Krenak (2019) destaca a importância de reconhecer outros modos de existência e conhecimento, defendendo uma reconexão com os territórios, os saberes ancestrais e os modos de vida que resistem à homogeneização cultural imposta pela modernidade.

Nesse sentido, Walter Mignolo (2003) propõe a ideia de "epistemologias do sul", que reconhecem outras formas de conhecimento para além das tradições eurocêntricas, promovendo justiça cognitiva e cultural.

Para ilustrar como a brasilidade pode ser articulada em exposições contemporâneas, este artigo realiza uma análise crítica de duas mostras recentes que se destacam pelo diálogo entre tradição, identidade cultural e inovação curatorial. A primeira Exposição citada aconteceu em 2019, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), intitulada "36º Panorama da Arte Brasileira: Sertão", exibida entre 17 de agosto e 15 de novembro. Com curadoria de Júlia Rebouças, a mostra reuniu 29 artistas e coletivos

que propuseram refletir sobre o conceito de "sertão" não apenas como uma região geográfica, mas como um modo de pensar, agir e existir. A curadoria destacou a resistência, a experimentação e a contestação presentes na arte brasileira contemporânea, desafiando representações tradicionais e hegemônicas.

Entre os artistas participantes estavam Ana Lira, Antônio Obá, Dalton Paula, Gê Viana, Mariana de Matos, Randolpho Lamonier e Rosa Luz. Algumas das obras em destaque incluíram "Sertão Escuro", de Dalton Paula, que retrata figuras afro-brasileiras em uma releitura da iconografia sertaneja; "Mapa da Resistência", de Ana Lira, que explora territorialidades e memórias; e "Incêndio na Caatinga", de Randolpho Lamonier, uma instalação que dialoga com questões ambientais e sociais do sertão.

A exposição abordou temas como identidade, memória, resistência e as múltiplas realidades sociais e culturais do Brasil. A curadoria buscou evidenciar a pluralidade das histórias brasileiras, apresentando diferentes perspectivas e narrativas, frequentemente marginalizadas nas versões oficiais da história.

Para uma análise crítica mais aprofundada da exposição, incluindo os conceitos curatoriais aplicados e a seleção das obras, recomenda-se a consulta ao catálogo oficial da mostra, bem como aos materiais de divulgação disponíveis no site do MAM.

A mostra "Territórios de Memória: narrativas ancestrais e contemporâneas" (2021), realizada no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), foi organizada pela curadoria composta por Tainá Menezes, Adriano Pedrosa e Marina Jari, que articulou o tema da brasilidade a partir da relação entre território, memória e ancestralidade. A exposição enfatizou a importância dos saberes tradicionais e da resistência cultural, promovendo uma reflexão crítica sobre as histórias oficializadas e aquelas invisibilizadas pelo processo colonial.

Os curadores empregaram uma abordagem interdisciplinar, integrando objetos de arte, artefatos indígenas e quilombolas, além de performances e tecnologias digitais, como realidade aumentada e projeções imersivas,

para ampliar a experiência sensorial do visitante. A escolha de espaços expositivos não convencionais buscou potencializar o diálogo entre as narrativas ancestrais e contemporâneas, estimulando uma imersão que transcende a mera contemplação visual.

Entre as obras expostas, destacam-se o conjunto de cerâmicas do povo indígena Kadiwéu, que ilustram técnicas ancestrais de produção e simbolismo cultural, e as fotografias de Diene Neiva que retratam comunidades quilombolas, evidenciando suas lutas por território e memória. A instalação multimídia “Memórias em Fluxo”, da artista digital Ana Tereza, incorporou tecnologias de realidade aumentada para criar uma experiência interativa e imersiva que conecta passado e presente.

Entretanto, a complexidade das narrativas e a densidade conceitual apresentadas pela curadoria exigem do público um nível elevado de engajamento e reflexão, o que pode, em certa medida, limitar o acesso de visitantes menos familiarizados com as temáticas indígenas, quilombolas e suas expressões culturais. Assim, a exposição evidencia a necessidade de práticas curatoriais que considerem também estratégias de mediação cultural para ampliar a acessibilidade e a compreensão do público.

Essas exposições evidenciam como a brasilidade, quando explorada por meio de narrativas curatoriais inovadoras, pode atuar como um eixo integrador que conecta arte, cultura e história, contribuindo para a construção de experiências significativas. Ao mesmo tempo, revelam desafios no equilíbrio entre acessibilidade e complexidade, diversidade e representação, que devem ser continuamente enfrentados nas práticas curatoriais contemporâneas.

Considerações finais

O planejamento de uma exposição seguindo uma sequência, uma abordagem temática ou a tendência para ser uma experiência interativa transforma o espaço expositivo em um ambiente dinâmico, onde cada obra contribui para uma história maior. Dessa forma, a curadoria não é apenas sobre mostrar obras e a arte, mas sobre criar uma plataforma onde

o público possa entender, sentir e refletir sobre a intenção do artista, as narrativas e a história da arte. As histórias em exposições são contadas por meio da seleção criteriosa de obras e da organização do espaço, criando uma linguagem visual que guia o público. O curador desempenha esse papel dentro do processo sugerindo desde utilização de elementos adicionais, como textos, luzes até as tecnologias, todos elementos que possam enriquecer a narrativa e a experiência sensorial. As exposições, portanto, tornam-se um espaço onde a arte se comunica, criando uma ponte entre o público e a obra.

A curadoria dentro do processo da arquitetura da exposição é o alicerce onde a escolha da temática e a construção da narrativa não apenas organizam o conteúdo, mas determinam o impacto da mostra transcendendo a mera disposição de objetos ou imagens. A temática, quando cuidadosamente selecionada e alinhada com uma narrativa envolvente, transforma a exposição em um espaço vivo de trocas e descobertas definindo comunicação, orientando a cenografia e estabelecendo pontes entre o conteúdo e o visitante, despertando memórias, questionamentos e novas percepções.

Seja ao resgatar tradições, provocar reflexões sobre o presente ou especular futuros possíveis, a força de uma exposição está na sua capacidade de contar uma história que se conecta com o público. Assim, a curadoria não é apenas um ato de seleção, mas um exercício de criação de significados onde cada elemento do projeto de uma exposição contribui para um diálogo potente entre arte, espaço e espectador.

Este artigo apresenta os resultados de uma investigação que analisa como as novas tecnologias têm impactado a curadoria contemporânea, especialmente na criação, comunicação e experiência de narrativas em exposições. Dentro do eixo temático “Mídias e práticas interartes” a abordagem trata da integração entre mídias digitais e práticas curatoriais, destacando a articulação entre tradição, identidade cultural e contemporaneidade. Observou-se que o uso das tecnologias digitais não apenas transforma as práticas expositivas, como também amplia o alcance

das expressões artísticas nacionais, promovendo experiências mais imersivas e acessíveis. Essa identidade cultural, emerge como um eixo estruturante das narrativas, em constante diálogo com tendências internacionais, sem perder sua ancoragem simbólica e histórica. Quando tratamos de inovação tecnológica e patrimônio cultural reposicionamos a arte brasileira no cenário global, potencializando seu valor simbólico e comunicacional junto a diferentes públicos.

Conclui-se que a curadoria, seja ao utilizar temas como brasilidade, seja ao incorporar mídias digitais, fortalece sua função mediadora e educativa, expandindo fronteiras sensoriais e conceituais nas práticas expositivas. Consequentemente surgem contribuições significativas, assim como diversidade de públicos e interpretações em diferentes contextos culturais, sociais e educacionais. Um tema com enfoque na brasilidade, enquanto elemento articulador, enriquece as experiências múltiplas – individuais e coletivas – inclusive entre públicos não especializados. Nesse sentido, ressaltamos como a curadoria pode potencializar a comunicação entre obras, espaços e públicos, promovendo novas formas de engajamento e reflexão crítica, considerando a diversidade de formatos expositivos, desde mostras tradicionais em museus e galerias até experiências imersivas e interativas.

Referências

BOURRIAUD, Nicolas. **The Radicant**. New York: Sternberg Press, 2010.

CCBB. **Territórios de memória explora narrativas indígenas e quilombolas**. Disponível em: <https://ccbb.com.br/exposicoes/territorios-de-memoria>. Acesso em: 27 maio 2025.

CCBB. **Territórios de memória: narrativas ancestrais e contemporâneas**. Rio de Janeiro: CCBB, 2021. Catálogo da exposição.

CONDURÚ, Roberto. **Curadoria e mediação em exposições de arte contemporânea**. Editora UFRJ, 2015.

DIJK, Alix van. **Curating for the Future: exhibition Strategies for Heritage Institutions**. Amsterdam University Press, 2021.

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

MENEZES, Tainá; PEDROSA, Adriano; JARI, Marina (orgs.). **Territórios de memória: narrativas ancestrais e contemporâneas**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2021.

MIGNOLO, Walter. **A ideia de América Latina**. Tradução: Walter L. Berna. São Paulo: UNESP, 2003.

MONTENEGRO, Aline e Régis, Francisco. **Curadoria de Exposições: desafios e práticas no Museu Histórico Nacional**. Editora Fiocruz, 2018.

OBRIST, Hans Ulrich. **A Brief History of Curating**. JRP Ringier, 2008.

REBOUÇAS, Júlia (org.). **36° Panorama da Arte Brasileira: Sertão**. São Paulo: MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2019.

SCHEINER, Tereza. **Curadoria em Museus: múltiplos olhares**. Editora Museu Histórico Nacional, 2012.

Recebido em: 03 de março de 2025.

Publicado em: 27 de junho de 2025.

Permanecendo com o babado: pesquisando distopias no fim dos tempos

*Staying with the “trouble”:
researching dystopias at the end of the world*

Henrique Rodrigues Marques¹ (UNICAMP)

Resumo: O presente artigo propõe uma reflexão sobre o processo de pesquisar cinema, arte e cultura em tempos de desastre do Antropoceno. Partindo de uma pesquisa sobre ficção especulativa no cinema *queer* brasileiro contemporâneo, construo um pensamento tentacular, através da criação de parentesco interdisciplinar entre diferentes conceitos como Chthuluceno (Haraway), fracasso (Halberstam), bolsa da ficção (Le Guin) vernáculos políticos (Macharia) e futuridade *queer* (Muñoz).

Palavras-chave: distopia; chthuluceno; cinema brasileiro; teoria queer; ficção especulativa.

Abstract: *This article proposes a reflection on the act of researching Cinema, Art and Culture in times of disaster in the Anthropocene. Starting from a research on speculative fiction in contemporary Brazilian queer cinema, I propose a tentacular thought through the creation of interdisciplinary kinship between different concepts such as Chthulucene (Haraway), failure (Halberstam), carrier bag theory of fiction (Le Guin) political vernaculars (Macharia) and queer futurity (Muñoz).*

Keywords: *dystopia; chthulucene; brazilian cinema; queer theory; speculative fiction.*

DOI: <https://doi.org/10.47456/rf6a1a05>



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/)

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Multimeios, no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), desempenhando pesquisa sobre representações e memória do HIV/Aids no cinema brasileiro. Mestre pela mesma instituição como bolsista CAPES. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2617-8045>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0370665687836623>.

Toda história é sobre verdade. Você! Pode me dizer o que é verdade? Essa família global, unida, adorando seu grande líder. É a verdade? Seitas, cultos, transes, festas. Eu não tenho nada em comum com nenhum deles. A dita resistência então, que acaba sendo tão dogmática quanto o que luta contra. E quem arruma tudo depois da guerra? Quem conserta o mundo depois do caos? Que se dane a jornada do herói. Os fanáticos fazem mais sentido. Quando o mundo acabar e não tiver ninguém para limpar toda a besteira... não! Quando o mundo acabar, eu quero estar lá para ver.

(Narradora, no filme "A Besta Pop")

Introdução

No início de 2018, ingressei no mestrado com o objetivo de investigar distopias em obras *queer* de ficção especulativa do cinema brasileiro contemporâneo. Conforme a pesquisa avançava, a realidade parecia se aproximar cada vez mais dos universos especulados das constelações fílmicas que compunham o meu *corpus*. Eleição de Bolsonaro, pandemia da COVID-19, cortes na pesquisa acadêmica, virulenta rejeição popular a arte e cultura, incêndios literais e simbólicos que consumiam tudo, do Pantanal a Cinemateca Brasileira.

Ao passo que os eventos ao meu redor contaminavam a escrita da dissertação com seus próprios resíduos distópicos, o processo de escrita também se converteu em uma deriva especulativa em busca de uma melhor maneira de se estar no presente. Assim, este artigo busca refletir sobre o gesto de se pesquisar arte e cultura em um período de crise do Antropoceno. Para tanto, parto da minha experiência pessoal como pesquisador para, posteriormente, especular soluções coletivas através do diálogo interdisciplinar com conceitos propostos por diferentes teóricos, como Donna Haraway, Keguro Macharia e José Esteban Muñoz.

Uma distopia toda minha

então se liga: nós somos
seu
apocalipse
kuir, y vamo destruir
tudo que vc ama, seus ideais de
“civilização”, “cultura erudita”,
“amor pela liberdade”,
“justiça”
isso que não passa de liberalismo,
galerismo burguês,
política racializada de
encarceramento, epistemicídio,
genocídio colonial: quer matar tudo
que ri, tudo que goza, tudo
que dança,
tudo que luta.
quer matar a gente.
mas a gente, que nem semente daninha,
vinga, se espalha, sobre
vive!
(Tatiana Nascimento, no poema “07 notas sobre o
apocalipse, ou, daria um poema esqueersito, essa revolução”)

Quando imaginamos o que é uma distopia, imaginamos um contexto político-social radicalmente autoritário, mas que impõe seu sofrimento de maneira democrática. Quando o fim dos tempos chegar, quando a civilização ruir, quando o mundo colapsar, o apocalipse descera de uma só vez sobre todas as pessoas. Essa noção igualitária da distopia é o que marca boa parte das obras de ficção especulativa desde o século XX. Do clássico “1984” (Orwell, 1949) ao seriado “*Black Mirror*”, o imaginário popular está abarrotado de textos que propõem o distópico como um pavor universal.

Embora seja verdade que todas as pessoas temam viver em um regime distópico, esse temor, como costuma ser com todas as coisas, perpassa por diferentes subjetividades. No ensaio “Utopia, distopia e história”, o professor de História Literária Carlos Eduardo Ornelas Berriel define que “a distopia busca colocar-se em continuidade com o processo histórico, ampliando e formalizando as tendências negativas operantes no presente que, se não forem obstruídas, podem conduzir, quase fatalmente, às

sociedades perversas” (2005, pp. 6-7). E aqui reside um grande problema: quais são as tendências negativas do presente? O que configura uma sociedade perversa? Berriel afirma que a distopia nasce da própria ideia de utopia, sendo ambas estreitamente conectadas, e que uma sempre carrega elementos da outra. “A utopia pode ser distópica se não forem compartilhados os pressupostos essenciais, ou utópica a distopia, se a deformação caricatural da realidade não for aceita” (Berriel, 2005, p. 5). Assim, a dualidade utopia/distopia carrega em si a impossibilidade do consenso. Para alguém, o distópico é Pablo Vittar cantando no Domingão do Faustão e não torturadores sendo celebrados por políticos eleitos democraticamente. A noção de perversão responde a valores morais que não se aplicam de maneira uniforme.

Existem os que sonham com o retorno de ditaduras-militares, os que assistem “*The Handmaid’s Tale*” e enxergam o mundo como ele deveria ser, aqueles que votariam a favor de um governo teocrático, os que querem fazer a América ser *great* de novo e até quem milite pela instituição de um regime monárquico no Brasil. O que não se coloca em questão quando, imaginamos o mundo em que gostaríamos de viver, é que todo projeto de utopia culminaria na distopia para certos grupos. Assim como muitos de nós temem a ascensão do fascismo, outros acreditam que Judith Butler vai destruir o futuro das crianças. E existe uma utopia possível para a convivência entre ambos?

Os eventos, mundiais e regionais, que acompanhamos ao longo dos últimos anos, minaram a fantasia de quem encarava o progresso como uma curva que, inevitavelmente, sobe para o bem de todos. E ao despertar de tal ilusão, o baque: a concepção que se tinha de um mundo justo e igualitário, de respeito aos direitos humanos, de preservação do meio ambiente, de bem-estar social, é justamente a distopia que muitos se empenhavam em combater. Mas, essa compreensão pode ser uma surpresa apenas para grupos que gozavam do privilégio de acreditar que a distopia é um futuro hipotético a ser evitado. Para pessoas indígenas, negras, *queer*, trans, refugiadas, mulheres, o mundo já acabou muitas

vezes e segue acabando todos os dias. A distopia que aconteceu com a chegada de caravelas alienígenas, com a vigilância autoritária de corpos e práticas sexuais, com o surgimento de navios que abduziam pessoas e levavam para um planeta além-mar. Como resume Rodrigo Almeida, para grupos minoritários “o fim do mundo é uma experiência perene de vida. Longe dos sonhos, no mundo real, tais grupos são os verdadeiros sobreviventes” (Almeida, 2017, p. 15).

Para sujeitos *queer* que acreditam no potencial revolucionário da sexualidade radical, o próprio progressismo possui sua carga de distopia. Em um movimento que celebra a liberdade de gêneros e sexualidades dentro da comunidade LGBT, é assustador perceber o assimilacionismo crescente como postura ativista vigente. Como em um filme de horror, assistimos atônitos nossas irmãs e irmãos lutando por fazer parte dos sistemas estruturais que nos oprimem e que, outrora, desejávamos superar. Como relata Maggie Nelson,

Há algo mesmo estranho em viver num momento histórico em que a ansiedade e o desespero conservador de que os queers vão destruir a civilização e suas instituições (o casamento, mais notadamente) são contrapostos pela ansiedade e pelo desespero que tantos queers sentem sobre o fracasso ou a incapacidade da condição queer de derrubar a civilização e suas instituições, e sua frustração com a tendência assimilacionista e irrefletidamente neoliberal do movimento LGBTQ+ predominante, que já gastou uma boa grana implorando a entrada em duas estruturas historicamente repressoras: o casamento e as forças armadas. (Nelson, 2017, p. 31)

Alinhar-se a políticas *queer* dentro da comunidade LGBT contemporânea provoca uma melancolia quixotesca. Somos meio Grizabella, a “gata glamourosa” do musical “Cats”, que em realidade vive decadente, uma velha excêntrica vivendo de glórias do passado; meio Cassandra, elucubrando profecias e riscos, mas sempre desacreditadas e agonizando na praça pública da homonormatividade.

Em uma leitura mais simbólica, o próprio ato de pesquisar cinema, por sua vez, carrega também suas distopias particulares. Nascida na virada

do revolucionário século XX, a caçula das sete artes passou por muitos apocalipses ao longo de sua curta história. O advento do som representou o fim do mundo para muitas estrelas do cinema mudo, o barateamento da captação digital decretou o apogeu da filmagem em película, a popularização dos serviços de *streaming* colocou em risco as salas de cinema. A cada nova tecnologia ou transformação cultural, um novo pânico de que o cinema deixaria de existir. Já foram muitos os arautos que declararam a sua morte. Pergunto-me às vezes se a pintura também foi a falecimento com a emergência da fotografia, ou se algum teórico decretou o assassinato da arquitetura pelo contágio de prédios espelhados. Será que a fantasmagoria da morte assombra somente o cinema?

Gregg Araki, o cineasta *queer* que indiscutivelmente mais refletiu sobre as ansiedades do apocalipse, em “Kaboom” (2010), traz um protagonista que nos conta que estudar cinema é um tanto anacrônico, já que existe uma incerteza real sobre se o cinema como conhecemos sequer vai continuar existindo dentro dos próximos anos. “É como devotar sua vida inteira ao estudo de um animal que está à beira da extinção”, resume. Dez anos após o lançamento do filme, o cinema se encontrou mais uma vez ameaçado. Em função da pandemia, salas de cinema fecharam e festivais tiveram que migrar para o espaço virtual. Enquanto muitos acreditavam que esse é um momento extraordinário, outros falavam em um novo normal, preparando-se para um mundo onde nossa relação com o cinema será outra.

No mês de setembro de 2020, em uma fala apresentada de forma remota no evento online Filmes pelo Averso – Fórum Curatorial, promovido pela conferência *Besides the Screens*, a pesquisadora e curadora Lila Foster propôs uma reflexão sobre as questões de efemeridade no cinema.² Como não poderia deixar de ser, em tempos pandêmicos, sua fala é permeada pelos efeitos da pandemia, das decisões governamentais, do estado das coisas. “Morte e cinema caminham sempre juntos? Não é o

² Disponível em: <https://youtu.be/Uso5R8s4eV4>. Acesso em: 5 out. 2024.

cinema, afinal, que confere a eternidade a um semblante? Será que eu tenho pensado demais na morte?” (Foster, 2020).³ O cinema é um monstro, uma criatura mágica, mitológica, folclórica, cuja lenda reza a maldição que vaticina que ele está fadado a sempre morrer e ressuscitar, por toda a eternidade. Menos como uma fênix que queima e renasce gloriosa da matéria de suas próprias cinzas, e mais como um zumbi que, mesmo após ataques violentos, retorna a vida repentinamente, sem que se entenda completamente essa ressurreição ou quantas vezes mais ela pode acontecer. “As mortes do cinema também são efêmeras e estão em eterna transmutação” (Foster, 2020).

Desempenhar uma pesquisa acadêmica sobre distopia por uma perspectiva *queer* no campo do cinema no Brasil ao longo dos últimos anos foi, muitas vezes, um exercício autoprofético e cruel. Um medo paralisante, frustração e impotência a cada nova notícia sobre cortes na educação e desmontes da nossa prematura indústria cinematográfica. Por que pesquisar cinema em um país que renega sua Cinemateca? Como pesquisar sexualidade e gênero enquanto deputadas, que se proclamam professoras, perseguem trabalhos na área? De que vale refletir sobre distopias enquanto o pantanal queima e um vírus letal acumula milhares de vítimas?

Nos momentos mais difíceis, encontrei alento nas palavras de Donna Haraway, que viralizaram nas redes sociais no período das eleições de 2018. Quando questionada em um evento *online* sobre o que estava acontecendo no Brasil, Haraway especulou

Eu acho que nós sobreviveremos nesses tempos por meio de um modo feroz de contar histórias, por meio de uma resistência feroz, da política, de um tipo de recusa a ir embora, do reconhecimento de que isso aconteceu antes, muitas vezes, e está acontecendo de novo, e de que nós simplesmente nos recusamos a ir embora. Que nós somos uns (com) os outros, que realmente podemos, e devemos apelar uns aos outros para termos força, o que inclui força e luto, cuidando das feridas de cada um. Eu, de certo modo, fui extraordinariamente ingênua, eu realmente não acreditava que fosse possível que as

³ A apresentação foi posteriormente publicada como ensaio no portal Cine Festivais.

coisas desmoronassem de modo tão rápido, tão amplamente e de um jeito tão difícil, mas é a ingenuidade dos privilegiados, e eu acho que muitas pessoas neste planeta sabem de fato muito bem que manter a vitalidade uns com os outros está se tornando incrivelmente difícil, e de que se não continuarmos a cultivar a capacidade de rir e brincar uns com os outros, aí sim nós perderemos realmente. Insistir na criação de vitalidades, apesar dos novos tipos de opressão. Que não fomos derrotados, que não iremos embora. E contar histórias é uma das nossas capacidades mais preciosas. (Haraway, 2020)

Minha maneira de sobreviver e não me declarar derrotado foi construir uma pesquisa sobre maneiras ferozes de contar histórias, imaginar alternativas, especular presentes possíveis; refletindo filmes que, mesmo em contextos de extrema adversidade, não se privam de criar imagens de vitalidade, de comunidades que riem e brincam e que festejam quando as declaram derrotadas. A escritora Ursula K. Le Guin, em sua “teoria bolsa da ficção”, aponta o estatuto da ficção científica enquanto mitologia da Tecnologia Moderna. “A ficção que personifica este mito foi e será triunfante, pois o homem conquista a terra, o espaço, os alienígenas, a morte, o futuro, etc.; assim como também é trágico pois sempre ocorre um apocalipse, um holocausto, se não depois do ‘triunfo’ é antes dele” (Le Guin, 2021). Se a distopia representa um fim, ela representa também o potencial para recomeços, nem que seja um novo modo de viver ou de fazer política. Almeida nos lembra que “a distopia não é o fim do mundo, não o fim de qualquer mundo, mas o fim de um mundo como conhecemos, como nos acostumamos a conceber” (2017, p. 10). E o mundo que estamos acostumados não é o mesmo marcado pelo sexismo, lgbtfobia, racismo e demais injustiças que desejamos combater? Em “*Staying with the Trouble*” (2016), Donna Haraway constrói uma crítica provocativa ao que se convencionou chamar de Antropoceno. Para a autora, tempos tão transformativos e de urgência multiespécies, não podem ser reduzidos a espécie humana (Haraway, 2016, p. 31), já que o excepcionalismo humano é, atualmente, “verdadeiramente impensável”; ou seja, uma categoria indisponível para “se pensar com”

(2016, p. 57). Em contraposição tanto ao Antropoceno quanto ao Capitaloceno, Haraway propõe um pensamento tentacular, que ela batiza como Chthuluceno, configurado por um presente espesso, “onde ainda é possível – por muito pouco – jogar um jogo SF⁴ muito melhor, em uma colaboração modesta com todos que fazem parte desse imbróglio” (2023, p. 106). Como resume ela,

O Chthuluceno ainda inacabado deve recolher o lixo do Antropoceno e o extermínio do Capitaloceno, picotando, triturando e estratificando como um jardineiro louco, para formar uma pilha de composto muito mais quente para passados, presentes e futuros ainda possíveis. (Haraway, 2023, p. 107)

Apoiado em Haraway, tento me apegar à visão que Virginie Despentes compartilha na carta-prefácio que escreveu para Paul Preciado, em “Um apartamento em Urano” (2020): uma vontade de acreditar que estamos vivendo os últimos espasmos de um conservadorismo que morre lentamente e definha de maneira barulhenta, e de sonhar com o futuro proposto por ela, no qual as crianças nascidas neste milênio lerão e amarão as palavras e propostas de Preciado. Essa é uma fabulação especulativa bonita de acreditar. Talvez, no terreno árido que é o tempo presente, esteja plantada a semente daninha do apocalipse kuir descrito pela poeta tatiana nascimento, na epígrafe que abre esse texto. O que proponho, nas páginas de minha pesquisa (2021, 2022) é uma captura *queer* da distopia, através de imagens rebeldes e ferozes que os filmes analisados criam através das histórias que contam. O mundo já acabou muitas vezes e segue acabando todos os dias. Para nós, o distópico sempre foi a lei. Ele nos cerca por todos os lados, penetra nossos corpos, nossos afetos, nossas camas. Quando o apocalipse chegar, talvez não tenhamos tanto a perder. Não obstante, nos recusamos a partir e seguimos dançando.

⁴ Ao longo do livro, Haraway utiliza a sigla SF para descrever simultaneamente uma gama de significados. Como indica a Nota da Tradução da versão em português, a sigla representa: *science fiction* [ficção científica], *speculative fabulation* [fabulação especulativa], *string figures* [figuras de barbante], *speculative feminism* [feminismo especulativo], *science fact* [fato científico] e *so far* [até agora]. (2023, p. 15)

Por um babado que seja nosso

No escuro, os dois:

- Não há futuro?
 - Há. Não para nós.
 - Só há presente?
 - Para nós, nem isso.
 - Por isso a arte em troca do amor?
 - Se amor houver, Criança, te digo.
- (Uirá dos Reis, no poema “O herói das ruas”)

Em um ensaio conduzido por tantos movimentos de idas e vindas, de borrar fronteiras, de relocar conceitos e tensionar definições, gostaria de encerrar essa reflexão com algum senso de ciclicidade. Batizei minha dissertação com os nomes “Distopia & Babado”. Em um primeiro momento, por gostar da ideia de justapor um termo muito estimado pela ficção científica a outro tão representativo das vivências *queer* no Brasil. Gostei também do jogo de palavras criado com o documentário “Utopia e Barbárie” (Silvio Tendler, 2009). Se a Utopia deu lugar a Distopia, é um gesto bonito que o Babado reivindique o lugar da Barbárie. Em uma reação irmã, João Carlos Salles, reitor da Universidade Federal da Bahia, ressignificou o termo pejorativo balbúrdia, após ataques do então Ministro da Educação. “A nossa universidade pode ser espaço de balbúrdia, porque ela nunca será o espaço da barbárie”. E em uma balbúrdia *queer*, o babado é garantido.

Pajubá (ou bajubá) é o nome dado ao dialeto usado como comunicação secreta por pessoas LGBT, especialmente travestis e mulheres trans, pessoas em situação de prostituição e LGBTs periféricas; tema bastante estudado pela antropologia, em trabalhos de pesquisadores como de Néstor Perlongher (1987) e de Larissa Pelúcio (2005). Formada por uma série de gírias que mesclam influências que vão do iorubá ao francês, essa linguagem é, há décadas, um símbolo da resistência, do deboche e do desbunde *queer* brasileiro. Com um léxico em constante renovação, o pajubá é uma cultura de transmissão oral, uma ancestralidade que demanda o gesto da ficção especulativa, de contar histórias para se manter vivo. Em 2018, o pajubá ganhou exacerbada atenção midiática

por ter figurado em uma questão do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM). A pergunta, que era sobre interpretação de texto e não envolvia conhecimentos sobre pajubá, causou a fúria de Jair Bolsonaro, que acusou os responsáveis da prova de pregarem “ideologia de gênero”, ensinando coisa que a molecada não deveria aprender, coisa sem importância, “que não dá futuro”. “Esta prova do Enem – vão falar que eu estou implicando, pelo amor de Deus –, este tema da linguagem particular daquelas pessoas, o que temos a ver com isso, meu Deus do céu? Quando a gente vai ver a tradução daquelas palavras, um absurdo, um absurdo!” (Bolsonaro *apud* Rodrigues; Oliveira, 2018).

O termo babado, um dos mais polissêmicos do pajubá, traduz muitos “absurdos”. A depender do contexto, babado pode significar novidade, fofoca, um acontecimento qualquer, confusão, briga, uma coisa qualquer, caso amoroso, algo maravilhoso, uma prática ilícita, uma relação sexual. Só quem é do babado é capaz de compreender de que babado é que você está falando quando você diz “babado”. Assim, o termo pode ser usado tanto para elogiar e celebrar algo quanto para descrever uma situação desagradável. Essa polivalência da palavra contempla bem a essência do pajubá como um dialeto que exige muito conhecimento de seus interlocutores. Precisa ser muito entendida para captar as nuances de que se trata um babado.

Os filmes que abordei em minha pesquisa (Marques, 2021a; 2021b; 2022a; 2022b) também carregam esses valores polarizados. Ao mesmo tempo em que eles reconhecem a gravidade das situações, os pesadelos distópicos e as violências oriundas de tais contextos, não deixam de trazer um olhar irônico, debochado e festivo para o modo como os temas são abordados, sem que isso represente uma postura cínica ou derrotista. Nesses filmes, o babado, como sensibilidade, se manifesta em toda sua glória diversa e divergente. De diferentes maneiras, essas constelações do cinema *queer* brasileiro se alinham as propostas de Jack Halberstam, em sua busca por “formas alternativas de saberes e de ser que não são excessivamente otimistas, mas que também não estão

atoladas em impasses críticos niilistas” (2020, p. 50). Por essa razão, acredito que o babado pode ser revestido por mais um significado, trazendo a noção direta de resistência, de uma alternativa política, como as formulada por Halberstam.

“*Staying with the Trouble*”, foi provavelmente a influência que mais me acompanhou durante os anos de pesquisa. As reflexões de Haraway sobre modos de sobreviver, viver e criar comunidades em um mundo que está morrendo, através do contar histórias de ficção especulativa como metodologia científica, serviram como uma guia onipresente para o processo de escrita e de contemplação das constelações fílmicas. Logo em seu primeiro parágrafo, Haraway sintetiza o potencial ativista que reconheço na produção *queer* brasileira recente. Durante a maior parte do meu período de pesquisa, o livro ainda se encontrava sem publicação no Brasil, e seu título não possuía uma tradução oficial para o português. Em 2023, foi finalmente publicado pela editora N-1 com o título “Ficar com o problema”. Porém, em minha tradução livre, propus, como uma subversão *queer*, que o título em português seja “Permanecer com o Babado”.

[Babado] *Trouble*, é uma palavra interessante. Ela deriva de um verbo francês do século XIII que significa “agitar”, “deixar nebuloso”, “perturbar”. Nós – todos nós aqui na Terra – vivemos em tempos perturbadores, tempos confusos, tempos babadeiros e turvos. A tarefa é se tornar capaz, uns com os outros em todos nossos tipos presunçosos, de reagir. Tempos confusos são inundados tanto por dor como por alegria – com padrões substancialmente injustos de dor e alegria, com o extermínio do que estava em andamento, mas também com necessário ressurgimento. A tarefa é criar parentescos em linhas de conexões inventivas enquanto uma prática da ciência de se viver e morrer bem uns com os outros em um presente denso. Nossa tarefa é criar o *babado*, agitar respostas potentes a eventos devastadores, assim como acalmar águas turbulentas e reconstruir lugares calmos. Em tempos urgentes, muitos de nós ficamos tentados a lidar com o babado em termos de se criar um imaginado futuro seguro, de se impedir que algo aconteça e ameace o futuro, de se limpar o presente e o passado pelo objetivo de se criar futuros para as próximas gerações. A permanência com o babado (*Staying with the trouble*) não exige tal

relacionamento com os tempos chamados de futuro. Na verdade, a permanência na desordem requer o aprendizado de se manter verdadeiramente presente, não como um eixo evanescente entre passados terríveis ou edênicos e futuros apocalípticos ou redentores, mas como bichos mortais entrelaçados em miríades inacabadas de configurações de lugares, tempos, corpos, significados. (Haraway, 2016, p. 1, tradução nossa)⁵

Escolhi abordar a ficção especulativa no cinema *queer* brasileiro contemporâneo em termos de “cinema ativista” por reconhecer nesses filmes uma consonância com as propostas de Haraway. As nossas premissas de política, engajamento e ativismo são constantemente mediadas pela promessa do futuro. As lutas contra as injustiças de hoje, construindo o mundo melhor do amanhã. Nos filmes que analisei nos artigos supracitados, percebo um ativismo que vai na contramão dessa busca pelo futuro seguro e, portanto, utópico. Assim como Haraway, esses filmes nos ensinam a estar verdadeiramente presentes, a encontrar alternativas de ser e estar uns com os outros em um mundo em colapso. Em vez do ativismo, que tem a convicção de que todos os problemas passam, que todas as adversidades do presente serão superadas, que regimes distópicos sempre são fadados a sucumbir e o futuro reprodutor é necessariamente um período auspicioso, esses filmes constroem discursos ativistas voltados a pensar modos de se existir em um constante agora, um presente denso que nos cerca por todos os lados. São filmes que apontam para um modo tentacular de estar na Terra, em

⁵ Do original: “*Trouble is an interesting word. It derives from a thirteenth-century French verb meaning ‘to stir up,’ ‘to make cloudy,’ ‘to disturb.’ We – all of us on Terra – live in disturbing times, mixed-up times, troubling and turbid times. The task is to become capable, with each other in all of our bumptious kinds, of response. Mixed-up times are overflowing with both pain and joy—with vastly unjust patterns of pain and joy, with unnecessary killing of ongoingness but also with necessary resurgence. The task is to make kin in lines of inventive connection as a practice of learning to live and die well with each other in a thick present. Our task is to make trouble, to stir up potent response to devastating events, as well as to settle troubled waters and rebuild quiet places. In urgent times, many of us are tempted to address trouble in terms of making an imagined future safe, of stopping something from happening that looms in the future, of clearing away the present and the past in order to make futures for coming generations. Staying with the trouble does not require such a relationship to times called the future. In fact, staying with the trouble requires learning to be truly present, not as a vanishing pivot between awful or edenic pasts and apocalyptic or salvific futures, but as mortal critters entwined in myriad unfinished configurations of places, times, matters, meanings.*”

busca de pensar/fazer mundos mais vivíveis, que Haraway denomina como Chthuluceno (2016, p. 98).

Em sua reflexão sobre vernáculos políticos, o teórico *queer* Keguro Macharia defende que os vernáculos exercem um poder disciplinatório, pois, além de controlar as discussões políticas, criam circuitos fechados onde não sobra espaço para persuasão. O autor usa como exemplo as discussões políticas no Quênia, mas isso se aplica ao Brasil. Quando, em uma discussão, proclamamos vernáculos políticos como corrupção, antipetismo, ditadura, Marielle Franco, desenvolvimento, privatização, populismo e mamadeira de piroca, “as posições já estão estabelecidas, argumentos já estão preparados e as emoções já estão dispostas” (Macharia, 2016, tradução nossa).⁶ Como reconhece Macharia, esses vernáculos acionam discursos que sempre se voltam para a demanda essencialista e simplista que dita que as coisas boas devem continuar e as ruins precisam acabar. “O indivíduo é incapaz de imaginar além da coisa que precisa ser interrompida. Não existe um ‘depois’ da corrupção. E essa incapacidade de imaginar um ‘depois’ faz da cessação a única demanda possível, o único jeito de se imaginar um futuro.” (Macharia, 2016, tradução nossa).⁷

O teórico conclui que os vernáculos políticos reduzem o pensamento a um exercício de repetições que, malgrado suas ambições, é incapaz de produzir futuros. Em sua defesa de um vernáculo político capaz de construir coletividades, criar mundos compartilháveis, nomear injustiças e lutar contra elas, Macharia faz a proposta radical de que liberdade e amor se convertam em vernáculos políticos. Se, em um primeiro momento, sua sugestão pode parecer pueril, supérflua e até mesmo despolitizada, ela se demonstra bastante instigante quando ele coloca que

Nós devemos ser capazes de imaginar de maneiras muito concretas como seria um mundo focado em liberdade e amor.

⁶ Do original: “the positions are already established, arguments in place, and emotions already arranged.”

⁷ Do original: “One is unable to imagine beyond the thing that must be stopped. There is no ‘after’ corruption. And this inability to imagine an “after” makes cessation the only possible demand, the only way to imagine a future.”

Em sua simultaneidade, liberdade e amor existem para além do que o estado pode controlar. Eles levam nossas imaginações para outras direções. Se opondo a guerra do estado contra a liberdade – já que a liberdade não pode ser absoluta – nós podemos imaginar liberdade não como um direito de desobedecer, mas um jeito de estar coletivamente: sua liberdade aumenta a minha. O amor se torna central para que imaginemos a liberdade nesses termos. Nós podemos imaginar a liberdade fora dos protocolos internacionais que tentam definir e restringir os sentidos e práticas da liberdade. Nós podemos imaginar como seriam vidas devotadas a buscar e experienciar liberdade e amor. (Macharia, 2016, tradução nossa)⁸

Em um movimento contínuo, as propostas de Macharia fortalecem as de Haraway sobre permanecer com o problema, as de remodelar nossa relação com o fracasso de Halberstam (2020), as de futuridade *queer* e utopia de Muñoz (2019). A revolução *queer* é guiada não pelo sonho de manutenção do futuro reprodutor, mas pelo gesto de imaginar liberdade no presente.

O fio que amarra os filmes *queer* que apresentei nas constelações desenhadas ao longo da pesquisa é o ato de imaginar essa tal liberdade. Seja através de encontros de sexo casuais em lugares públicos, da aceitação de nossos desejos perversos, da prática hedonista, da criação de heterotopias. Essa liberdade que se faz presente na festa de uma seita que luta pelo direito de sonhar, na mãe que não quer deixar seu filho monstro com fome, no casal de anti-heróis que escolhe viver malgrado o período de trevas que os cerca. As multidões que habitam o cinema *queer* brasileiro contemporâneo não se iludem com fantasias de mudanças revolucionárias, mas, negando o otimismo e o niilismo na mesma medida, compreendem que a distopia cria brechas e lacunas, nas quais as possibilidades por alternativas são encontradas. Fazem um uso

⁸ Do original: "We must be able to imagine in very concrete ways what a world focused on freedom and love would be like. In their simultaneity, freedom and love exist beyond what the state can tether. They push our imaginations in other directions. Against the state's war against freedom – since freedom cannot be absolute – we can imagine freedom not as the right to violate, but as a way of being together: your freedom enhances mine. Love becomes central to imagining freedom in this way. We can imagine freedom away from international protocols that try to define and restrict the meanings and practices of freedom. We can imagine what lives devoted to pursuing and experiencing freedom and love would be like."

da ficção especulativa que dialoga com a proposta de Le Guin, ao declarar que “a ficção científica pode ser vista como um campo muito menos rígido e estreito, não necessariamente profético ou apocalíptico e, na verdade, menos um gênero mitológico, e mais realista. É um realismo estranho, mas vivemos em uma realidade estranha” (2021).

Como resume Halberstam, em sua leitura de “O fantástico Sr. Raposo” (Wes Anderson, 2009), a rebelde forma *queer* nos ensina a “acreditar em rabos destacáveis, maçãs falsas, refeição em conjunto, adaptar-se à luz, arriscar, filhos efeminados e a importância de simplesmente sobreviver para todas as almas selvagens que os fazendeiros, os professores, os pregadores e os políticos gostariam de enterrar vivas” (2020, p. 244). Esses filmes reconhecem que o presente é, para o bem e para o mal, o babado que nos resta e, portanto, precisamos encontrar em suas fissuras novos modos de viver e resistir.

Considerações finais

Como afirma Gayle Rubin, nada faz com que um texto acadêmico corra risco de se tornar datado mais rapidamente do que a referência a eventos da atualidade. Mas, assim como declara a autora, “eu acredito vigorosamente que nós devemos utilizar todas as ferramentas intelectuais ao nosso alcance para refletir sobre o presente, então eu vivo com as consequências” (Rubin, 2011, p. 29, tradução nossa).⁹ Em uma filiação direta com o trabalho da antropóloga, mantive toda a pesquisa bastante fixada no presente, relacionando diretamente a leitura dos filmes com eventos contemporâneos. Como é notável no trabalho de André Antônio Barbosa (2017), essa produção *queer* que não corresponde a certos valores estéticos e políticos ainda sofre com o descaso de pesquisadores, críticos e cinéfilos. Faço, então, um registro da contemporaneidade que permeia essas constelações para a posteridade. Muito em breve, o presente será diferente do que foi abordado ao longo

⁹ Do original: “Yet I feel strongly that we should use all the intellectual tools we possess to think about the present, so I live with the consequences.”

de minha pesquisa. Não obstante, como reconhece a própria Rubin, ao revisitar seus artigos do passado, mesmo um texto datado preserva algumas atualidades insistentes. Em um momento histórico, quando existe uma perseguição ao tipo de sensibilidade contemplada nos filmes por mim trabalhados, considero fundamental que se compreenda tal produção dentro do contexto político-social em que está inserida.

Para além dessa relação irrestrita com o presente, defendo que o trajeto de pesquisa se alinha com o postulado por Kirk Fiereck, Neville Hoad e Danai S. Mupotsa, ao formular um consuetudinário *queer* (*queer customary*): uma complexidade temporal que contempla a ancestralidade, o presente e convites à futuridade (2020, p. 364). Como afirma Munõz (2019), *queers* foram expulsos do ritmado tempo heterossexual (*straight*) e construíram outras configurações de temporalidade. Ao mesmo tempo em que esses filmes estão extremamente enraizados no Brasil da década de 2010, eles estão também vinculados a uma herança *queer* ancestral, e projetam possibilidades de um cinema *queer* que está por vir. Seguindo as propostas de Muñoz, esses filmes criam um regime temporal que permite reconhecer o futuro no presente (2019, p. 56), imaginando liberdade através da representação de mundos *queer* que já existem, a despeito das burocracias do tempo heterossexual.

Contemplando essas diferentes manifestações em diferentes mídias do audiovisual brasileiro recente, especulo que o horizonte em que o cinema *queer* e a ficção especulativa se interseccionam segue aberto para ricas possibilidades. Minhas pesquisas se configuram como um primeiro esforço tentacular de colocar em evidência essa prolífica produção, ainda pouco estudada e valorizada por teóricos da área. Escrevo em um gesto de fabulação, aspirando uma futuridade não muito distante, em que essas palavras sirvam como ponto de partida para muitas outras derivas.

Referências

- A BESTA Pop. Direção: Artur Tadaiesky, Fillipe Rodrigues, Rafael B. Silva. Produção: João Luciano, Tamires Cecim, Jorane Castro. Belém: Inovador Talvez Filmes, Cabocla Filmes, Visionária Filmes, 2018. Digital (81 minutos). Disponível em: <https://vimeo.com/270668622>. Acesso em: 25 set. 2024.
- ALMEIDA, Rodrigo. O fim do mundo como conhecemos. In: ALMEIDA, R.; MOURA, L. F. (Orgs.). **Brasil distópico**. Rio de Janeiro: Ponte Produções, 2017.
- BARBOSA, André Antônio. **Constelações da frivolidade no cinema brasileiro contemporâneo**. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. Utopia, distopia e história. **MORUS–Utopia e Renascimento**, v. 2, p. 4-10, 2005.
- DESPENTES, Virginie. Prefácio. In: PRECIADO, Paul. **Um apartamento em Urano: crônicas da travessia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- FIERECK, Kirk; HOAD, Neville; MUPOTSA, Danai S. A queering-to-come. **GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies**, v. 26, n. 3, 2020. p. 363-376.
- FOSTER, Lila. Eu, curadora, manejando efemeridades. **Cine Festivais**, 2020. Disponível em: <https://cinefestivals.com.br/eu-curadora-manejando-efemeridades/>. Acesso em: 28 set. 2024.
- HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2020.
- HARAWAY, Donna. **Ficar com o problema: fazer parentes no Chthluceno**. São Paulo: N-1 Edições, 2023.
- HARAWAY, Donna. Isso parte meu coração: entrevista com Donna Haraway. **Revista DR**, 2018. Disponível em: <http://revistadr.com.br/posts/isso-parte-meu-coracao/>. Acesso em: 28 set. 2024.
- HARAWAY, Donna. **Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene**. Durham: Duke University Press, 2016.
- LE GUIN, Ursula K. **A teoria da bolsa de ficção**. São Paulo: N-1 Edições, 2021.
- MACHARIA, Keguro. Political Vernaculars: Freedom and Love. **The New Inquiry**, 14 março 2016. Disponível em: <https://thenewinquiry.com/political-vernaculars-freedom-and-love/>. Acesso em: 29 out. 2024.
- MARQUES, Henrique Rodrigues. A bicha flâneur e a cidade do futuro: utopia queer em “A seita”. **Revista VIRUS**, v. 1, n. 23, 2021. Disponível em: <https://vnomads.eastus.cloudapp.azure.com/ojs/index.php/virus/article/view/99>. Acesso em: 25 jun. 2025.

MARQUES, Henrique Rodrigues. A natureza indomável do desejo: a infância queer em *As boas maneiras* (2017). **Imagofagia**, [S. l.], n. 24, p. 192–216, 2021. Disponível em: <https://imagofagia.asaeca.org/index.php/imagofagia/article/view/823>. Acesso em: 25 jun. 2025.

MARQUES, Henrique Rodrigues. Constelaciones en líneas de fuga: El cine queer de ficción especulativa en el contexto activista brasileño. **La Cifra Impar. Revista de estudios de audiovisuales**, [S. l.], n. 1, p. 88–117, 2022. DOI: 10.58180/lci.1.2022.17. Disponível em: <https://lacifraimparrevista.ucine.net/index.php/principal/article/view/17>. Acesso em: 25 jun. 2025.

MARQUES, Henrique Rodrigues. Gosto de sangue: horror gótico e desejos monstruosos no cinema queer brasileiro contemporâneo. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v. 12, n. 24, p. 310–330, 2022. DOI: 10.35699/2237-5864.2022.36150. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/36150>. Acesso em: 25 jun. 2025.

MUÑOZ, José Esteban. **Cruising utopia**. New York: NYU Press, 2019.

NASCIMENTO, Tatiana. **07 notas sobre o apocalipse ou poemas para o fim do mundo**. Rio de Janeiro: Garupa, 2019.

NELSON, Maggie. **Argonautas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

PELÚCIO, Larissa. Na noite nem todos os gatos são pardos: notas sobre a prostituição travesti. **Cadernos Pagu**, n. 25, 2005. p. 217–248.

PERLONGHER, Néstor Osvaldo. **O negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

REIS, Uirá dos. **Magma obtuso**. Fortaleza: SuburbanaCo, 2019.

RODRIGUES, Mateus; OLIVEIRA, Elida. Enem 2019 não terá foco em questões 'ideológicas', diz ministro da Educação. **G1**. Online, 10 out. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/2019/10/10/enem-nao-tera-foco-em-questoes-ideologicas-diz-ministro-da-educacao.ghtml>. Acesso em: 28 abr. 2024.

RUBIN, Gayle. **Deviations: A Gayle Rubin Reader**. Durham: Duke University Press, 2011.

Recebido em: 25 de março de 2025.
Aceito em: 27 de maio de 2025.

Pergunte aos sonhos: uma cosmopolítica dos povos nativos para o sentido da vida

Ask the Dreams: A Native Peoples' Cosmopolitics for the meaning of life

Luciano Tasso¹ (PPGA-UFES/CAPES)

Resumo: O presente trabalho foi construído a partir pesquisas realizadas para o Seminário de Estudos Avançados em Arte e Cultura, oferecida pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES); tem por tema central processos simbólicos que moldam a formação do pensamento e suas implicações na construção do futuro. Para este propósito, confluímos ideias de Ailton Krenak e Roque Laraia, a fim de trazer à reflexão como alternativas cosmogônicas de povos indígenas podem mudar nossa visão de mundo e estimular produções artísticas comprometidas a tensionar conceitos herdados por culturas hegemônicas.

Palavras-chave: cultura; potencialidade criativa; linguagem simbólica; arte; povos originários

Abstract: *This work was developed based on research conducted for the Seminar on Advanced Studies in Art and Culture, offered by the Postgraduate Program in Arts at the Federal University of Espírito Santo (UFES). Its central theme is symbolic processes that shape the formation of thought and their implications for the construction of the future. For this purpose, we brought together ideas from Ailton Krenak and Roque Laraia to reflect on how cosmogonic alternatives of indigenous peoples can change our worldview and stimulate artistic productions that propose to challenge concepts inherited from hegemonic cultures.*

Keywords: *culture; creative potential; symbolic language; art; indigenous peoples.*

DOI: <https://doi.org/10.47456/26nrgj23>



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/)

¹ Possui graduação em Comunicação Social Com Habilitação em Publicidade e Propaganda pela Universidade de São Paulo (1999). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Infantil, atuando principalmente nos seguintes temas: ilustração, cultura popular, literatura infantil, literatura juvenil e charge. Mestre em Artes pelo PPGA-UFES e doutorando pelo mesmo programa. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1796-0481>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4163090301935589>.

Introdução

A visão de distâncias iluminadas e alturas fora do
alcance da vista, o vasto oceano a seus pés e o
oceano maior ainda sobre ele arrancam seu
espírito da esfera estreita do real
e da prisão opressora da vida física.
(Schiller, 2011, p. 66)

Nas fronteiras entre Brasil, Venezuela e Guiana, ergue-se o platô conhecido pelo nome Monte Roraima. Sua topografia esculpida, ao longo dos séculos, pela erosão natural criou paisagens instigantes que estimularam a criatividade do homem nativo e serviram de inspiração para a elaboração cosmogônica de povos nativos, como os Taurepang e os Arekuna.² Trata-se de formações rochosas que sugerem figuras de animais, perfis de rostos humanos, colunas ruiniformes, grutas e piscinas naturais. Ali seria a morada de Makunaima, divindade de refinado senso de humor,³ responsável pela criação e derrubada da árvore do mundo, da grande enchente, do incêndio universal da gênese dos animais (e por transformá-los em pedra); entidade mágica que teria realizado várias proezas, aventuras, feitos e façanhas maravilhosas (Koch-Grümbert, 1953). O ciclo de Makunaíma, em conjunto com tantas outras histórias, encerra um vasto acervo de narrativas elaboradas, aprimoradas e passadas por gerações, que sinalizam não apenas um salto espiritual catalisado pela curiosidade, imaginação e observação humana, mas principalmente pela necessidade de fortalecer um pacto com as forças naturais; um acordo com as forças da Natureza capaz de tecer relações de pertencimento com o entorno e trazer sentidos para a vida.

Muito além dos aspectos fantasiosos que uma leitura contemporânea e científica possa apontar nessas histórias, para o homem nativo daquelas culturas, elas não se dissociam de sua realidade cotidiana. Pelo contrário, nelas, estão elaborados um intrincado código de crenças e hábitos que

² Povos da etnia Pemon, que fazem parte da família linguística Caribe.

³ O caráter “brincalhão” da entidade Makunaima sugere uma aproximação com os deuses presentes nas narrativas do *Popol Vuh* – registro documental da cultura Maia traduzido para o Latim a partir das inscrições em idioma *quiché*, aproximadamente entre os anos 1554-1558, que atribui a criação dos seres a dois irmãos gêmeos de características *tricksters* (brincalhões).

integram explicações para fenômenos naturais, formas de conduta social, cura para doenças, relações espaço-temporais, etc.; constituindo a base do pensamento da pessoa, do grupo e da comunidade interagente; além de oferecer modelos de socialização e sobrevivência adequados àquele biosistema. São códigos que, combinados com a experiência subjetiva (singularidade) de cada pessoa, compõem aquilo que Merleau-Ponty chama de “o ser-para-si e o ser-no-mundo”.

Em “Fenomenologia da percepção” (1999), o autor define:

Na raiz de todas as nossas experiências e de todas as nossas reflexões encontramos então um ser que se reconhece a si mesmo imediatamente, porque ele é seu saber de si e de todas as coisas, e que conhece sua própria existência não por constatação e como um fato dado, ou por uma inferência a partir de uma ideia de si mesmo, mas por contato direto com essa ideia. A consciência de si é o próprio ser do espírito em exercício (Merleau-Ponty, 1999, p. 496).

Mais adiante, o autor falará sobre o “espírito em exercício” como aquele que interage com o mundo, estando este “(...) em torno de nós, não como um sistema de objetos dos quais fazemos a síntese, mas como um conjunto aberto de coisas em direção às quais nós nos projetamos” (Merleau-Ponty, 1999, p. 518).

O mundo que nos rodeia

Perceber o entorno é construir o ser-para-si e formar o ser-no-mundo; é desenvolver uma relação de pertencimento a partir do trabalho de imaginação do espaço compartilhado, das intersecções que dinamizam nossa ação social e das formas afetivas pelas quais percebemos as reações do meio (Mathias, 2023). Mas esta não é uma condição espontânea. Há uma hierarquia que organiza e estabiliza essas relações. Para a maioria das sociedades nativas do continente sul-americano, essa responsabilidade formaliza-se na figura do xamã.

De forma bem resumida, xamãs são pessoas treinadas e capacitadas para intermediar questões do mundo sensorial com o mundo material, em

outras palavras, que fazem a ponte entre nossas ações no mundo físico e o “conjunto aberto de coisas” que somos incapazes de organizar em sínteses racionais (compreendendo a racionalidade dentro dos limites de modelos acadêmicos ocidentais). Um exemplo de como culturas guiadas pelo determinismo racionalista conceituam essas relações com o mundo sensorial encontra-se no conceito de espírito.

A palavra alemã Geist (espírito) possui um âmbito de aplicação tão vasto que requer um certo esforço para tornar claros todos os seus significados. Designa-se por espírito o princípio que se contrapõe à matéria. Pensa-se então em uma substância ou existência imaterial, que em seu nível mais elevado e universal é chamada "Deus". Também imaginamos essa substância imaterial como a que é portadora do fenômeno psíquico, ou até mesmo da vida (Jung, 2000, pp. 205-206).

Mas, para os xamãs, as “substâncias” assumem formas figuradas que predicam o conjunto de saberes responsáveis pela integração do ser humano à experiência da vida. Davi Kopenawa é um xamã Yanomami. Seu conhecimento acerca do ser-para-si e o ser-no-mundo tem origem nas tradições orais que são transmitidas ao longo de gerações.⁴ Ele e seu povo descendem dos xapiri⁵ e Omama é seu deus e primeiro xamã. Em sua cultura, todos os animais, árvores, folhas, cipós, mel, terra, pedras, águas, corredeiras, vento e chuva são espíritos: entidades que oferecem as condições de sobrevivência na floresta. Entretanto, a cosmogonia Yanomami também contempla seres maléficos:

(...) nẽ wãri, que nos devoram como caça na mata. É assim a imagem do ser da seca, Omoari, que ataca os humanos quando pescam com timbó no verão, e do ser do anoitecer, Weyaweyari, ladrão de imagem das crianças que ficam brincando fora de casa até tarde. Podem chamar também o espírito sucuri Ôkarimari, que mata as mulheres fazendo-as abortar, e o espírito do antigo fantasma Poretapari, que nos atinge com suas pontas de flecha com curare. São espíritos perigosos e ferozes, que ficam com raiva quando estão com fome ou lhes falta tabaco (Kopenawa, 2010, p. 124).

⁴ Mesmo com uma certa renovação, como o próprio Kopenawa admite na página 65 do seu livro “A queda do Céu” (2010).

⁵ “Os *xapiri* são as imagens dos ancestrais animais *yarori* que se transformaram no primeiro tempo. É esse o seu verdadeiro nome. Vocês os chamam ‘espíritos’, mas são outros. Vieram à existência quando a floresta ainda era jovem” (Kopenawa, 2010, p. 111).

São narrativas recheadas de simbolismos que fundamentam a configuração mental e, portanto, cultural, dos homens da floresta, e estabilizam sua projeção no mundo. São símbolos que integram a realidade cotidiana com elementos elaborados pelos sonhos “de pessoas iniciadas numa tradição para sonhar” (Krenak, 2019, p. 53). Suas elaborações engendram o imaginário coletivo dos povos, que é formado por várias camadas de desejos, projeções e visões que, por períodos inteiros de ciclos de vida ancestrais, foram buriladas e retocadas até chegar à imagem atual com a qual esses povos se sentem identificados (Krenak, 2019).

A elaboração dessas relações, aprimoradas por séculos de convivência com os meios natural e social, é motivada pelo desejo de viver bem ou, ao menos, pela tentativa de evitar os desprazeres advindos do conflito entre impulsos individuais e o convívio coletivo (Freud, 2010). Na edição espanhola do livro “*Espiritualismo y materialismo*”, de Feuerbach (2021), encontramos uma boa explicação de como os desejos pela felicidade dependem das relações entre o querer e o poder. Logo na introdução, Van Austin Harvey afirma que “(...) *todos los deseos humanos están acompañados por la conciencia de que hay una cadena de eventos que intervienen entre el deseo [wollen] y el poder tener éxito [konnen]*”⁶ (Feuerbach, 2021, p. 34), e desenvolve sua ideia tomando por base produções anteriores de Feuerbach.

Hay dos ideas estrechamente relacionadas que guían el argumento básico de la Teogonía. La primera es que el ser humano se define como impulsado por el deseo de felicidad para que toda la cultura se pueda ver en términos de ese deseo. La ley, la moralidad, los sueños, la conciencia, la toma de juramentos, los milagros y la religión se consideran aquí como fenómenos básicamente destinados a satisfacer las necesidades y los deseos de los seres humanos (Feuerbach, 2021, p. 35)⁷.

⁶ “(...) todos os desejos humanos são acompanhados pela consciência de que existe uma cadeia de eventos que intervêm entre o desejo (querer) e a capacidade de ter sucesso (poder).”

⁷ “Existem duas ideias intimamente relacionadas que orientam o argumento básico da Teogonia [Feuerbach, publicado em 1857]. A primeira é que o ser humano é definido como movido pelo desejo de felicidade, de modo que toda a cultura pode ser vista em termos desse desejo. O direito, a moralidade, os sonhos, a consciência, o juramento, os milagres e a religião são aqui considerados como fenômenos destinados basicamente a satisfazer as necessidades e desejos dos seres humanos”. (tradução nossa)

Como podemos perceber, leis, moralidade, sonhos, consciência, e todo o complexo cultural que estabilizam as sociedades e estruturam as projeções do ser-no-mundo, têm por finalidade (ou deveriam ter, esperando-se uma sociedade saudável) satisfazer desejos de felicidade e evitar os desprazeres decorrentes dos impedimentos (não poder) pactuados nas relações com o meio natural e social.

Para não nos estendermos na complexidade do conceito de felicidade, cabe uma breve e satisfatória definição encontrada no trabalho de Ferraz, Tavares e Zilberman (2007, p. 234): “A felicidade é uma emoção básica caracterizada por um estado emocional positivo, com sentimentos de bem-estar e de prazer, associados à percepção de sucesso e à compreensão coerente e lúcida do mundo.”.

Kopenawa traz uma interessante consideração quanto às regras morais que devem ser obedecidas, tanto pelos xamãs como pelos iniciantes ao xamanismo, a fim de que estes possam manter seu contato com os espíritos. Ele afirma que “bom” é andar na floresta e “ruim” é ficar “pensando o tempo todo em mulheres e em comer suas vulvas” (Kopenawa, 2010, p. 95) – não obstante, os xamãs possam manter relações sexuais com uma companheira fixa –, e continua: “É deplorável passar as noites a desejá-las a ponto de atravessar a casa engatinhando para encontrá-las às escondidas em suas redes”, pois esta é a vontade dos xapiri – uma forma de obter controle sobre o desejo.

Desejos (*wollen*) e proibições (no sentido de *können*), são fenômenos fundamentais para os estudos psicológicos dos comportamentos em sociedade. Encontrar um equilíbrio ante esses impulsos, “garante à civilização humana o ajustamento das relações dos homens uns com os outros” (Beserra, 2012, p. 7). Apesar de não adotarem os mesmos sistemas analíticos desenvolvidos pela ciência da Psicologia, povos nativos de todo mundo inclinam-se à magia dos sonhos para ponderar orientações de equilíbrio que evitem potenciais situações de sofrimento.

Para o ativista socioambiental e de defesa dos direitos indígenas Ailton Krenak, o sofrimento surge no momento em que a projeção das

pessoas no mundo perde o sentido. “Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida...” (Krenak, 2019, p. 22). Um trágico mundo devoto à mercadoria, que exaure recursos naturais e polui ecossistemas sob a quimérica desculpa de transformá-los em bem-estar ou, ainda, como ideia de que esta seria a “única possibilidade para que comunidades humanas continuem a existir” (Krenak, 2019, p. 38). “Recurso natural para quem?” pergunta ele mais adiante. Tomando por base a crítica de Krenak à sociedade mercantilista, o Monte Roraima – que é o próprio Makunaima para os Taurepang e Arekuna – passa a ter seu espírito diluído em matéria mineral ou se torna mera atração para turistas e aventureiros. Uma ruptura no sistema de crenças que, por gerações, manteve estável aquelas sociedades originárias, agora submissas à sanha capitalista dos povos dominantes. É uma perda de sentido para suas experiências da vida. Além de gerar sofrimento, a imposição mercantilista representa um risco para todas as outras formas de vida.

Sentimo-nos como se estivéssemos soltos num cosmos vazio de sentido e desresponsabilizados de uma ética que possa ser compartilhada, mas sentimos o peso dessa escolha sobre as nossas vidas. Somos alertados o tempo todo para as consequências dessas escolhas recentes que fizemos (Krenak, 2019, p. 36).

Mas, Krenak não perde as esperanças. Em “Ideias para adiar o fim do mundo” (2019), ele cita uma prática reconhecida por diferentes sociedades em diferentes lugares do planeta, capaz de superar o mal-estar provocado por culturas hegemônicas e proporcionar orientações éticas para as nossas escolhas do dia a dia.

Quer saber o que fazer para praticá-la?

Pergunte aos sonhos.

Paraíso perdido: simbolismos na formação cultural dos povos

A imagem de Omama disse a nossos antepassados: “Vocês viverão nesta
floresta
que criei. Comam os frutos de suas árvores e cacem seus animais”.
Davi Kopenawa

Por isso o Senhor Deus expulsou o homem do jardim do Éden
e fez com que ele cultivasse a terra da qual havia sido formado.
Gênesis 3:23

As citações acima têm o intuito de estimular uma breve reflexão acerca dos efeitos simbólicos que certas crenças podem causar sobre a psique coletiva nas diferentes comunidades que as legitimam. Omama, entidade numênica dos Yanomamis, cria a floresta para que os homens possam viver da coleta de seus frutos e da caça de seus animais, enquanto, na tradição religiosa judaico-cristã, Senhor Deus expulsa o homem de um paraíso tranquilo e pacífico, obrigando-o a trabalhar o solo para garantir seus proventos. Dos dois excertos extraímos analogias simbólicas que remetem a sentimentos antitéticos como gratidão x culpa, abundância x esforço, doação x privação. Princípios propostos já no cerne desses dois mitos fundadores;⁸ narrativas que evidenciam concepções hieráticas acerca das conexões entre o homem e o espaço sagrado que lhe foi disposto. Para ambas, floresta e jardim, a simbologia representa o ponto fixo instaurador de cada mundo (Eliade, 1992): uma presente e tangível, outra imaginada e panegírica.

Pesquisar sobre as influências que o meio geográfico natural, a biologia humana e como o contexto histórico exerce influência na formação cultural de uma sociedade é uma das preocupações do antropólogo Roque de Barros Laraia. Em “Cultura: um conceito antropológico”, com a primeira edição datada de 1986, o autor começa por descrever como são desenvolvidos os conceitos de cultura desde a Antiguidade até os dias atuais. Comparando uma vasta gama de casos, aponta, por exemplo, que “diferenças determinadas pelo aparelho reprodutor humano

⁸ Histórias simbólicas que procuram explicar a origem dos povos.

determinam diferentes manifestações culturais” (Laraia, 2001, p. 10), e cita como essa relação se desenvolveu entre os povos do Xingu, para os quais as mulheres devem se dedicar a trabalhos braçais – o que exige considerável esforço físico – mas são impedidas de usar o arco-e-flecha, por ser considerada uma tarefa exclusivamente masculina; enquanto, em Israel, esta relação diverge e, a partir de 1948, a convocação de mulheres para as forças de defesa do país foi formalmente instituída, não diferenciando a questão sexual.

Desse e de outros exemplos, percebemos o quanto certos conceitos culturais são forjados num contínuo acúmulo de tradições, interferências / imposições externas, ou modificados segundo as escolhas e necessidades históricas de cada sociedade. Laraia (2001), entretanto, afirma que uma das incumbências da antropologia é identificar e procurar romper com certas estruturas culturais impostas, recomendando um realinhamento com soluções práticas que levaram comunidades nativas a se adaptarem à geografia e às condições naturais que as circundam.⁹ Ao considerarmos que todo o continente sul-americano foi invadido e dominado por povos europeus, notadamente Portugal e Espanha, somos obrigados a admitir que a carga de ideais Evolucionistas e Iluministas difundidos na época (e que ainda influenciam a maioria das sociedades ocidentais), promoveu a aniquilação e aculturação das sociedades nativas que sobreviveram ao extermínio, causando aquilo que Laraia chama de “catástrofe” (2001, p. 50).

Segundo esses ideais, as nações europeias deteriam uma posição superior às demais, consideradas por elas como biologicamente incapazes ou, em outras palavras, “tribos selvagens”; o que seria explicado cientificamente pelo fato de diferentes povos terem a mesma chance de evoluir igualmente, pois teriam percorrido ao longo do tempo etapas que apresentassem condições e dificuldades semelhantes

⁹ Ironicamente, o livro “Macunaíma, o herói sem nenhum caráter”, escrito por Mário de Andrade e publicado em 1928, descreve o comportamento do herói imaginado pelos Taupang e Arekuna como um crítico da cultura imposta pelos europeus no Brasil, além de propor uma revisão do estilo de vida nas grandes cidades, inadequadas à nossa condição Natural.

para todos. No entanto, novas abordagens admitem que “cada cultura segue os seus próprios caminhos em função dos diferentes eventos históricos que enfrentou” (Laraia, 2001, p. 20), relativizando a ideia da superioridade cultural e permitindo admitir que certa inclinação à espiritualidade – que afeta orientações e comportamentos através dos quais percebemos o mundo –, mais do que uma refutação à racionalidade, poderia servir de modelo para se contrapor à materialidade, trazendo outras soluções para o desejo de viver bem ou, ao menos, visando reduzir o mal-estar provocado pelo efeitos colaterais de heranças culturais impostas.

Não é preciso, ademais, justificar que signos e símbolos estão nos alicerces que fundam as estruturas culturais, uma vez que “A percepção torna-se uma ‘interpretação’ dos signos que a sensibilidade fornece conforme os estímulos corporais, uma ‘hipótese’ que o espírito forma para ‘explicar-se suas impressões’” (Merleau-Ponty, 1994, p. 61); da mesma forma que a exteriorização e a manutenção dessas impressões ocorrem por meio da elaboração de sistemas de representação oral ou escrita, desenvolvidas ao longo de gerações no interior das culturas, formando aquilo que conhecemos por linguagem.

(...) a própria língua é um sistema altamente organizado e codificado que emprega muitos esquemas para expressar, indicar, trocar mensagens e informações, representar, e assim por diante. Em qualquer exemplo, ao menos da língua escrita, não há nada que seja uma presença transmitida, mas antes uma re-presença, ou uma representação (Said, 2003, p. 46).

Linguagem e pensamento, portanto, são indissociáveis e interdependentes na formação da psique do indivíduo e da comunidade. É uma interação que se dá por meio de símbolos enraizados que moldam determinada cultura e projetam o modo de perceber o mundo. Mas há, também, outro aspecto que interfere nas relações perceptivas, e que ocorre de forma coletiva, não provindo somente da elaboração racional de sentimentos por meio da linguagem. Ela se manifesta na organização de mitos, religiões, lendas, das Artes, das regras da própria

linguagem e dos padrões arquetípicos que se repetem em diferentes contextos de tempo e espaço para diferentes culturas, e conforme nos lembra Jung (2000): no inconsciente coletivo.

Os ensinamentos tribais primitivos tratam de arquétipos de um modo peculiar. Na realidade, eles não são mais conteúdos do inconsciente, pois já se transformaram em fórmulas conscientes, transmitidas segundo a tradição, geralmente sob forma de ensinamentos esotéricos. Estes são uma expressão típica para a transmissão de conteúdos coletivos, originariamente provindos do inconsciente (Jung, 2000, p. 17).

Ponte entre a percepção do indivíduo e suas relações com o mundo externo ao seu corpo, o símbolo só adquire significado quando experimentado. Da mesma forma, a experiência coletiva pactuada sedimenta o sistema simbólico que compõe uma cultura. Comprovamos isso quando tentamos compartilhar vivências entre diferentes povos: aquilo que se vivencia, dificilmente é transposto com semelhante intensidade para “o outro”; o que nos leva a compreender que o pacto cultural engendrado cria sistemas simbólicos partilhados capazes de gerar conjuntos de mecanismos de controle que governam o comportamento de seus atores (Geertz, 1966; Schneider apud Laraia, 1986), em função de um objetivo de vida. Dessa forma, uma mudança de paradigma nas estruturas culturais só seria possível com uma reapropriação e reavaliação dos símbolos que pontificam nossa percepção de mundo e estabelecem nossas relações sociais.

Se pudéssemos escolher um mito fundador, quem venceria: Omama ou Senhor Deus?

Conclusão: perspectivas artísticas para uma mudança

A componente sensitiva das Artes é atravessada pela simbologia. Isso evoca manifestações inconscientes e elaborações conscientes, tanto de quem as produz como de quem as frui numa contínua formatividade (Pareyson, 1993); é também o espelho de um recorte cultural das

sociedades, do pensamento do homem construído a partir de sua herança histórica. Por meio das Artes, podemos apontar enganos elaborados pelos pactos sociais, questionar os comportamentos sedimentados e propor novas formas de percepção do mundo.

Desconstruir estruturas simbólicas cristalizadas, tanto pessoais como institucionais, exige a capacidade de compreender a “existência de verdades, significações, identidades, intenções, [e] continuidades históricas” que constituem nosso modo de pensar e “considerar tais coisas como os efeitos de uma história mais ampla e mais profunda da linguagem do inconsciente, das instituições e práticas sociais” (Derrida apud Eagleton, 1984, pp. 222-223). Em outras palavras, um autoconhecimento coletivo. É certo que acessamos conteúdos universais arquetípicos, mas não podemos abandonar as singularidades dos povos e sua maneira de ser, pensar e agir. Nas diferentes linguagens artísticas, podemos ver a expressão das culturas marcando seu lugar de pertencimento e na contramão da dominação, os artistas e sua potencialidade criativa e linguagem simbólica, próprias da arte, podem caminhar rumo a produções libertadoras. Novas escolhas exigem também um desarranjo de estruturas cognitivas sedimentadas dentro do conjunto de ações da vida em sociedade, possibilitando a ampliação da nossa sensibilidade para outras visões de mundo, para “(...) as representações do mundo e o próprio mundo” (Bourdieu, 2014, p. 122) em si.

Destarte, esta pesquisa incita a uma revisão da prática artística como possibilidade de problematizar as relações de domínio cultural, e aponta o sistema simbólico dos povos originários como soluções alternativas que conduzam a uma repactuação de nossas vidas com a natureza e o entorno geográfico que nos circunda.

Referências

- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Org. Miguel Sanches Neto e Silvana Oliveira. Chapecó: Editora da UFFS, 2019. Disponível em: https://www.castroweb.com.br/castrodigital/Arquivos2020/CastroDigital_livro_Macunaima_Mario_de_Andrade.pdf. Acesso em: 13 set. 2022.
- BARRETO, Mêrivania Rocha. Makunaima: entre fatos e ficções. **Anuário de Literatura**, [S. l.], v. 25, n. 2, p. 47–64, 2020. DOI: 10.5007/2175-7917.2020v25n2p47. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2020v25n2p47>. Acesso em: 4 jun. 2025.
- BESERRA, Adriano Pereira. O discurso do desejo na psicanálise freudiana. 2012. 37 f. Monografia (Graduação) – Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ucb.br:9443/jspui/handle/10869/1260>. Acesso em: 4 jun. 2025.
- BÍBLIA. **Bíblia Sagrada**. Tradução Oficial da CNBB. 6a. edição. São Paulo: Editora CNBB, 2020.
- BOURDIEU, Pierre. Manet – Uma revolução simbólica. Trad. Rosa Freire D’Aguiar. **Novos Estudos**, Edição 99, Volume 33, n.o. 2. São Paulo, Julho de 2014. Disponível em: <https://novosestudios.com.br/produto/edicao-99/>. Acesso em: 15 dez. de 2024.
- BOURDIEU, Pierre. As contradições da herança. In: LINS, Daniel (org.). **Cultura e subjetividade: saberes nômades**. Campinas: Papirus, 1997.
- DERRIDA, Jacques. Speech and Phenomena. In: EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura** – Uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FERRAZ, Renata Barboza; TAVARES, Hermano; ZILBERMAN, Monica L. Felicidade: uma revisão. **Archives of Clinical Psychiatry** (São Paulo), v. 34, n. 5, pp. 234–242, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-60832007000500005>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rpc/a/C9mmJsMKqzypbHLqv8vn4Gw/>. Acesso em: 4 jun. 2025.
- FEUERBACH, Ludwig. **Espiritualismo y materialismo**. Especialmente en relación con la libertad de la voluntad. Traducción: Leandro Sánchez Marín. Medellín: Ennegativo ediciones, 2021.
- FREUD, Sigmund. **O mal-estar na cultura**. Tradução Renato Zwick. São Paulo: L&PM, 2010.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

KOCH-GRÜMBERG, Theodor. Mitos e lendas dos índios Taulipáng e Arekuná. Tradução de Henrique Roenick. Revisão: Manuel Cavalcanti Proença. Prefácio: Herbert Baldus. **Revista do Museu Paulista**, São Paulo, v. VII, p. S 9-202, 1953. Disponível em: <http://www.etnolinguistica.org/biblio:koch-grunberg-1953-mitos>. Acesso em: 4 jun. 2025.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**. Palavras de um xamã yanomami. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2029.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura, um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MATHIAS, Dionei. Pertencimento: discussão teórica. **Alea**: Estudos Neolatinos, v. 25, n. 1, p. 166-187, jan. 2023. DOI: <https://doi.org/10.1590/1517-106X/202325110>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/5j8SHLFb5zy65tR5s5fjpSy/>. Acesso em: 4 jun. 2025.

PAREYSON, Luigi. **Estética, Teoria da Formatividade**. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 1993.

PONTY, M. Merleau-. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1994.

SCHILLER, Friedrich. **Do sublime ao trágico**. Trad. Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. São Paulo: Autêntica, 2011.

Recebido em: 15 de maio de 2025.
Publicado em: 27 de junho de 2025.

Salão em crise: tensões entre tradição e rupturano salão de 1919

*Salon in crisis: tensions between tradition and rupture
at the 1919 exhibition*

Vanessa Vassoler¹ (PPGA-UFES)
Almerinda Lopes² (PPGA-UFES/PPGHIS-UFES)

Resumo: Na crônica que dedica ao Salão Nacional de Belas Artes de 1919, Antônio Vieira da Cunha tece uma crítica contundente à rigidez do academicismo da Escola Nacional de Belas Artes, cuja permanência comprometia a vitalidade da arte brasileira. Observando um panorama de estagnação criativa, o autor denuncia o apego das gerações de artistas a modelos europeus já exauridos, revelando um cenário em que a repetição formal sufoca qualquer possibilidade de renovação expressiva. Em contraponto a esse mimetismo, ele defende a urgência de um olhar voltado à singularidade da paisagem e da cultura nacional, apontando nelas um potencial fértil para linguagens artísticas mais autênticas. Vieira da Cunha evidencia as limitações do modelo pedagógico da ENBA, cuja ênfase excessiva na técnica sufoca a liberdade criativa e inviabiliza a formação de um pensamento artístico autônomo.

Palavras-chave: Vieira da Cunha. crítica de arte. salão de belas artes de 1919.

Abstract: In his essay on the 1919 National Salon of Fine Arts, Antônio Vieira da Cunha offers a pointed critique of the entrenched academicism of the ENBA, arguing that its continued dominance was undermining the vitality of Brazilian art. He describes a landscape of creative stagnation, where successive generations of artists remained tethered to outdated European models, resulting in a repetitive formalism that left little room for expressive renewal. Against this backdrop of mimicry, Vieira da Cunha advocates for a gaze attuned to the unique qualities of Brazil's landscape and culture, seeing in them the potential for more genuine and resonant artistic expression. He also highlights the shortcomings of the National School of Fine Arts' pedagogical framework, where an excessive focus on technical mastery stifled creative freedom and hindered the emergence of an autonomous artistic consciousness.

Keywords: Vieira da Cunha. art criticism. 1919 salon of fine arts.

DOI: <https://doi.org/10.47456/fn5xdw64>



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](#)

¹ Bacharela, mestra e doutoranda em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo. Professora efetiva de artes na Prefeitura Municipal de Vila Velha. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-1196-6998>.

² Mestra em História (ECA-USP), doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), com bolsa-sanduíche na Universidade de Paris I (Pantheon Sorbonne); Pós-Doutorado na Universidade de Paris I (2002). Professora titular da Universidade Federal do Espírito Santo e pesquisadora de produtividade do CNPq (Nível I B). ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5075-7843>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9256851494366703>.

Introdução

A realização do Salão Nacional de Belas Artes de 1919 ocorre num momento em que começam a se manifestar fissuras, ainda discretas, nas estruturas que sustentavam o sistema artístico brasileiro desde o século XIX. Embora o ambiente institucional permanecesse, em grande medida, fiel às premissas do academicismo europeu, surgiam sinais de um desejo, ainda incipiente, de renovação formal e de reconfiguração das referências estéticas. Nesse cenário ambíguo, marcado tanto pela persistência de valores consagrados quanto pela emergência de novos imaginários, o Salão parece condensar uma série de tensões entre continuidade e ruptura, consagração e crítica, norma e desvio.

A Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), responsável pela organização do Salão, desempenhava um papel central nesse processo. Enquanto instância formadora, seu currículo foi reformulado para responder às demandas de mestres e artistas que já agitavam os ateliês com a experimentação de novas práticas em suas obras. Ainda assim, o núcleo institucional favoreceu uma formação que priorizava a submissão aos cânones em detrimento da abertura à inovação. Essa abordagem não incentivava a exploração de novas técnicas, materiais ou narrativas, restringindo a diversidade das expressões artísticas. Não se trata, aqui, de ignorar a complexidade dessa instituição, tampouco de reduzi-la a um vetor exclusivamente conservador, mas de examinar como ela se constituiu historicamente e quais lógicas guiaram sua atuação na estruturação de um sistema de validação artística que tendia a dificultar a incorporação de linguagens mais abertas e menos codificadas.

No Salão de 1919, essa questão parece ganhar forma nas obras selecionadas e nos critérios de premiação adotados. A predominância de temas europeus, de soluções compositivas já consolidadas e de uma paleta cromática distante da luz e das tonalidades brasileiras destoavam em relação às urgências culturais do país. A crítica publicada por Vieira da Cunha aborda com agudeza esses aspectos e sugere uma inquietação crescente com os limites do modelo vigente. Mais do que apontar a

repetição de fórmulas, sua crônica parece pôr em xeque o próprio sentido do Salão como espaço público de legitimação artística. Diante desse cenário, é questionável se o intuito do evento era promover o debate estético ou apenas reiterar uma ideia de arte já esvaziada de potência crítica?

Outro ponto problemático, que atravessa a crítica de Vieira da Cunha, refere-se à ausência de um engajamento mais consistente com aquilo que se poderia chamar, com as devidas reservas, de brasilidade. A questão não é reivindicar uma arte essencialmente nacional – conceito por si só ambíguo e passível de questionamento –, mas observar como, naquele momento, a representação do Brasil parecia ausente ou filtrada por lentes alheias ao contexto. As obras expostas, frequentemente, recorriam a referências distantes, tanto em termos geográficos quanto simbólicos, o que levanta a hipótese de que a ENBA e seus salões atuavam segundo um modelo que negava formas de expressão vinculadas à realidade local.

A crítica intelectual emerge como instância relevante de mediação cultural. Ao comentar o Salão, Vieira da Cunha não apenas analisa as obras, mas contribui para a construção de uma consciência crítica sobre os limites do sistema artístico vigente. Seu texto pode ser compreendido como parte de um movimento mais amplo que, nos anos seguintes, culminaria nas propostas modernistas. Ainda que não compartilhe inteiramente das premissas que viriam a nortear a Semana de Arte Moderna, sua intervenção antecipa algumas das inquietações que mobilizariam os modernistas: a busca por uma linguagem mais autêntica, a problematização das referências europeias e a crítica às instâncias de consagração artística. Estaria a crítica de arte, naquele momento, assumindo um papel de contraponto simbólico às estruturas de legitimação tradicional?

Se lido a partir dessas tensões, o Salão de 1919 talvez não se configure apenas como um evento anacrônico, mas como um campo de disputas ainda em processo, em que os limites do academicismo começam a ser desafiados – ainda que timidamente – por novas sensibilidades. A

permanência de padrões hegemônicos convive, de forma incômoda, com a emergência de vozes dissonantes. E como a crítica, ao ocupar o espaço entre a obra, a instituição e o público, pode ser compreendida como parte ativa das transformações no campo da arte?

A crítica ao Salão de Belas Artes de 1919 reflete, assim, questões mais amplas sobre a brasilidade nas obras e o papel das instituições na definição dos rumos da produção artística e na construção da memória coletiva no Brasil. Ao ignorar as transformações culturais e os debates estéticos que emergiam em outros contextos, inclusive na Europa, tanto o núcleo conservador da ENBA quanto os Salões perduravam um ciclo de imobilismo e conformismo.

Tensões entre tradição e modernidade nas exposições gerais e Salões de Belas Artes

O Salão de Belas Artes da ENBA consolidou-se como um espaço central de difusão das produções artísticas no Brasil. Sua criação está intimamente ligada à tradição acadêmica herdada da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), instituída em 1826. As gestões de Félix-Émile Taunay (1834 a 1851) e Manuel de Araújo Porto-Alegre (1854 e 1857) na AIBA foram importantes para a visibilidade da arte no Brasil. Taunay, em 1840, estruturou as Exposições Gerais da Academia, apresentando ao público a produção dos alunos, professores e artistas externos e contribuindo para criação de um circuito artístico que, segundo Porto-Alegre, agradou ao público brasileiro:

O público fluminense já consagrou no seu calendário festivo a exposição artística anual; e acostumado a esse concurso das artes irá pouco a pouco ganhando conhecimentos e preparando-se para poder avaliar qualquer trabalho *d'arte* e distinguir o aparente do real, o falso do verdadeiro. (Porto-Alegre *apud* Fernandes, 2002, p. 3)

As Exposições Gerais seguiram acontecendo e, gradativamente, a participação de artistas estrangeiros foi diminuída. Porto-Alegre, em 1855,

como diretor da AIBA, instituiu uma reforma nas Exposições Gerais, definindo que:

Ao final de cada ano haveria uma exposição dos trabalhos dos alunos e, de dois em dois anos, uma Exposição Geral aberta aos artistas nacionais e estrangeiros. Uma comissão julgadora, presidida pelo diretor, com representantes das diversas sessões de ensino, seria indicada para avaliar as obras e conceder as premiações. (Fernandes, 2002, p. 3)

As Exposições Gerais seguiam os princípios da arte acadêmica europeia, priorizando temáticas históricas, religiosas, paisagens e retratos formais, pois era preciso desenvolver uma identidade e criar uma memória ao povo, tal como evidenciado no relato de Pereira (2010, p. 626): “o ponto culminante dessa formação acadêmica encontrava-se nas composições históricas, cujos temas, nos exercícios escolares, eram, geralmente, tirados da história antiga, seja da Antigüidade Clássica ou da Bíblia.”

Com o tempo e com o contato com os novos movimentos no campo artístico da Europa, surgem as críticas às Exposições Gerais da AIBA, a partir da percepção de que essa estrutura limitava a experimentação e a expressão artística, perpetuando um sistema hierárquico e conservador. O contexto refletia a própria dinâmica da AIBA, em que o ensino enfatizava a imitação e o aperfeiçoamento técnico, deixando pouco espaço para inovações. Para os artistas jovens e críticos do sistema, esse modelo representava não apenas uma estagnação estética, mas uma barreira à adaptação às transformações culturais e sociais em curso no Brasil.

A Proclamação da República, em 1889, trouxe uma nova perspectiva para as artes visuais. As transformações políticas e sociais do período impulsionaram um desejo por modernização que também se refletiu nas práticas artísticas. A transição da AIBA para a ENBA, em 1890, simbolizou uma tentativa de adaptar o ensino artístico às novas exigências culturais e sociais. No entanto, apesar da mudança de nomenclatura e algumas reformas administrativas, o modelo pedagógico permaneceu atrelado aos valores acadêmicos tradicionais. Essa continuidade foi vista como um

reflexo da dificuldade em romper com uma estrutura profundamente enraizada, mesmo diante de demandas externas por mudança.

As tensões entre antigo e moderno se enredaram, indicando a urgência de mudança de comportamentos e costumes na sociedade. Na arte, a pluralidade de linguagens, escolas e movimentos revelou-se com a dialética entre a tradição dos ofícios e a inovação técnica, instaurando um campo onde agente e processo se entrelaçam, conduzindo o indivíduo a um confronto inevitável com novos paradigmas culturais.

Nessa perspectiva, observa-se não apenas a assimilação parcial das inovações trazidas por movimentos europeus, mas a adoção de práticas modernas, como a busca por registrar cenas ao ar livre, a valorização de temas da vida contemporânea, a ênfase na autenticidade do artista e o investimento em experimentação plástica. Tadeu Chiarelli fala sobre o que a transformação dos padrões estéticos da arte iniciaram, no final do século XIX, ao analisar os elementos presentes nas obras de Castagneto,

Algumas obras de Giovanni Battista Castagneto dos anos 80 e 90 do século passado, comparadas com a produção de Emiliano Di Cavalcanti dos anos 20 e 30, demonstram que as primeiras possuem muitas das características indicadoras da pintura moderna: cada um dos elementos formais que as compõem obedece a urgências intrínsecas da própria pintura, sendo os elementos de representação meros pretextos para a própria execução de cada obra. (Chiarelli *apud* Pereira, 2016, p. 13)

No Brasil, a influência das vanguardas chegava de forma fragmentada, mas suficiente para alimentar a inquietação dos artistas que queriam romper com a tradição. A imprensa, as exposições internacionais e o contato com artistas europeus foram canais fundamentais para a disseminação dessas ideias, que encontravam resistência nas instituições estabelecidas, mas ganhavam força em círculos artísticos alternativos.

O Salão de Belas Artes da ENBA surgiu nesse contexto como um esforço para renovar a dinâmica das Exposições Gerais. Seu objetivo era estimular a produção e a difusão de obras de arte contemporâneas, abrindo espaço para a diversidade de linguagens e temáticas. Contudo, a forte presença de artistas vinculados ao academicismo consolidado

dificultou a aceitação de propostas mais experimentais e de linguagens que escapavam ao controle dos padrões institucionais. A presença de jûris conservadores e a valorização de temas clássicos continuavam a limitar as possibilidades de inovação.

Muitos intelectuais e críticos do período questionaram a permanência do conservadorismo nos Salões de Belas Artes, ano após ano, sem novidade ou inovação, reiterando padrões previsíveis. Segundo Jean-François Sirinelli (1996, p. 232), a “história dos intelectuais tornou-se assim, em poucos anos, um campo histórico autônomo que, longe de se fechar sobre si mesmo, é um campo aberto, situado no cruzamento das histórias política, social e cultural”. Vieira da Cunha foi um desses intelectuais que acompanhou atentamente essas questões do seu tempo e reivindicou, diante dos Salões, mais autenticidade e inovação nas artes, mediante a brasilidade e seus ícones, para uma honesta criação de uma identidade brasileira.

As críticas ao Salão de Belas Artes intensificaram-se no início do século XX, especialmente entre os artistas mais jovens, que buscavam formas de expressão mais livres e abertas às transformações culturais e estéticas em curso. Um dos fatores que sustentavam a ânsia por renovação era a necessidade de estabelecer uma identidade artística nacional. A valorização de temas ligados à paisagem, aos costumes e às manifestações populares começaram a surgir como alternativa aos elementos europeu, criando as bases para um movimento artístico mais autônomo.

A administração de Rodolfo Bernardelli e, posteriormente, de Baptista da Costa, manteve a estrutura acadêmica, mas não conseguiu conter as pressões por inovações. As tentativas de reforma, como a valorização do estudo da figura humana e o incentivo à pintura de paisagens, foram consideradas insuficientes pelos defensores de uma arte mais livre e experimental. Ao mesmo tempo, surgiam exposições paralelas e movimentos independentes que desafiaram o domínio institucional, abrindo espaço para novas práticas.

Assim, o Salão de Belas Artes da ENBA tornou-se um espaço de tensões e negociações entre a tradição acadêmica e os anseios modernistas. Esse diálogo refletiu não apenas o desejo de modernização das práticas artísticas, mas a busca por uma expressão cultural que dialogasse com o passado sem deixar de incorporar as demandas do presente. O impacto dessas disputas ressoa ainda hoje no debate dos historiadores, evidenciando a importância do Salão como um marco histórico e simbólico no percurso da arte brasileira.

A Revista Nacional e os ecos do Salão de 1919

A crônica feita por Vieira da Cunha ao Salão de 1919 é severa aos artistas das gerações que se deixaram condicionar ao mimetismo europeu, e não perceberam intrinsecamente o grande patrimônio natural e fonte de inspiração que possuíam.

O artigo inicia de forma direta, dizendo (1919, p. 55), “pelo seu conjunto, o Salão deste ano, com pequenas variantes em meio à corte fabulosa dos expositores de sempre, pouco difere dos anteriores.” As pequenas variantes, que segundo Vieira da Cunha se destacavam em toda mostra, consistiam em dois quadros do pintor Carlos Reis, que denominou notável. O restante da exposição, segundo suas palavras:

Constitui, em bloco, a alma e o corpo do certâmen, nada apresenta de anormal, por não haver uma só criação que quebrasse, este ano, o fio da sensível mediocridade que, há tanto tempo, vem periodicamente, com sucesso, ali se projetando. (Vieira da Cunha, 1919, p. 55)

Apesar das reestruturações e de algumas inovações ao final do século XIX por parte de alguns artistas ligados à instituição, o ensino artístico no Brasil continuava nos moldes acadêmicos, sem liberdade, pouca criatividade e falta de sintonia com as novas linguagens artísticas. A crítica abaixo demonstra a insatisfação de Vieira da Cunha aos padrões acadêmicos ainda ensinados, aqui subentendidos, pela Escola Nacional de Belas Artes, já que era a responsável pelos Salões anuais:

Este fenômeno tem origem na formação estética de nossos artistas que é deficientemente orientada, pois só consiste na aprendizagem material da técnica para a fatura dos trabalhos. Em geral, como é fácil de provar, os nossos principiantes como os mestres, são e querem ser exaustivamente pintores, escultores, desenhistas, arquitetos e etc., isto é, executores de pinturas, esculturas, desenhos e arquiteturas materialmente, sem cogitações interiores, sem aspirações de criar de tirar do nada um mundo, ou mesmo outro nada, mas contanto que tenha expressão. Desconhecem os mais rudimentares princípios de ciências naturais, literatura e história. Cingem-se apenas ao estudo de anatomia, quando escultores e figuristas. Os paisagistas desconhecem a botânica e a meteorologia. (Vieira da Cunha, 1919, p. 55)

No excerto em questão, é destacada a consciência que Vieira da Cunha tinha do potencial estético da paisagem brasileira e a ausência de habilidade demonstrada pelos artistas na criação. Para construir uma arte brasileira, era preciso ter sensibilidade, percepção, criatividade e, sem dúvida, uma consciência e conhecimento artístico grandes. O intelectual (1919, p. 55) continua a avaliação dizendo que “ninguém pode criar nada além dos seus conhecimentos, depreende-se facilmente que, enquanto a orientação artística brasileira for esta, o Salão será aquele.”

Faz ainda uma análise do real foco dos artistas, “o Prêmio”. Censura a ilusão construída de que o valor da obra resida na grandeza material, sendo esse critério o motivo do aumento do volume das obras. Segue a crítica dizendo (1919, p. 55) que os artistas dispendem “laborioso esforço e longo tempo para o fabrico de enormes mastodontes, quando, com menos trabalho e no mesmo espaço de tempo, poderiam apresentar mais estudos e manifestar as modalidades criadoras de cada um.”

Vieira da Cunha refere-se à obra de “Mestre Baptista da Costa”³ como quadros bem trabalhados, com elevado rigor e técnica, porém sem a:

Pujança tropical, a glória da luz ou a ânsia indomável da nossa vegetação. Parece que o pincel obedece a um instinto remoto das regiões europeias. As suas paisagens

³ João Baptista da Costa foi aluno da Academia Imperial de Belas Artes e, mais tarde, torna-se professor no lugar de Rodolfo Amoedo. Foi professor de pintura de grande parte dos paisagistas brasileiros daquele tempo, entre eles o capixaba Levino Fanzeres.

de Petrópolis trazem sempre qualquer coisa que não é nossa, que as desnacionaliza. São aqueles carneirinhos raquíticos de outros climas, quase sempre tangidos por pastores desconhecidos dos nossos campos. Além disso, ele as desarmoniza com pequenas figuras mal desenhadas. (Vieira da Cunha, 1919, p. 56)

O parecer de Vieira da Cunha sobre a luz e as cores na obra de Mestre Baptista da Costa, também é compartilhado por Rodrigo Octávio, na Revista do Brasil de novembro de 1919, republicado por Tadeu Chiarelli em seu livro “Um jeca nos vernissages”:

Mas, são poucos, muito poucos os nossos paisagistas que merecem atenção e estudo. E isto é incompreensível. Nenhum país, mais do que o nosso, possui melhores qualidades para os olhos de um pintor. A beleza natural da nossa terra, a exuberância exaustiva de nossa natureza formidável, o azul incomparável de um céu eternamente belo, raramente encontram intérpretes fiéis e emotivos. (Octávio *apud* Chiarelli, 1995, p. 105)

Conforme Chiarelli (1995, p. 105): “Rodrigo Octávio se mostrará preocupado com a interpretação de nossa paisagem, demonstrando uma afinidade maior com a crítica nacionalista da Revista.”

A obra “A Agonia” (1915), de Antônio Parreiras, também não escapou às críticas de Vieira da Cunha, ao expressar que o artista:

Ressente-se também de impropriedades, pois a onça não dá impressão de um animal vivo ou morto; assemelha-se antes a um artefato de paina e as árvores, pelo seu aspecto frouxo, deixam entrever através a trama de seu interior, a ausência de seiva e fibra que as animem e vigorem. (Vieira da Cunha, 1919, p. 56)

Antônio Parreiras era um reconhecido artista, integrante do Grupo Grimm, com inclinação naturalista com enfoque nacional. Foi um grande paisagista brasileiro. Em suas obras, podemos observar influência do realismo e do impressionismo. Na perspectiva de Alfredo Palheta (pseudônimo de Gonzaga Duque), Parreiras tem uma existência de lutas e comoções. Parte deste fato,

A causa de Parreiras abusar muito do branco: M. Paul Bert, em suas observações apresentadas à Academia Francesa, em 1878, afirma que o mais das vezes o emprego de cores

prediletas é motivado, não por uma alteração da vista, mas por motivos de ordem intelectual (...) O branco não é uma tinta triste, mas é uma tinta fria. Entrando, exageradamente na combinação de outras tintas, empalidece a tonalidade. De mais a mais - deve ser levada em conta a predileção que o artista tem pelas horas mais tristes do dia. O momento que ele escolhe é sempre (...) o de repouso, nas horas vespertinas, quando o último raio de sol deixou de dourar as nuvens. (...) Dando-lhes o tom predominantemente branco ou cinzento, conseguirá iluminá-las com um equilíbrio de cores prismáticas, de sorte que jamais fatigarão a vista de quem as contemplar por longo tempo. (Palheta *apud* Levy, 1981, p. 28)

Para Gonzaga Duque, os artistas do grupo de Grimm não evoluíam porque “não faziam mais do que imitá-lo (Georg Grimm)”. A crítica acima, sobre a paleta de cores e o temperamento de Parreiras, nos esclarece sobre a postura de Vieira da Cunha ao referir-se ao animal como empalhado e a natureza sem seiva, ou seja, também sem vida. Para o crítico, as cores das obras não condizem com as cores da natureza brasileira, assim como o aspecto das árvores.

Segundo Chiarelli (2010, p. 54), “Antônio Parreiras, um dos principais alunos de Grimm, passou pouco a pouco a tornar acadêmico seu paisagismo tão sensível no início da carreira, conformando sua poética aos padrões estabelecidos pela tradição.”

A obra o “Cruzeiro do Sul”, de Carlos Oswald, é a representação de um conto de literatura familiar. Vieira da Cunha simplesmente inicia a crítica dizendo que é incompreensível, e na sequência, de forma irônica, diz que irá transcrevê-la para dar noção da extravagância literária do pintor:

E logo os desejos se alam, sobem, e voam em forma de esperanças que vão acender pelo céu da imaginação estrelas inumeráveis. São sonhos. Numa festa contínua, as esperanças brincam na imaginação como um bando de crianças travessas, sem ordem e sem cuidados. Um dia uma nova se forma e é uma estrela a mais que se eleva; depois um sonho se esvai e é uma lâmpada que se apaga. Há sempre, entretanto, um desejo vago que fica, como um toque de luz suave a matizar de cores claras o quadro do amanhã. Surge afinal a estrela de Betlém? Belém que nos domina e nos guia. Para a ciranda dos devaneios. E o amor e as esperanças se fixam dentro a constelação da família.” (Vieira da Cunha, 1919, p. 56)

Vieira da Cunha (1919) expressa que o referido quadro nada tem a ver com o Cruzeiro do Sul. Trata-se de uma linda fantasia, mas luzindo em um colorido harmonioso e muito bem executada, que se não fosse a descrição acima, nada deixaria a desejar. Elogiou a luminosidade reconfortante nas obras de Helios Seelinger, Túlio Mário, Alvim Menge, Leopoldo Gotuzzo, Luiz Peixoto e Antônio de Matos.

Encerra a crítica às obras falando das esculturas, que em grande parte são providas de desequilíbrio estético, mercê da falta de unidade mental e desequilíbrio de seus executores. Assim, a obra “Vitória da Democracia”, de Leão Velloso, “além da prolixidade da composição, revela pouco descortino da visão de seu autor”. A escultura o “Prometheu”, de F. de Andrade, “está rigorosamente modelado e teria um magnífico aspecto se a águia, aliás abutre, alçasse mais as asas em posição adequada.”

Ao finalizar o texto, Vieira da Cunha expõe sua angústia e seu posicionamento de forma clara, contra o academicismo europeu enraizado nas escolas de arte brasileiras que doutrinam seus alunos ao ponto de anestesiar a ousadia e a criatividade, típicas da uma juventude artística.

É doloroso, num país como o nosso, novo, onde as grandes aspirações deveriam dominar, os espíritos de nossos artistas permanecem ainda diminuídos, amesquinhados, na deficiência clamorosa de princípios, que formam a base das nacionalidades. Faltam-lhes a energia, a consciência de si mesmos, a vertigem de criar, isto é, de realizar o que ainda outros não realizaram. O mal que os domina é esse apego incontido e inexplicável a um classicismo mal compreendido, que prende a uma subserviência prejudicial, a ponto de subjugar-los aos próprios mestres. Os nossos motivos, as nossas lendas e os próprios assuntos universais, encontram aqui em face dessa natureza soberba e avassaladora, um ambiente propício para a sua realização. É necessário, pois, uma reação enérgica e profícua contra os erros do passado e olhar para o futuro com a predestinação das almas iniciadoras. (Vieira da Cunha, 1919, p. 56)

Crítico de arte desassombrado, foi como Ruben Gill nomeou Vieira da Cunha, ao empreender, a fazer sinceramente, a crônica dos “*Salons*” anuais da Escola Nacional de Belas Artes, e completava observando que,

Sem intenções cabotinas, nem pruridos de irreverência preconcebida não poupou, sequer, os pastorzinhos de mestre Baptista da Costa, tão mofinos, de vezes, e tão importados das telas dos figuristas europeus, ou a oncinha de brinquedo do Bazar Holandês que se espreguiça naquela “Agonia” de Antônio Parreiras, da exposição de 1919. (Gill, 1942, p. 01)

A atuação crítica de Vieira da Cunha no cenário artístico do início do século XX evidencia uma preocupação latente com a necessidade de romper com a dependência cultural em relação aos modelos europeus e de construir uma arte mais afinada com as singularidades brasileiras. Ao questionar os valores predominantes no Salão Nacional de Belas Artes de 1919 e denunciar o formalismo repetitivo das obras expostas, o crítico não apenas apontou os limites do academicismo vigente, mas sinalizou a urgência de se reconhecer a paisagem, a luz, os temas e os sujeitos locais como fontes legítimas de expressão artística. Seu discurso, ainda que situado no âmbito da imprensa e da crítica especializada, antecipava debates que seriam amplificados no movimento modernista, sobretudo no que se refere à busca por uma linguagem artística autônoma, inserida na realidade brasileira e capaz de dialogar com os desafios de seu tempo. Sua crítica deve ser compreendida não como uma negação do passado, mas como uma tentativa de reposicionar a arte nacional diante das transformações culturais em curso.

Considerações finais

A arte acadêmica, com sua ênfase em narrativas históricas e na exaltação de personagens e eventos específicos, desempenhou um papel crucial na construção da memória coletiva do povo brasileiro. Pinturas e esculturas criadas nesse contexto ajudaram a consolidar imagens que reforçavam um ideal de nação alinhado aos interesses das elites do século XIX, promovendo uma visão unificada e heroica da história nacional. Esse processo, no entanto, também apagou as vozes e experiências de segmentos marginalizados, oferecendo uma versão seletiva da memória coletiva.

Na virada para o século XX, artistas e críticos começaram a tensionar essas construções oficiais. Ao incorporar temas populares, referências regionais e formas expressivas que escapavam ao repertório europeu, buscaram ampliar os horizontes da arte nacional e propor novos modos de representar o país. O embate entre tradição acadêmica e aspirações modernizadoras não se deu de forma linear ou puramente oposicional, mas por meio de confrontos e articulações que revelam as complexas disputas simbólicas do período.

Nesse contexto, insere-se a crônica de Vieira da Cunha sobre o Salão de 1919. Sua crítica evidencia a persistência de um modelo estético preso ao academicismo, que ignorava a diversidade sensível da paisagem e da cultura brasileiras. Ao analisar a produção apresentada, o autor lamenta a ausência de propostas inovadoras e denuncia o ensino artístico voltado à técnica e à repetição de fórmulas, em detrimento da experimentação e de um conhecimento mais inserido na realidade nacional.

Para o crítico, a ênfase dos artistas na obtenção de prêmios distorcia o sentido da criação artística. A grandeza da obra não residiria em sua escala ou aparato técnico, mas na autenticidade do gesto criador e na capacidade de refletir a vivência do país. Sua posição sugeriu a urgência de uma arte comprometida com a experiência brasileira, que escapasse aos modelos importados e valorizasse expressões próprias, antecipando debates que ganhariam força no movimento modernista.

Referências

CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes. (Orgs.). UFRJ. **Histórias da Escola de Belas Artes**: revisão crítica de sua trajetória. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ: NAU Editora, 2016. Disponível em: <https://eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2020/09/Historas-EBA-revisaocritica-20161.pdf>. Acesso em: 22 dez. 2024.

CHIARELLI, Domingos Tadeu. **Um jeca nos vernissages**. São Paulo: Editora EDUSP. 1995.

CHIARELLI, Domingos Tadeu. **Um modernismo que veio depois**. 1ª ed. São Paulo: Editora Alameda. 2012.

FERNANDES, Cybelle Vidal Neto. CBHA. Das Salas de Aula aos Salões: As Exposições Gerais da Academia Imperial das Belas Artes. **Anais do XXII Colóquio do CBHA**. Porto Alegre/RS: CBHA, 2002 Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2002/textos/texto15.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2024.

FONSECA, Bruna Oliveira. UFMG. **Gonzaga Duque e Revoluções Brasileiras**: um olhar para a História do Brasil. Dissertação. 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUBD-A3BFSX>. Acesso em: 21 dez. 2024.

GILL, R. **O século boêmio**. Rio de Janeiro: Jornal Dom Casmurro. 19 dez. 1942. Arquivo Biblioteca Nacional.

PALHETA, Alfredo. (pseud. Gonzaga Duque). Belas Artes: Terceira exposição de A. Parreiras. A Semana, ano III, nº 133, Rio de Janeiro, 16 de julho de 1887. In: LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Antônio Parreiras**: 1860-1937, pintor de paisagem, gênero e história. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 198.

PEREIRA, Sonia Gomes. A tradição artística e os envios dos pensionistas da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. In: DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (Org.). **Oitocentos**: Arte Brasileira do Império à República. Tomo 2. Rio de Janeiro: EDUR-UFRJ/DezenoveVinte, 2010. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800_t2_a49.pdf. Acesso em: 21 dez. 2024.

PEREIRA, Sonia Gomes. Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, Brasil, n. 54, p. 87-106, 2012. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i54p87-106. Disponível em: <https://revistas.usp.br/rieb/article/view/49114>. Acesso em: 5 jun. 2025.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. **Por uma história política**: Rio de Janeiro. Ed. UFRJ/Ed. FGV, 1996.

VIEIRA DA CUNHA, Antônio Belisário. Salão de Bellas Artes. Rio de Janeiro: **Revista Nacional**. Edição 04 setembro de 1919. Acervo Biblioteca Nacional. Setor de periódicos.

Recebido em: 16 de maio de 2025.
Publicado em: 27 de junho de 2025.

Cartografias do desvio: intervenções e disputas simbólicas em “Espaço de Continuidade” (2016) e “*La Bruja*”(1981)

*Cartographies of deviation: artistic interventions and symbolic disputes
in “Espaço de Continuidade” (2016) and “La Bruja” (1981)*

João Coser¹ (PPGA-UFES/CAPES)

Resumo: O presente artigo analisa as relações entre memória coletiva e patrimônio cultural na arte contemporânea, utilizando uma abordagem comparativa entre duas obras: “Espaço de Continuidade” (2016), de João Cóser, e “La Bruja” (1981), de Cildo Meireles. Ambas exploram a construção e ressignificação de espaços públicos, com ênfase na interação e participação do público. A metodologia aplicada consiste na análise qualitativa e comparativa dos elementos materiais e simbólicos presentes nas intervenções artísticas. Os resultados sugerem que essas práticas artísticas funcionam como instrumentos de preservação e transmissão de memória cultural, conectando passado e presente, e reafirmando o potencial da arte contemporânea como legado cultural vivo, capaz de questionar os limites tradicionais da arte institucionalizada.

Palavras-chave: memória coletiva; patrimônio cultural; arte contemporânea; intervenção artística.

Abstract: This article analyzes the relations between collective memory and cultural heritage in contemporary art, using a comparative approach between two works: “Espaço de Continuidade” (2016), by João Cóser, and “La Bruja” (1981), by Cildo Meireles. Both explore the construction and redefinition of public spaces, with an emphasis on public interaction and participation. The methodology applied consists of qualitative and comparative analysis of the material and symbolic elements present in artistic interventions. The results suggest that these artistic practices function as instruments for the preservation and transmission of cultural memory, connecting past and present, and reaffirming the potential of contemporary art as living cultural legacy, capable of questioning the traditional limits of institutionalized art.

Keywords: collective memory; cultural heritage; contemporary art; artistic intervention.

DOI: <https://doi.org/10.47456/m8ehzp78>



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/)

¹ Artista Visual, mestre em Arte e Cultura pela Universidade Federal do Espírito Santo. Doutorando em Teorias e Processos Artístico-Culturais no departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo. Bolsista pela CAPES. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-4251-8620>. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/2717674846562304>.

Introdução

A arte contemporânea, em sua pluralidade de formas e linguagens, muitas vezes se apresenta como um meio de questionamento e ressignificação dos espaços, da memória coletiva e do patrimônio cultural. Ao mesmo tempo, ela se coloca como uma plataforma crítica, capaz de desvelar dinâmicas sociais, políticas e econômicas que permeiam as relações humanas e os espaços que habitamos. Ao longo dos séculos XX e XXI, a arte deixou de ser concebida apenas como um objeto autônomo destinado a um espectador passivo, transformando-se em experiências interativas que provocam o engajamento do público e criam espaços de reflexão e participação. Nesse cenário, o espaço público torna-se um campo de negociação simbólica, onde as obras de arte assumem um papel político e cultural.

Este artigo tem como objetivo investigar essas questões, a partir de uma análise comparativa entre "Espaço de Continuidade", de minha autoria, e "*La Bruja*", de Cildo Meireles. Ambas as obras exploram a interação do público com o espaço, seja ele público ou privado, propondo maneiras de participação que transcendem os limites da contemplação tradicional. Soma-se a isso o fato de exemplificarem como a arte pode questionar a organização espacial tradicional e reconfigurar as relações entre o público e o privado, o individual e o coletivo.

Inicialmente, situamos as obras no contexto histórico e artístico em que foram realizadas, destacando suas aproximações materiais e conceituais. "Espaço de Continuidade", concebida em 2016, utiliza novelos de lã como um convite tátil e visual para a participação ativa dos transeuntes, enquanto "*La Bruja*", apresentada na XVI Bienal de São Paulo, em 1981, emprega 2.500 km de fios de algodão para "contaminar" o espaço expositivo e seus arredores, dissolvendo os limites entre a obra e o ambiente. Essas escolhas materiais, aparentemente simples, carregam implicações profundas, pois instauram uma poética de conexão e continuidade que é, ao mesmo tempo, física e simbólica.

Em seguida, analisamos como essas obras problematizam a relação entre

arte, espaço e espectador, propondo novas dinâmicas de ocupação e interação. Ao transformar o público em coautor do processo criativo, "Espaço de Continuidade" e "*La Bruja*" deslocam as fronteiras tradicionais da autoria artística e inserem sua prática no âmbito da experiência coletiva. As linhas que se espalham pelos espaços públicos e institucionais evocam não apenas um elemento estético, mas uma possibilidade de repensar as relações interpessoais e espaciais.

A metodologia aplicada neste artigo é baseada em análise comparativa das obras mencionadas. A escolha dessas obras se deve à sua relevância na discussão sobre resignificação de espaços públicos e preservação da memória coletiva. O estudo adota uma abordagem qualitativa, que inclui a análise de elementos materiais e simbólicos presentes nas intervenções, além do exame das interações promovidas pelas obras com seus respectivos públicos.

A análise foi estruturada em três etapas principais. No primeiro tópico, discutiu-se a intervenção "Espaço de Continuidade", considerando sua proposta de transformar o espaço público em um campo aberto de interação. No segundo tópico, foi abordada a instalação "*La Bruja*", destacando como a obra provoca reflexões sobre a organização do espaço e suas normas. O uso de um objeto doméstico como ponto de partida para uma intervenção que rompe barreiras físicas e simbólicas sugere uma crítica à rigidez dos limites impostos por instituições artísticas. Por fim, o terceiro tópico estabeleceu um diálogo entre as duas obras, evidenciando suas conexões conceituais. Ambas trabalham com a ideia de traçar percursos que tensionam fronteiras – sejam elas espaciais, institucionais ou simbólicas.

Discutimos, ainda, como essas obras contribuem para a construção e preservação da memória coletiva, funcionando como instrumentos de transmissão cultural. A arte, nesse contexto, não apenas reflete a dinâmica cultural de seu tempo, mas se torna um meio ativo de resignificação e diálogo com o passado. Ao reinterpretar os espaços e engajar o público em suas propostas, "Espaço de Continuidade" e "*La*

Bruja" estabelecem uma ponte entre o presente e a memória, reafirmando a importância da arte como um legado cultural vivo.

“Espaço de Continuidade” (2016): arte como conexão

A intervenção "Espaço de Continuidade", realizada em frente à Assembleia Legislativa do Estado do Espírito Santo, propôs transformar parte de um espaço público em um palco de interação coletiva e poética. O edifício da Assembleia, caracterizado por uma fachada composta por revestimentos em tons terrosos e rosados, apresenta degraus amplos que conduzem à entrada principal. Esses degraus e a calçada em frente ao prédio tornaram-se o cenário de uma ocupação artística, na qual novelos de lã vermelha foram estrategicamente espalhados, criando um contraste vibrante com o cimento cinza do chão. Os fios de lã, desenrolados de maneira não linear, formavam uma rede caótica que percorria o chão e as escadas, transformando a superfície em uma trama visual que convidava à participação ou, no mínimo, instigava curiosidade.

A obra foi pensada para desafiar os limites entre arte e espaço público. Como criador e performer, meu objetivo era fomentar interações que ressignificassem o ambiente urbano. Para tal, convidei um grupo de performers para construirmos um “corpo coletivo de ação” naquele espaço. Utilizamos materiais simples e acessíveis, como novelos de lã vermelha, que foram colocados no chão de maneira a provocar curiosidade e engajamento. Essa paisagem visual não apenas sugeria observação, mas convidava ativamente os transeuntes a participarem da construção da obra. Participantes de diferentes idades interagiram com os fios de diferentes maneiras: alguns seguravam pedaços de lã, outros observavam a cena à distância, enquanto outros se engajavam mais diretamente, desenrolando os novelos e criando desenhos ou tapetes com os fios. Cada interação contribuía para a construção de uma narrativa coletiva.



Figura 1. "Espaço de Continuidade", 2016, João Cóser. Intervenção realizada em frente à Assembleia Legislativa de Vitória, com fios de lã vermelha espalhados pelos degraus e calçada, criando uma trama visual que contrasta com o concreto urbano. Na fotografia, observa-se uma jovem negra vestindo roupas pretas, de costas para a câmera e de frente para as escadarias da Assembleia, que já estão cobertas pela trama de fios vermelhos. Fonte: acervo do artista.

Os performers vestiam trajes pretos com inscrições brancas que orientavam as ações dos participantes. As mensagens inscritas nas roupas, que diziam "Construa também um espaço: 1. Pegue uma linha (ou não); 2. Construa", funcionavam como um convite aberto à criação. A vestimenta desempenhou, assim, um papel simbólico crucial, estabelecendo de um diálogo direto com o público e marcou a presença dos performers como mediadores da intervenção. Mais do que um elemento funcional, a vestimenta integrava os performers ao cenário e ao público, criando um elo visual e conceitual que reforçava a proposta da obra.

A escolha da lã vermelha não foi aleatória. O vermelho, cor predominante na intervenção, possui uma carga simbólica profunda. Ele evoca o sangue e a vida, bem como a violência, estabelecendo uma conexão visceral com os participantes e espectadores. Os fios, ao conectarem pontos do espaço físico, tornaram-se metáforas de laços

sociais, continuidade e memória compartilhada. O ato de desenrolar os novelos, por sua vez, simboliza um gesto de construção coletiva, em que cada participante contribui ativamente para a narrativa visual e simbólica da obra. Essa ação remete à ideia de continuidade: cada fio desenrolado e cada gesto de participação ampliavam a obra, transformando o espaço público em um território de encontros e diálogos.



Figura 2. “Espaço de Continuidade”, 2016, João Cóser. Detalhe da intervenção com fios vermelhos formando caminhos sensíveis no chão, ativando o espaço e convidando à participação coletiva. Na fotografia, observamos dois jovens com camisetas pretas em primeiro plano. Eles manuseiam os novelos de fios vermelhos e os espalham sobre o chão de concreto. No segundo plano, pessoas caminham da esquerda para a direita, algumas com mãos livres, outras com bolsas e sacolas de compras. Ao centro, destaca-se um vendedor ambulante que carrega um arame onde estão afixados dezenas de pacotes de balas. Ao fundo, um ônibus cobre quase toda a paisagem. Fonte: acervo do artista)

A sensibilidade do chão, nesse contexto, é um aspecto que merece destaque. O chão deixou de ser apenas uma base funcional e tornou-se parte ativa da experiência estética. Os fios de lã, ao serem desenrolados pelos participantes, criaram uma trama simbólica que conectava as pessoas e transformava a superfície do espaço. Muitos participantes evitavam pisar sobre os fios, demonstrando respeito e curiosidade pelo

que estava sendo construído. Essa relação delicada com o chão revela uma dimensão de cuidado e atenção que raramente se observa em espaços urbanos, geralmente percebidos como frios e impessoais. O chão tornou-se um espaço sensível, capaz de provocar novas maneiras de interação e percepção do ambiente.

Transformar o chão em um campo de criação poética, em um cenário de possibilidades, também questiona nossa relação cotidiana com o espaço público. Espaços como calçadas e praças são, muitas vezes, percebidos apenas como lugares de passagem, onde o movimento é guiado por funções práticas e utilitárias. No caso específico desse trabalho, o fato de se situar próximo a um ponto de ônibus, dramatiza tal questão, pois criou uma tensão nos modos de se chegar ao ponto, de correr atrás de um ônibus ou mesmo de descer dele. Temos, ainda, o fato de que interagir, de algum modo, com o trabalho, provocou um alargamento da vivência do tempo, o que não acontece quando ocupamos um lugar de modo estritamente funcional, em que imperam a velocidade e a economia temporal. Ao propor um convite à criação coletiva e à construção de significado, "Espaço de Continuidade" sugere que esses lugares também podem ser campos de diferenciação do banal e resistência cultural, onde a participação ativa reconfigura os significados do cotidiano. A transformação do chão em espaço de memória coletiva provoca uma reflexão sobre como reaproximar o público da arte e da própria experiência urbana.

A transformação do chão em um campo de criação poética, em "Espaço de Continuidade", reforça a memória coletiva por meio da construção de experiências compartilhadas que se fixam tanto no espaço físico quanto nas vivências individuais e coletivas. O ato de desenrolar os fios e de evitar pisá-los revela uma relação simbólica de cuidado e pertencimento, em que o público, mesmo que de maneira instintiva, participa da preservação de algo que está sendo construído coletivamente. Esse gesto delicado ressignifica o espaço público, que passa a ser percebido como um lugar de vínculos afetivos e culturais.

Ao tornar o chão um elemento ativo na intervenção, o trabalho evoca

memórias do cotidiano, mas também propõe uma ruptura com o ritmo acelerado da vida urbana, convidando os participantes a vivenciar o tempo de maneira ampliada e reflexiva. Essa desaceleração, mesmo que momentânea, permite que as pessoas percebam o espaço de maneira diferenciada, registrando na memória corporal o ato de interação e participação. Assim, o espaço público deixa de ser apenas funcional para se tornar um local de lembrança e presença coletiva.

O fato de o trabalho ter sido realizado em um ponto de passagem, próximo a um ponto de ônibus, amplia essa questão, pois o cotidiano desses espaços é marcado pela pressa e pela transitoriedade. A instalação propôs uma pausa nesse fluxo, transformando um lugar banal em um cenário de criação e diálogo. Essa ruptura cria um contraste entre o efêmero da ação e a permanência simbólica da experiência vivida, que se sedimenta na memória coletiva dos participantes. Ao convidar o público a construir significado em conjunto, o trabalho reforça a ideia de que a memória coletiva não é estática, mas se forma a partir de gestos e encontros que reconfiguram o espaço e o tempo.

Dessa maneira, ao ocupar a calçada e os degraus da Assembleia Legislativa, a intervenção resgata histórias e vivências que geralmente passam despercebidas nos percursos cotidianos. A trama de fios, que conecta pessoas e espaço, transforma o ambiente em um lugar de encontro e narrativa, onde memórias individuais se somam a uma memória coletiva que transcende o instante da ação artística. Nesse sentido, "Espaço de Continuidade" sugere que a arte no espaço público pode funcionar como um dispositivo de memória cultural, criando vínculos afetivos e sociais que resistem ao esquecimento e à banalização do cotidiano.

A relação entre arte, espaço e participação cidadã fica ainda mais evidente quando consideramos como as linhas vermelhas criadas pelos novelos guiavam os passos e as trajetórias dos transeuntes. Ao evitar pisar sobre os fios, as pessoas não apenas respeitavam o que estava sendo construído, como inseriam-se em um fluxo coletivo de criação e continuidade. A obra, assim, tornava-se uma forma de reconexão, tanto

entre as pessoas quanto entre estas e o espaço público que habitam. O potencial simbólico da obra se desdobra em diversas camadas. A ação de criar coletivamente pode ser vista como uma resposta às dinâmicas sociais que, muitas vezes, afastam os indivíduos de seu entorno e uns dos outros. "Espaço de Continuidade" funciona como um dispositivo que, ao propor uma experiência que reforça laços sociais, cria significados para o espaço urbano. O simples ato de interagir com materiais cotidianos, como a lã, sugere que a arte pode ser acessível e transformadora, aproximando o público de uma vivência mais sensível e conectada com seu entorno.

A calçada em frente à Assembleia, ao final da intervenção, não era apenas um local ocupado por arte; era uma superfície transformada por histórias, encontros e possibilidades. O que se construiu foi mais do que uma intervenção visual: foi uma trama de relações, um espaço de continuidade simbólica e material. Cada fio desenrolado, cada gesto de participação, contribuiu para a criação de um ambiente onde arte e vida se entrelaçavam de maneira visceral e poética. A intervenção demonstrou o potencial do espaço público como lugar de conexão, evidenciando como a arte pode ressignificar contextos cotidianos e promover diálogos coletivos.

“La Bruja” (1981): a contaminação do espaço

A instalação "*La Bruja*", de Cildo Meireles, foi apresentada na XVI Bienal Internacional de São Paulo, em 1981, e tornou-se um marco na discussão sobre os limites do espaço institucional e a relação entre arte, público e ambiente. A obra consistia em uma vassoura doméstica cuja base da haste, onde se amarram as cerdas, estendia-se por quilômetros de fios de algodão que se espalhavam tanto pelo espaço interno da Bienal quanto por seus arredores. Essa expansão provocava uma contaminação visual e física do ambiente, desafiando os limites arquitetônicos do prédio projetado por Oscar Niemeyer e, ao mesmo tempo, os limites simbólicos das instituições artísticas.



Figura 3. “*La Bruja*”, Cildo Meireles, 1981. Registro da instalação na XVI Bienal Internacional de São Paulo, com fios de algodão se expandindo pelo espaço expositivo e seus arredores, tensionando os limites institucionais. A imagem é composta de três fotografias orientadas verticalmente e coloridas em tons de azul, cinza e branco. A primeira, à esquerda, mostra a vassoura apoiada na parede branca ao fundo e as centenas de fios brancos que se estendem na direção da câmera. A segunda foto mostra os fios ainda a estenderem-se na direção do resto do espaço, com novelos espalhados pelo chão escuro, pessoas e rampas de acesso aos demais pavimentos ao fundo. A terceira mostra a rampa de entrada do prédio, ainda com os fios esticados sobre o chão e três pessoas descendo na direção da câmera. Disponível em: <https://www.bienal.org.br>. Acesso em: 09 jan. 2025.

A escolha de uma vassoura como elemento central da obra é carregada de significados. Por ser um objeto do cotidiano, ela remete à esfera doméstica, ao trabalho invisível e às práticas de limpeza e organização. O que a vassoura quer varrer? Em “*La Bruja*”, esse objeto se torna um agente de desordem, ao espalhar fios de algodão por todo o espaço expositivo e além dele. A obra questiona, portanto, as dinâmicas de controle e organização do espaço, propondo uma ruptura que transforma o ambiente em um campo aberto de possibilidades.

Ainda que “*La Bruja*” não tenha sido mencionada diretamente, Cildo Meireles já demonstrava, em entrevista concedida a Hugo Auler, em 1976, uma visão ampliada sobre arte e instituição, ao afirmar que o museu talvez fosse o próprio comportamento das pessoas, suas formas de viver, relacionar-se, comunicar e lidar com os hábitos cotidianos. Essa perspectiva antecipa o potencial da instalação em dissolver os limites tradicionais da arte e da arquitetura institucional, proporcionando ao

espectador uma experiência sensível que se desdobra no próprio ato de estar no mundo. Essa perspectiva dialoga com a noção de "reconexão da arte com a vida", proposta por Hal Foster, que vê na arte contemporânea "um retorno às questões do cotidiano e das práticas sociais", e destaca: "a arte contemporânea desafia a lógica excludente das instituições tradicionais, ao criar experiências que ultrapassam os limites do espaço simbólico fechado, propondo um diálogo crítico com as definições de arte, artista e comunidade" (Foster, 2014, p. 161). Nesse sentido, as obras que promovem interações diretas com o público e o espaço ampliam o alcance da arte, ressignificando o ambiente, ao propor novas maneiras de pertencimento e participação. A contaminação do espaço físico e simbólico deixa de ser um gesto isolado e torna-se uma prática transformadora que convida o espectador a ocupar, questionar e reimaginar os lugares que habita.

Além disso, a obra alinha-se ao conceito de "estética relacional", desenvolvido por Nicolas Bourriaud, ao criar situações de encontro e interação que ampliam as possibilidades de experiência artística. Bourriaud argumenta que "a arte contemporânea não se limita à produção de objetos, mas envolve a criação de situações e relações que mobilizam o público" (Bourriaud, 2009, pp. 19-20). A instalação "*La Bruja*" ilustra essa dinâmica, propondo um "domínio de trocas", em que "o valor simbólico está no mundo de relações humanas que a obra reflete e propõe" (Bourriaud, 2009, p. 24). Em vez de apresentar uma obra fechada e autônoma, Meireles propõe um espaço de interação, em que o público é parte ativa do processo criativo.

A contaminação do espaço físico, promovida pelos fios de algodão que se espalhavam por diferentes áreas da Bienal, também pode ser interpretada como metáfora para a contaminação simbólica das instituições de arte. Essa metáfora remete à ideia de uma arte que "não está confinada a um espaço delimitado, mas que se expande e se transforma de acordo com o contexto social e cultural em que é inserida". Como observa Regina Melim, "o espaço de ação do espectador

amplia a noção de performance, transformando a obra em uma superfície aberta e distributiva, que só se completa na interação com o público" (Melim, 2008, p. 61).

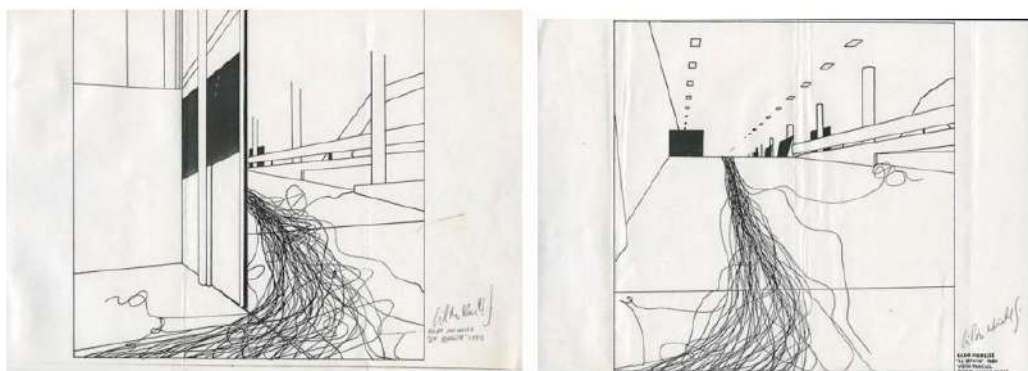


Figura 4. "*La Bruja*", Cildo Meirelles, 1981. Esboço da instalação mostrando a estrutura da vassoura e a dispersão dos fios de algodão, visualizando a contaminação do espaço arquitetônico. Duas ilustrações orientadas horizontalmente e realizadas em preto sobre branco. A primeira mostra os fios saindo detrás de uma parede e entrando por uma larga porta, em direção a quem observa. A segunda mostra os fios descendo pela rampa de acesso ao prédio da Bienal. Disponível em: <https://www.bienal.org.br>. Acesso em: 09 jan. 2025.

Em "*La Bruja*", essa interação se dá por meio dos caminhos erráticos traçados pelos fios, que conduzem o espectador por percursos imprevisíveis e desestabilizam as barreiras tradicionais entre o dentro e o fora, o institucional e o cotidiano.

A instalação também pode ser compreendida à luz da reflexão de Krauss sobre a escultura no campo ampliado. Segundo Krauss, obras no campo ampliado "subtraem ou adicionam significados ao espaço, propondo uma experiência que não é nem puramente arquitetônica nem meramente paisagística" (Krauss, 2008, pp. 133-135), o que seria o caso de "*La Bruja*". Os fios de algodão estendidos pelo espaço da Bienal criaram configuração espacial, que transformou o ambiente arquitetônico em um espaço relacional e sensível, capaz de provocar novas percepções e interações.

A escolha do fio de algodão remete à ideia de conexão e continuidade. O material têxtil funciona como um elemento simbólico que aponta percursos e estabelece laços entre pessoas, espaços e tempos. Os fios de algodão tornam-se extensões da vassoura, criando um espaço relacional

que ultrapassa as fronteiras físicas da instalação. Essa expansão pode ser interpretada como uma metáfora para a expansão do próprio conceito de arte, que deixa de estar confinado a objetos e galerias e passa a ocupar o mundo real.

A obra também provoca uma reflexão sobre o papel do espectador. Em "*La Bruja*", o público não é apenas um observador passivo, mas é convidado a interagir com os fios, percorrendo os caminhos traçados por eles e participando da contaminação do espaço. Essa interação transforma o espectador em coautor da obra, reforçando a ideia de que "a arte contemporânea é um processo coletivo e relacional" (Bourriaud, 2009, p. 24). Como ressalta Bourriaud, "a proposta relacional da arte contemporânea implica que a obra deve ser analisada pelo valor das interações que promove e pelos modelos de sociabilidade que sugere" (Bourriaud, 2009, pp. 19-20). "*La Bruja*" desafia as estruturas tradicionais da arte institucionalizada e propõe uma reconexão entre arte e vida.

A obra de Meireles revela o potencial transformador da arte como prática que mobiliza o público e propõe uma experiência sensorial e simbólica. "*La Bruja*" reafirma "a importância da arte como um espaço de questionamento e transformação, em que os limites tradicionais das instituições artísticas são dissolvidos em prol de uma prática aberta e participativa" (Foster, 2014, p. 161).

Sensibilidade do chão

Um ponto de convergência fundamental entre "Espaço de Continuidade" e "*La Bruja*" é a maneira como ambas as obras resignificam o chão, transformando-o em um elemento ativo e simbólico na experiência artística. Em vez de ser apenas um suporte passivo para a circulação de corpos, o chão torna-se um território de construção coletiva, carregado de significados que ultrapassam o campo estético e se inserem no cotidiano social e político. Esse aspecto revela como o espaço físico pode ser transformado em superfície de interação e conexão, redefinindo a relação entre o indivíduo e o ambiente que o cerca.

Em "Espaço de Continuidade", as linhas de lã vermelha dispostas pelo chão criaram não apenas texturas em um percurso visual, mas uma experiência de presença e cuidado. A maneira como os transeuntes reagem aos fios demonstra uma mudança na percepção do espaço público: o simples ato de caminhar era desafiado por uma proposta que provocava reflexão e delicadeza. A decisão de evitar pisar sobre os fios, por exemplo, evidenciava um respeito pelo que estava sendo construído ali, destacando o valor simbólico da ação coletiva.

Esse engajamento físico e emocional transforma o chão em um espaço vivo, onde o espectador deixa de ser passivo e torna-se parte integrante da obra. O material escolhido, a lã vermelha, reforça essa conexão, ao evocar simbolismos ligados à vida, à continuidade e aos laços sociais.

Por sua vez, em "*La Bruja*", o chão é atravessado por uma intervenção que desafia as barreiras institucionais. Os fios de algodão, que se espalham tanto pelo espaço interno da Bienal quanto por suas áreas externas, criam um trajeto não linear, conduzindo o espectador por caminhos imprevisíveis. Essa interação desestabiliza o ambiente expositivo, desafiando as normas de circulação e percepção tradicionais. O chão, geralmente associado à estabilidade e à ordem, torna-se uma superfície fluida, marcada pela presença errática dos fios que se entrelaçam e se expandem. Essa expansão, por sua vez, provoca uma sensação de deslocamento e desorientação que leva o público a questionar sua própria posição no espaço.

A interação com o chão em ambas as obras não se limita à questão espacial, mas envolve uma dimensão sensorial e afetiva. Em minha intervenção, o espectador é levado a experimentar o espaço de maneira diferente, rompendo com a ideia de que o chão é apenas um local de passagem. Em vez disso, o chão é transformado em um suporte narrativo, onde histórias são tecidas em conjunto. Essa dimensão coletiva é crucial para entender a potência dessas intervenções, que não apenas ocupam o espaço, mas o ressignificam por meio da participação ativa do público.

A transformação do chão em um território sensível também reflete uma crítica às hierarquias espaciais tradicionais. Em contextos institucionais, como museus e galerias, o espaço expositivo é frequentemente controlado e regulado, limitando a interação do público. No entanto, tanto em "Espaço de Continuidade" quanto em "*La Bruja*", há uma ruptura com essa lógica, ao criar espaços abertos e em constante transformação. A presença dos fios que atravessam o chão desafia a ideia de um espaço fixo e previsível, propondo, em vez disso, um ambiente mutável e participativo. Essa dinâmica reforça a noção de que a arte contemporânea é um campo de interação e diálogo, onde as fronteiras entre obra e espectador são constantemente negociadas.

A relação com o chão, portanto, não se restringe ao nível físico, mas alcança o simbólico. Em "Espaço de Continuidade", transformamos a calçada em frente à Assembleia Legislativa em um palco de criação coletiva, onde cada fio desenrolado carregava um significado de pertencimento. Essa ação buscava não apenas ocupar o espaço urbano, mas ressignificá-lo como lugar de encontros, diálogos e memória compartilhada. Em "*La Bruja*", o chão da Bienal é contaminado por uma intervenção que questiona os limites institucionais, propondo um espaço de liberdade e transgressão. Ambas as obras nos fazem repensar o chão como um lugar que não apenas recebemos de forma passiva, mas que podemos ativar, transformar e ressignificar por meio de nossas ações.

Ao provocar novas maneiras de interação e percepção, as trajetórias redefinidas pelos fios em ambas as obras criam um ambiente onde o espaço físico se torna um território de possibilidades. Essa transformação não ocorre de maneira isolada, mas é resultado do encontro entre obra, público e contexto social. A interação com o chão evoca questões sobre pertencimento, memória e agência, propondo uma arte que não se limita à contemplação, mas que se constrói a partir da participação ativa. Ainda podemos pensar no fluxo dos fios. Enquanto, em "*La Bruja*", a direção é de dentro para fora – de dentro do espaço institucional para a rua –, em "Espaço de Continuidade", o fluxo é de fora para dentro, da rua para o

espaço institucional, na medida em que a escadaria de acesso à Assembleia é também sensibilizada pela trama de fios de lã.

Em ambas as obras, o material têxtil funciona como um elemento simbólico que estabelece laços entre pessoas, espaços e tempos, bem como direções possíveis para percursos. Em "*La bruxa*", as direções são mais delineadas, ao passo que em "Espaço de Continuidade" o espectador/transeunte poderia "andar em círculos".

Por fim, é importante destacar que o chão, como suporte simbólico e material, possui um caráter paradoxal. Ele sustenta e delimita, mas também pode ser um espaço de transgressão e transformação. Ao explorar essa dualidade, proponho, em "Espaço de Continuidade", que o chão seja percebido como lugar de criação e encontro. Essa sensibilidade do chão revela o potencial da arte contemporânea de questionar estruturas sociais e espaciais, propondo novas maneiras de interação e pertencimento que conectam o indivíduo ao coletivo, o presente ao passado, e o real ao imaginado.

Ressonâncias simbólicas

As obras "Espaço de Continuidade" e "*La Bruja*" compartilham um conjunto de ressonâncias simbólicas que as aproximam, apesar de suas diferenças contextuais e materiais. Ambas trabalham com a ideia de conexão e continuidade, utilizando fios como elementos materiais e metafóricos que estabelecem laços entre pessoas, espaços e tempos. Essa conexão simbólica se desdobra em questões como: como criar espaços de encontro e diálogo? Como transformar o espaço público em um lugar de pertencimento? Como a arte pode promover uma reconexão entre o indivíduo e o ambiente que o cerca?

Em "Espaço de Continuidade", a escolha da lã vermelha não foi apenas uma decisão estética, mas uma estratégia para evocar sensações de pertencimento e intensidade emocional. A lã vermelha carrega simbolismos ligados ao corpo, à vitalidade e à criação de laços. O ato de desenrolar os novelos não apenas materializa a ideia de continuidade, mas simbolizava

um processo contínuo de construção coletiva, em que identidades se entrelaçam por meio de trocas e experiências compartilhadas.

Por outro lado, em “*La Bruja*”, os fios de algodão sugerem uma expansão que contamina e ocupa o espaço expositivo e seus arredores. A obra de Meireles se expande para fora da Bienal, desestabilizando os limites entre o dentro e o fora, o institucional e o cotidiano. Essa expansão provoca uma ruptura nas hierarquias espaciais, criando possibilidades de interação. O chão, que normalmente serve como suporte funcional, torna-se um espaço ativo que redefine percursos e provoca deslocamentos.

Ambas as obras desafiam as fronteiras institucionais e estimulam a participação do público. Em minha obra, a interação do público com os fios de lã vermelha promoveu uma transformação temporária do espaço urbano, ressignificando a calçada como um território de criação e diálogo. Essa transformação só se concretizou por meio do engajamento coletivo, evidenciando a importância de uma arte que se constrói a partir das trocas interpessoais.

Como aponta Foster (2014, p. 161), a arte contemporânea desafia as fronteiras institucionais, propondo novas formas de interação e participação que questionam as hierarquias tradicionais. Em ambas as obras, os limites do espaço expositivo são dissolvidos, e o espectador é convidado a assumir um papel ativo na construção de significado, ampliando o alcance simbólico das intervenções artísticas.

A relação entre pertencimento e expansão, presente em ambas as obras, revela o potencial da arte contemporânea como prática que ultrapassa os limites do espaço expositivo. Enquanto “Espaço de Continuidade” evoca um gesto de cuidado e construção conjunta, “*La Bruja*” sugere um movimento de ruptura. No entanto, ambas apontam para a criação de espaços participativos e em constante transformação, onde o público ativa os significados das obras.

Essa dualidade é central para compreender as ressonâncias simbólicas dessas obras. Enquanto “Espaço de Continuidade” propõe uma experiência de ligação e construção, “*La Bruja*” sugere ruptura e expansão. Ambas,

porém, criam espaços abertos e dinâmicos, onde o público é convidado a refletir sobre suas relações com o ambiente e com os outros indivíduos. Em última análise, as duas intervenções revelam que a arte contemporânea é uma prática que promove encontros, provoca questionamentos e ativa novas formas de interação com o mundo real.

Considerações finais

As obras analisadas neste artigo ilustram como a arte contemporânea pode gerar transformações tanto simbólicas quanto materiais em espaços públicos. Ambas as intervenções utilizam materiais simples e cotidianos, como fios de lã e de algodão, para estabelecer novas maneiras de interação entre o público, o ambiente e a obra em si. Esses elementos tornam-se, portanto, ferramentas para repensar as relações interpessoais e os vínculos com o espaço urbano, propondo modos alternativos de ocupação e vivência.

A análise comparativa revela que, embora concebidas em contextos distintos, ambas as obras compartilham o interesse em desafiar as fronteiras entre o institucional e o cotidiano, o privado e o coletivo, o estático e o dinâmico. Em “Espaço de Continuidade”, a proposta se concentra na criação de um lugar de pertencimento comunitário, onde cada participante colabora ativamente para a construção de significados. Por outro lado, “*La Bruja*” trabalha com a noção de expansão e subversão, rompendo com as estruturas tradicionais dos espaços expositivos e propondo novos percursos de circulação e interação.

Um aspecto central nas duas intervenções é a resignificação do chão, que deixa de ser apenas uma superfície funcional para se transformar em um território ativo de possibilidades. Em “Espaço de Continuidade”, o público, ao evitar pisar nos fios de lã vermelha, manifesta um gesto de cuidado e curiosidade pelo que está sendo construído. Já em “*La Bruja*”, os fios de algodão traçam percursos inesperados, desestabilizando o ambiente e provocando o espectador a reconsiderar suas trajetórias e relações com o espaço.

Outro ponto relevante é a maneira como essas práticas artísticas provocam uma pausa no ritmo acelerado da vida urbana. Ao interagir com os materiais e participar das propostas das obras, o público é incentivado a romper com a pressa do cotidiano e a experimentar o ambiente de maneira mais atenta e reflexiva. Essa desaceleração possibilita novas percepções do entorno e das relações sociais que nele se estabelecem, reforçando o potencial da arte como meio de reconexão com o presente.

Além disso, ambas as intervenções questionam as dinâmicas tradicionais entre o artista e o espectador. Propondo uma participação ativa, as obras deslocam o público de uma posição passiva para um papel mais engajado, de modo que cada indivíduo contribui para a experiência coletiva. Essa interação transforma o espectador em coautor da obra, ampliando o alcance das propostas artísticas e reforçando seu caráter relacional.

Por fim, “Espaço de Continuidade” e “*La Bruja*” destacam a relevância da arte contemporânea como um veículo para transformar espaços comuns em cenários de diálogo e troca. As intervenções analisadas demonstram que a arte tem o poder de ressignificar contextos cotidianos e promover conexões significativas entre indivíduos e o ambiente que os cerca. Ao tensionar as fronteiras entre o físico e o simbólico, o privado e o público, essas obras nos convidam a imaginar novas maneiras de habitar e vivenciar o mundo ao nosso redor.

Referências

AULER, Hugo. **Entrevista com Cildo Meireles**. Correio Braziliense, Brasília, Caderno Cultura, p. 12, 28 jan. 1976. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=028274_02&pagfis=70526. Acesso em: 06 jun. 2025.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FUNDAÇÃO Bial de São Paulo. **16ª Bienal Internacional de São Paulo: catálogo geral**. São Paulo: Fundação Bial de São Paulo, 1981. Disponível em:

<https://issuu.com/bienal/docs/nameafc024/127>. Acesso em: 09 jan. 2025.

KRAUSS, Rosalind E. A escultura no campo ampliado. In: **A originalidade da vanguarda e outros mitos modernos**. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.

LE BRETON, David. **Antropologia dos sentidos**. Tradução de Monica Stahel. Petrópolis: Vozes, 2016.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

Recebido em: 16 de maio de 2025.

Publicado em: 27 de junho de 2025.

RELATOS DE EXPERIÊNCIA

A escola também é lugar para a “La Ursa”!

The school is Also a Place for “La Ursa”!

Jevison Santa Cruz¹ (Universidade Federal de Pernambuco)

Resumo: Este trabalho apresenta como uma turma do quarto ano de uma escola municipal em Abreu e Lima, PE, vivenciou o Carnaval pernambucano por meio da brincadeira da La Ursa. A metodologia adotada foi qualitativa, com enfoque descritivo, bibliográfico e com observação sistemática e participante. As aulas de arte foram conduzidas com base na Abordagem Triangular, de Ana Mae Barbosa. Como resultados, destacaram-se o desenvolvimento da empatia, do trabalho em equipe, da resolução de conflitos e da participação democrática, evidenciada pela escolha coletiva do tema.

Palavras-chave: cultura popular; ensino de arte; la ursa.

Abstract: *This paper presents how a fourth-grade class from a municipal school in Abreu e Lima, Pernambuco, experienced the local carnival through the traditional folk game La Ursa. The research followed a qualitative methodology with descriptive and bibliographic approaches, along with systematic and participant observation. Art classes were guided by the Triangular Approach, developed by Ana Mae Barbosa. As outcomes, the experience fostered empathy, teamwork, conflict resolution, and the notion of democratic participation, exemplified by the collective choice of the theme.*

Keywords: *popular culture; art education; la ursa.*

DOI: <https://doi.org/10.47456/zk74hv93>



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/)

¹ Doutorando e Mestre em Educação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com Graduação em Música pela UFPE (2005) e Bacharelado em Teologia pela Faculdade de Teologia Integrada (FATIN, 2011). Possui especialização em Psicopedagogia (FATIN, 2014), em Ciências da Religião (FETAC, 2022) e Licenciatura em Pedagogia (UNAR, 2022). Atua como professor na educação básica no município de Abreu e Lima, PE. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5694-7437>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0771459823347921>.

Introdução

O Carnaval pernambucano é considerado multicultural. Tal premissa justifica-se pelas múltiplas formas de vivenciar a brincadeira nos dias de Momo. Em meio a essa diversidade de expressões, encontramos a La Ursa, manifestação da cultura popular que integra música, teatro, fantasia e um forte sentimento de pertencimento comunitário, por meio de uma performance que hibridiza o lúdico com o simbólico.

Introduzida no contexto escolar, essa brincadeira pode transformar-se em uma importante ferramenta pedagógica, uma vez que incentiva o diálogo entre arte, cultura e educação. Desse modo, a La Ursa, quando vivenciada com os alunos de uma turma do quarto ano no município de Abreu e Lima, PE, possibilitou a reflexão sobre a necessidade de proporcionar aos educandos uma aprendizagem significativa, em que os saberes tradicionais podem ser ressignificados por meio do diálogo com suas próprias experiências.

Segundo Canclini (2013), as culturas populares modernas sofrem processos de hibridização, nos quais elementos considerados modernos se entrecruzam com os tradicionais, reinventando-se constantemente. Nessa ótica, a La Ursa não pode ser encarada como uma brincadeira estática, mas como uma prática que se transforma de acordo com a cosmovisão dos brincantes em cada tempo histórico.

Outrossim, valorizar a cultura popular no ambiente escolar é reconhecer que a brincadeira, a encenação e a criação, inspiradas em referências locais, constituem também formas de produção de conhecimento. Nessa perspectiva, Peter Burke (2004) entende que os significados culturais são construídos de maneira sócio-histórica, o que sinaliza que as manifestações populares são meios legítimos de produção de sentidos.

Por isso, estudar a La Ursa no espaço escolar não apenas valoriza o patrimônio cultural pernambucano, mas também engloba as práticas educativas ao universo simbólico dos educandos, consolidando sua identidade e ampliando as possibilidades de expressão por meio da arte.

Justificativa

Como fundamento para a proposta de pesquisa sobre a La Ursa, tomou-se como base as diretrizes do Currículo de Pernambuco para a disciplina de Arte (Pernambuco, 2018, p. 327), no campo “Objetos de Conhecimento – Patrimônio Cultural”, em consonância com a Base Nacional Comum Curricular (Brasil, 2018, p. 203).

(EF15AR25PE) Conhecer e valorizar o patrimônio cultural, material e imaterial, de culturas diversas, em especial a brasileira, incluindo-se suas matrizes indígenas, africanas e europeias de diferentes épocas, para construir vocabulário e repertório diversificados relativos às diferentes linguagens artísticas.

O excerto supracitado é uma transcrição da Base Nacional Comum Curricular, documento de caráter normativo para a educação básica brasileira. Observa-se que ambas as propostas curriculares enfatizam a importância do trabalho com os educandos no que se refere aos patrimônios de diferentes culturas, devendo-se considerar, de forma distinta, a identidade cultural do povo brasileiro – nesse caso, a cultura pernambucana.

Partindo da premissa de que o conhecimento cultural por meio do estudo da arte deve ser significativo e prazeroso, uma forma eficaz de despertar o interesse dos estudantes dos anos iniciais é através da brincadeira. Nessa perspectiva, Rios, Silva e Barros (2023, p. 4) comentam que, por meio da ludicidade, da brincadeira, variados estímulos são ativados na criança, contribuindo para seu desenvolvimento:

Cognitivo, social e afetivo [...], oferece-lhe oportunidades de realizar atividades coletivas, contribuir para o processo de aprendizagem, estimula o desenvolvimento de habilidades básicas, aquisição de novos conhecimentos sendo também uma maneira importante de autoexpressão. É o momento em que a criança libera suas emoções, seus pensamentos, exercita a criatividade.

De acordo com Jean Piaget, a brincadeira não deve ser encarada somente como entretenimento, mas como um elemento basilar para o desenvolvimento da inteligência da criança (Piaget, 1983). Assim, a

presente pesquisa buscou, a partir de características intrínsecas aos alunos – como a curiosidade, criatividade e o constante desejo de brincar – apresentar-lhes um personagem da cultura pernambucana até então desconhecido por eles: a La Ursa.

Ressalta-se que, por meio da brincadeira da La Ursa, as linguagens da arte podem ser exploradas de maneira holística, permitindo ao estudante/brincante experienciar conteúdos de forma concreta, lúdica e emocional, o que favorece a construção de sentidos tanto pessoais, quanto coletivos.

Dessa forma, o projeto intitulado “La Ursa na Escola: um pouquinho do carnaval pernambucano”, teve como objetivo proporcionar aos estudantes de uma turma do quarto ano da rede municipal de Abreu e Lima, PE, uma vivência do carnaval pernambucano por meio da brincadeira da La Ursa.

Metodologia

Esta pesquisa explora a temática sob uma perspectiva qualitativa. Segundo Prodanov e Freitas (2013. p. 70), nessa abordagem, o ambiente de estudo é considerado muito importante para a obtenção dos dados, sendo o pesquisador o veículo que transita entre “o ambiente e o objeto de estudo em questão”. Nesse caso, o ambiente refere-se à escola, e o objeto de estudo são os estudantes participantes da vivência.

Tratando-se de um relato de experiência, a pesquisa configura-se como descritiva, com procedimentos técnicos baseados em recursos bibliográficos e observação sistemática e participante.

Como norte para a execução das aulas de arte, utilizou-se a Abordagem Triangular, proposta por Ana Mae Barbosa, por apresentar uma estrutura que esquematiza uma interdependência entre três pilares fundamentais para o ensino da arte: leitura, contextualização da obra e o fazer artístico (Barbosa, 2002).

Conhecendo a La Ursa

A La Ursa é uma brincadeira típica do carnaval pernambucano, também presente em alguns estados do Nordeste brasileiro. Conforme Santos (2021), a folia tem origem europeia, sendo os povos ciganos os responsáveis por promover shows cuja atração artística consistia no uso de animais selvagens em troca de dinheiro. Assim, a performance acontecia por meio da dança, impulsionada pelo comando: “Dança, La Ursa!”

Com a chegada de imigrantes italianos ao território brasileiro e, conectados à cultura carnavalesca pernambucana por um processo de hibridização, esse elemento cultural – atrelado a um enredo circense cuja figura principal era um urso – passou a ser identificado como La Ursa.

Sobre esse personagem da cultura popular pernambucana, a antropóloga Katarina Real comenta que, na Europa do período da Idade da Pedra, caçadores se vestiam com peles de ursos e dançavam em uma espécie de celebração ao animal. Nessa perspectiva, os ursos também eram representados nas paredes e tetos das cavernas onde esses caçadores habitavam (Santos, 2021).

Entretanto, conforme a antropóloga, um protótipo do urso carnavalesco, nos moldes que conhecemos hoje, pode ser encontrado em registros da Idade Média europeia, datados entre os séculos XI e XV. Segundo a pesquisadora, os ursos eram vistos em feiras e vilas promotoras de festivais, nos quais trovadores² ou palhaços enfrentavam os animais.

Em alguns casos, essa brincadeira era apenas uma encenação, na qual um homem vestido de urso lutava contra um palhaço. Contudo, segundo Santos (2021, p. 6), “era comum existirem outros animais, como leões, camelos e macacos, mas o mais frequente era o urso. O domador também costumava colocar cachorros para irritar o urso e chamar a atenção das pessoas”.

Por conseguinte, a brincadeira, recheada de elementos teatrais, traz como personagens secundários tanto o caçador, figura que aparece com

² Poeta provençal da Idade Média. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/trovadores>. Acesso em: 4 maio. 2025.

uma espingarda e segura uma corda amarrada à cintura do Urso, quanto o italiano, cujo traço marcante é o avantajado bigode e uma sacola com a qual pede dinheiro ao público que assiste, de suas casas, à troça, movido pela descontração natural do carnaval. Embalados por músicas tradicionais ao som dos batuques, com instrumentos percussivos improvisados como panelas, latas de tinta e baldes, o desfile acontece com os brincantes pedindo dinheiro de porta em porta.

A vivência da La Ursa

Como acontece em grande parte das escolas brasileiras, considerando o Carnaval como uma das festividades mais tradicionais do país, a equipe pedagógica reuniu-se, em meados de fevereiro de 2025, com o objetivo de discutir como seria realizada a vivência carnavalesca na unidade escolar. Uma vez definido o formato da culminância, cada docente ficou livre para trabalhar a temática que considerasse pertinente para sua turma.

Ao chegar à turma do quarto ano, foi perguntado aos alunos se conheciam a brincadeira da La Ursa. Contudo, percebeu-se que eles não sabiam do que se tratava. Diante disso, explicou-se sobre a manifestação e, em seguida, foi-lhes perguntado se gostariam de conhecer esse personagem do Carnaval pernambucano. Essa atitude se deu por considerar-se importante a implementação da prática democrática já nos anos iniciais, para que os alunos comecem a refletir sobre suas escolhas de maneira crítica e responsável. Conforme Freire (1996), a democracia no espaço escolar fortalece a aprendizagem significativa.

As aulas de arte, sob uma perspectiva cultural, aconteceram na semana pré-carnavalesca, de 24 a 27 de fevereiro de 2025, sempre nas duas primeiras aulas do turno, com duração de cinquenta minutos cada. No primeiro dia, os alunos copiaram do quadro um panorama histórico da brincadeira da La Ursa, apropriando-se de conhecimentos sobre as pinturas rupestres com a figura do urso, o local de origem da manifestação, os personagens do folguedo e sua chegada ao Brasil.

Após a leitura coletiva, os estudantes foram incentivados a dialogar sobre os aspectos que mais chamaram sua atenção no texto, bem como a expor possíveis dúvidas. Ao final, receberam uma imagem do personagem para colar no caderno e levaram uma atividade de pesquisa para casa, com o objetivo de ampliar seus aprendizados. De acordo com a metodologia triangular, essa etapa do ensino corresponde à contextualização, pois o docente apresentou aos estudantes o plano histórico-social da brincadeira. No segundo dia, o professor levou uma máscara da La Ursa para que os alunos observassem suas cores, formas e dimensões. Como não foi possível confeccionar uma máscara de papel machê,³ na qual a subjetividade de cada estudante pudesse se expressar na construção desse artefato, foram distribuídas máscaras de papelão para que cada aluno utilizasse as cores que achasse interessantes na criação de seu urso.



Figura 1. Máscaras retiradas da internet e adaptadas pelo professor polivalente. Fonte: Jacilene Silva, 2025. Pintura e enfeite das máscaras de La Ursa criados pelos alunos. Fonte: acervo do autor. 2025. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/132785889003851478/>

³ Pasta feita de papel, água e uma substância aglutinante, como cola, usada para modelação de pequenos objetos. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/papier%20m%C3%A2ch%C3%A9>. Acesso em: 4 mai. 2025.

Esse segundo momento representou uma aplicação do pilar da leitura, segundo a Abordagem Triangular, pois problematizou um importante adereço do personagem ligado à sua identidade. Afinal, quem será que está ali por trás? Quem é a La Ursa?

No terceiro dia, o professor utilizou materiais recicláveis feitos a partir de garrafas PET, lembrando o instrumento musical ganzá, os quais os alunos já haviam coletado anteriormente para uma vivência de música.



Figura 2. Ganzás criados pelos alunos e utilizados para o desfile da La Ursa. Fonte: acervo do autor. 2025. Diversas garrafas de plástico com cascalho dentro. Uma das garrafas, em primeiro plano, está com uma máscara de La Ursa feita em papel e colada como rótulo.

Desse modo, o docente distribuiu o material reciclável e ensaiou com os 34 estudantes o seguinte motivo rítmico, em compasso quaternário, que seria executado no dia do desfile:



Figura 3. Acompanhamento percussivo. Fonte: elaborado pelo autor. 2025. Símbolos de marcações para partitura musical.

No quarto dia, enquanto alguns estudantes revisavam a matéria, outros aprimoravam suas máscaras e alguns enfeitavam seus instrumentos. O professor, assessorado por mais três alunos, confeccionava a roupa da La Ursa com material reciclável, utilizando sacos de lixo; também criava a pistola do caçador com cola e papel, além de separar o cordão que serviria para o controle do personagem no momento do desfile. Logo após, foi realizado o último ensaio para a tão esperada vivência da brincadeira.

Sublinha-se que, nos dias marcados para culminâncias, nem sempre se consegue a adesão total da turma. Isso pode ser explicado por diferentes fatores; contudo, dois motivos se apresentam com maior recorrência: diferentes crenças religiosas ou timidez de alguns estudantes. Como forma de possibilitar a participação da turma, seja no desfile ou apenas como espectadores que prestigiam os colegas, realizou-se um pré-cortejo pela escola.

A turma escolheu dois alunos como personagens principais, a saber: a La Ursa e o caçador. Quanto ao italiano, personagem que sai com a sacola coletando dinheiro, os estudantes decidiram, democraticamente, não o eleger, pois todos ficariam responsáveis por essa função.

Destaca-se que cerca de 90% dos alunos usaram suas máscaras, pegaram seus ganzás e visitaram as seis salas da unidade escolar, entoando o bordão: “A La Ursa quer dinheiro, quem não dá é pirangueiro!”. Com muita irreverência, característica marcante do Carnaval pernambucano, despertaram a curiosidade dos demais colegas, que se mostraram empolgados com os batuques e se sentiram convidados a seguir com a La Ursa na brincadeira.

Assim, a atração ocorreu no dia 28 de fevereiro de 2025, no turno da manhã. Contudo, como já é comum em culminâncias, a depender das temáticas abordadas, apenas metade da turma compareceu.



Figura 4. Todas as crianças mascaradas de La Ursas. Fonte: acervo do autor. 2025. Culminância do projeto La Ursa na Escola: um pouquinho do carnaval pernambucano. Várias crianças organizadas uma ao lado da outra, nos três degraus de uma escada que termina em um pavimento mais extenso. A maioria das crianças usa uniforme escolar. Todas as crianças estão com o rosto coberto por uma máscara estilizada de ursa, feita de papelão, a exceção de uma criança em primeiro plano, que está sem máscara e tem o rosto desfocado.

Resultados e discussão

Observou-se que a participação na construção da brincadeira da La Ursa foi capaz de propiciar aos envolvidos não apenas o conhecimento sobre uma tradição cultural pernambucana, mas, também, a oportunidade de desenvolverem habilidades sociais, cognitivas e expressivas.

Nessa perspectiva, a arte configura-se como uma linguagem universal que estimula, por exemplo, a empatia e o respeito. Seguindo esse raciocínio, Ana Mae Barbosa (2010) compreende que a arte-educação tem um papel crucial na promoção do pensamento crítico, sensível e reflexivo, ao passo que estimula o estudante a desenvolver sua cosmovisão, conduzindo-o a tornar-se um transformador de seus contextos. Dessa forma, o estudo da arte não está restrito à memorização de informações; pelo contrário, é uma experiência viva e integrada, em que o conhecimento é produzido por meio da interação entre os pares e o mundo simbólico da cultura popular.

Como resultados expressivos, constatou-se que: a) os alunos exercitaram a empatia, o trabalho em equipe e a resolução de conflitos; b) a noção de participação democrática, por meio da escolha coletiva do tema,

começou a ser implantada em uma turma do quarto ano, seguindo direcionamentos Freirianos; c) os estudantes conheceram e ampliaram seus saberes por meio da prática da pesquisa, a respeito de uma importante brincadeira do Carnaval multicultural pernambucano; d) os alunos puderam experienciar uma manifestação cultural que, embora tradicionalmente aconteça nas ruas, foi vivida no espaço escolar, revelando o papel social da instituição na formação de cidadãos leitores da realidade em que estão inseridos.

Considerações finais

Durante a experiência, ficou evidente que a arte, quando trabalhada de forma contextualizada e conectada à cultura popular, tem a capacidade de envolver os estudantes para além dos conteúdos curriculares. A vivência da La Ursa na escola não foi apenas um exercício pedagógico, mas uma celebração da identidade cultural, do afeto e da coletividade.

Ver a empolgação dos alunos ao desfilar pelos corredores da escola, entoando o bordão do folguedo, ratifica o quanto a escola pode, e deve, ser espaço dinâmico, onde o conhecimento é construído com o corpo, com a emoção e com a memória. A La Ursa despertou curiosidade, promoveu diálogos, incentivou escolhas e aproximou as crianças de uma herança cultural que, até então, lhes era desconhecida.

Outrossim, esse projeto também reafirma o papel do professor como mediador de sentidos, alguém que escuta, propõe e caminha junto. Ao reconhecer os saberes da comunidade e acolher as expressões populares no cotidiano escolar, promove-se uma educação mais humana, significativa e democrática.

Dessa forma, fica a certeza de que trabalhar com a arte da cultura popular é mais do que ensinar sobre manifestações culturais: é formar cidadãos que se reconhecem, se valorizam e se sentem parte de um todo maior, de um Pernambuco diverso, brincante e repleto de histórias para contar. Eita, olha a La Ursa!

Referências

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-Educação no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**. 16. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2018.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2013.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 43. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

PERNAMBUCO. **Currículo de Pernambuco: Ensino Fundamental**, Recife, 2018.

PIAGET, Jean. **A epistemologia genética**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do Trabalho Científico: Métodos e Técnicas da Pesquisa e do Trabalho Acadêmico**. 2º ed, Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

RIOS, P. P. S.; DA SILVA, I. L.; BARROS, E. da R. Reflexões sobre o brincar e as brincadeiras na construção das subjetivações de gênero no recreio escolar. **Cuadernos de Educación y Desarrollo**, [S. l.], v. 15, n. 7, p. 6469–6484, 2023. DOI: 10.55905/cuadv15n7-032. Disponível em: <https://ojs.cuadernoseducacion.com/ojs/index.php/ced/article/view/1552>. Acesso em: 26 maio. 2025.

SANTOS, Marília Paula dos. “A La Ursa quer dinheiro, quem não dá é pirangueiro”: transformações no carnaval das La Ursas em São Caitano (PE). **Orfeu**, Florianópolis, v. 6, n. 1, 2021. DOI: 10.5965/2525530406012021e0009. Disponível em: <https://www.periodicos.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/19489>. Acesso em: 26 maio. 2025.

Recebido em: 05 de maio de 2025.

Publicado em: 27 de junho de 2025.

ENSAIOS VISUAIS

Inútil paisagem: desenhos densos e opacos

Useless Landscape: dense and opaque drawings

Carlos Eduardo Ferreira Paula¹ (PPGAV-UEDESC/UNESPAR)

Resumo: O ensaio apresenta uma reflexão sobre a série “Inútil Paisagem” (2022), composta por desenhos realizados com tinta asfáltica sobre papel manteiga. As obras registram gestos diretos, evocando formações geológicas e explorando a relação entre matéria, tempo e procedimento. Inspirada no conceito de “procedimento”, de Raymond Roussel, a série investiga os limites do desenho como processo criativo. As imagens corporificadas afirmam a vitalidade da arte para além de sua existência material. A produção textual paralela integra-se como desdobramento da obra, ampliando seu campo de significação. O trabalho revela, assim, uma prática artística que une gesto, corpo e linguagem.

Palavras-chave: paisagem. desenho. corpo-matéria. procedimento artístico.

Abstract: *This essay presents a reflection on the series “Inútil Paisagem” (2022), composed of drawings made with asphalt paint on parchment paper. The works record direct gestures, evoking geological formations and exploring the relationship between matter, time, and artistic procedures. Inspired by Raymond Roussel’s concept of “procedure,” the series investigates the limits of drawing as a creative process. These embodied images affirm the vitality of art beyond its material existence. A parallel textual production integrates as an extension of the visual work, expanding its field of meaning. The project reveals an artistic practice that intertwines gesture, body, and language.*

Keywords: *landscape. drawing. body-matter. artistic procedure.*

DOI: <https://doi.org/10.47456/dp5ktk45>



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/)

¹ Artista Visual e pesquisador. Mestre em Artes Visuais na linha de Processos Artísticos Contemporâneos da Universidade do Estado de Santa Catarina (2022). Graduado em licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (2020). ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0452-5720>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1494701810603635>.

De que serve essa onda que quebra
No vento da tarde
De que serve a tarde?
Inútil paisagem
("Inútil paisagem", Wanda Sá, 1964)

Este ensaio visual propõe uma reflexão acerca da série de desenhos intitulada "Inútil Paisagem", produzida por mim, em 2022. Trata-se de composições densas, realizadas com tinta asfáltica – um tipo de impermeabilizante – aplicada sobre a delicada materialidade do papel manteiga. O processo de criação encontra-se registrado na própria superfície dos trabalhos, onde gestos e ações permanecem evidentes, sem retoques, em uma abordagem à la prima. O resultado visual remete a formações de ordem geológica, evocando a imprevisibilidade da lava e suas manifestações magmáticas. Esses desenhos estabelecem um equilíbrio singular entre espaço e tempo, preservando a vitalidade do gesto artístico em sua materialidade mais imediata.

A constituição dessas obras se dá por meio de uma prática radical, que investiga os limites do desenho e experimenta novos processos e procedimentos.

Nesse contexto, é pertinente retomar o conceito de "procedimento", elaborado por Raymond Roussel, entendido como uma invenção literária e método de criação que influenciou movimentos como o Surrealismo, o Dadaísmo e, de maneira especial, a obra de Marcel Duchamp. A partir dessas referências vanguardistas, considera-se o procedimento como uma potência criativa, capaz de estruturar a produção artística contemporânea e de estabelecer vínculos sociais no interior e no exterior do campo artístico e literário. Assim, a série Inútil Paisagem configura-se como uma prática de procedimento, explicitando e revelando os processos que a constituem.

As obras dessa série apresentam-se como corpos matéricos – compostos por pele, osso e carne simbólicos – que afirmam sua presença no mundo através da linguagem visual. Trata-se de desenhos que reivindicam a vida

imane da arte, transcendente ao tempo cronológico e à própria existência do objeto artístico. São composições que proclamam sua materialidade: “existo, estou aqui, sou um corpo bidimensional originado por manchas”. Essas imagens configuram-se como vestígios de um corpo remanescente de um trauma, de um gesto, de um acidente, sendo, portanto, desenhos corporificados, sobreviventes.

A série se estabelece como uma errância visual, um percurso irreversível, no qual o gesto repetido de traçar linhas sobre o papel cria uma narrativa silenciosa e aberta a múltiplas leituras. Paralelamente à criação das imagens, evidencia-se uma disciplina rigorosa, manifestada na constância da necessidade de demarcar rotas e marcas sobre a superfície do suporte. Esse processo resulta em uma grafia invisível, continuamente reinventada em novas configurações e experiências do ato de desenhar.

Por fim, destaca-se como particularidade dessa produção a elaboração de um texto desenvolvido simultaneamente à criação dos desenhos. Nesse caso, a palavra não cumpre uma função descritiva ou ilustrativa das imagens, mas se apresenta como extensão material da série “Inútil Paisagem”, funcionando como um desdobramento discursivo que amplia as possibilidades de leitura da obra por meio da linguagem escrita. A seguir, o texto transcrito do caderno de esboços, datado de maio de 2022.

“Manteiga, papel, asfalto, bistre, thinner, imprecisão, desejo, acaso, descaso, silhuetas, sombras, blocos moles, protuberâncias, coisa estranha, forma que escapa, enrijece, aglutina, se esquece, um desenho torto, uma reta torta, uma mancha torta, um gesto descontrolado, betume em alguma forma, piche, fuligem, as manchas nos desenhos de Rembrandt, marrom, cinza, vermelho, cicatriz, ralado, dente quebrado, osso quebrado, ligamento rompido, pó de pedra, um canto, talvez uma auréola, movimento acontecimento, geometria tortas, procedimento partido, preto, esquemas de estruturas luz, sombra, o não fazer, para baixo, para direita, duas ações mostrar que tem massa, mostrar que tem peso, mostrar que tem corpo, desenhos com presença, até o retângulo, o

que conduz é o erro, o não saber, exatamente um trabalho se encontra no lixo, viscoso, sujo, empoeirado, víscido, fétido, porém não é uma espécie de trauma, não é uma inibição, não é uma insegurança, não é um modo de dizer não, não é o que é, não é o que pode ser, não é um medo, não é uma dor, não é um sofrimento, não é um desejo, não é uma vontade, não é o que parece, não é uma frustração, não é que eu não saiba, não é, não é, não é, não é."























Referências

AIRA, Cesar. **Pequeno manual de procedimentos**. Curitiba: Arte & Letra, 2017.

ROUSSEL, Raymond. **Como escrevi alguns dos meus livros**. Tradução bilíngue. Prefácio de Joca Reiners Terron; posfácio de Claudio Willer. São Paulo: Cultura e Barbárie, 2015.

Recebido em: 16 de maio de 2025.

Publicado em: 27 de junho de 2025

A gente se encontra na Loucura

We find ourselves in madness

Isabella Lanave¹ (PPGAV-UNESPAR)

Resumo: A arte como forma de transformação pessoal; ensaio visual referente ao trabalho da artista, que há anos fotografa sua mãe, uma mulher neurodiversa. O ensaio propõe a criação de um outro imaginário para o que seria a loucura estigmatizada pela sociedade. Um olhar afetuoso para um sofrimento mental e estrutural.

Palavras-chave: fotografia. arte. loucura.

Abstract: *Art as a form of personal transformation; a visual essay about the work of the artist, who has been photographing her mother, a neurodiverse woman, for years. The essay proposes the creation of another imaginary for what would be madness stigmatized by society. An affectionate look at mental and structural suffering.*

Keywords: *photography. art. madness.*

DOI: <https://doi.org/10.47456/93ajdt82>



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/)

¹ Formada em Comunicação Social – Jornalismo e se especializou em Saúde Mental e Psicanálise pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Mestranda em Artes Visuais no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná. Atua no mercado como fotógrafa e como diretora de fotografia. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-0985-3475>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0385695914427388>.

Apresentação

Como é estar com alguém que dirige de olhos fechados? Os desejos de não viver mais nesse território atrelado a uma violência psicológica, causada por um ex-companheiro, levaram minha mãe a ser internada inúmeras vezes em hospitais psiquiátricos. A cada saída, um diagnóstico a mais para a sua loucura, além do diagnóstico de Transtorno Bipolar, que a acompanha há 20 anos. Desde a adolescência, eu vivia na busca de encontrar os motivos para justificar como ela se sentia; quando questionava familiares, recebia respostas que, para mim, não eram suficientes – hoje, penso que também era muito difícil para eles entenderem o que acontecia.

Há 13 anos, entrei na faculdade de jornalismo e fui me interessando pela fotografia, começando a fotografar as mulheres de minha família, entre elas a minha própria mãe, Sueli de Fátima. Logo, comecei um processo de terapia e foi muito próximo desse início, também com a minha aproximação com o campo das artes visuais, que compreendi que as imagens que eu fazia com minha mãe faziam parte de uma série, que nomeei, em um primeiro momento, de “Fátima” – o segundo nome de minha mãe, do qual ela nunca gostou muito.

Conforme fui me adentrando no projeto, ficou nítida a importância de sua existência. Ainda vivemos em uma sociedade onde o sofrimento mental severo é estigmatizado, o que traz como consequência uma dificuldade para quem os sofre, mas também para quem está ao lado dessas pessoas. No meu caso, como filha, tive que aprender sozinha o que eu deveria fazer em cada situação de crise que minha mãe passava. Tive que aprender sozinha que interná-la em um hospital psiquiátrico em todas as crises ia ser uma solução apenas momentânea; os familiares são também excluídos do entendimento do processo terapêutico, e falar sobre a loucura acaba sendo moralmente um tabu.

Eu cresci achando que minha mãe era louca, pois isso foi o que me disseram, junto com a indicação de levá-la para uma internação psiquiátrica. Foi o que fiz durante muitos anos, ainda adolescente e,

depois, no início da fase adulta; porém, sempre sentia que algo estranho existia ali. As crises de minha mãe tinham sempre o mesmo motivo: uma suposta traição por parte do meu padrasto; mas ele era “um marido tão prestativo e bom”, que a família achava que nunca seria capaz de fazer isso. Foram precisos 25 anos, inúmeras tentativas de suicídio, 7 internamentos longos em hospitais psiquiátricos e uma câmera colocada em casa, no ano passado, para que todos descobrissem a verdade: nunca havia sido apenas a loucura da minha mãe; na verdade, era a sua intuição tentando nos dizer que algo estava errado.

Nesse período todo, sempre tive muita dificuldade em lidar com essas idas e vindas dos hospitais; nunca entendia muito bem o que acontecia e, quando ela estava em crise, eu não conseguia ficar perto sem chorar; foi aí que, em 2012, comecei a fotografá-la e, inconscientemente, usei da fotografia como uma forma de me comunicar com essas situações das quais tinha vontade de fugir. A minha arte foi uma grande aliada nesse processo de reconhecimento e humanização materna.

Durante os últimos anos, eu e minha mãe criamos muitas imagens, sempre com o desejo de refletir como ela se sentia e como gostaria de ser vista pela câmera. É curioso que, nesse tempo, nunca tive vontade de fotografar ela com meu padrasto, o foco era sempre ela sozinha, pouquíssimas vezes eu ou meu irmão entramos em cena, e menos ainda ele. Sinto que, de alguma forma, o nosso corpo sabia que havia algo de muito errado nessa história toda.

Hoje, minha mãe se separou e está vivendo uma vida mais tranquila, sem surtos psicóticos há mais de um ano. Espaços foram abertos para uma aproximação de nossa relação em um lugar saudável e amoroso. A loucura agora ganha espaço na diversão e não mais no sofrimento. As imagens a seguir contam um pouco mais desse percurso.



Figura 1. Acervo da artista. Sueli de Fátima, minha mãe, sentada em uma poltrona branca, no meio de uma floresta, com os dois braços e o rosto levantados para cima. Ela está de roupas claras, alguns metros distante da câmera. A poltrona também é clara, o que promove um contraste entre sua forma e a maior extensão da imagem, que está em verde escuro e preto, nas sombras das plantas e árvores. A parte superior da imagem apresenta a faixa horizontal de um céu parcialmente nublado.



Figura 2. Acervo da artista. Sueli de Fátima, no pôr do sol, olhando para a câmera; metade de seu rosto está sombreado com a sombra dos cabelos da filha, que estava tirando a foto.



Figura 3. Acervo da artista. Uma tempestade de nuvens escuras se formando no céu. A parte de baixo da imagem possui nuvens mais claras, do centro para cima, assim com o centro horizontal da imagem, as nuvens são mais densas e escuras. Elas parecem descer em um formato curvo acentuado. A fotografia não mostra chão ou terra.



Figura 4. Acervo da artista. Sueli de Fátima em posição fetal em cima de um sofá azul escuro. Sueli está vestida inteira de vermelho, com botas de couro marrom e um lenço vermelho estampado com bolinhas pretas amarrado sobre seus cabelos curtos e escuros. Na ocasião, ela estava em um surto psicótico, na casa de sua filha, aguardando vaga para uma clínica psiquiátrica. Vemos Sueli de cima, em um ambiente pouco iluminado, da parte superior da imagem, descem duas mantas de tecido alaranjado



Figura 5. Acervo da artista. Quarto de hospital. Um colchão coberto por lençol branco com um casaco vermelho em cima, à direita. O colchão está sobre um telado, a alguns metros da câmera. Ao fundo, observa-se a paisagem do pôr do sol, com a maior parte do ambiente já escuro, montanhas, montanhas recortadas pelos céus e as nuvens cinza e alguns prédios com poucas luzes à direita



Figura 6. Acervo da artista. Sueli de Fátima, com um vestido branco, sentindo o vento no corpo no meio de uma plantação de arroz. Sueli está centralizada, com braços estendidos para baixo, com a boca aberta, como se falasse com alguém na direção de quem fotografa. A maior parte da imagem é ocupada pela plantação de arroz, com vários tons de verde. Em perspectiva, há duas linhas formadas pelo rebaixamento de parte da plantação, como se Sueli estivesse no meio de uma estrada verde que se perde no horizonte. Ao fundo, na parte superior da imagem, a faixa de nuvens no céu cinza e uma grande montanha à esquerda.



Figura 7. Acervo da artista. Maria, a irmã mais velha, está sentada em um colchão; Luceli, a irmã do meio, e Sueli de Fátima, a irmã mais nova, recostam as cabeças em seu colo. Maria, de cabelos claros e longos, vestindo um vestido marrom, olha para a câmera e acaricia a cabeça de Sueli, veste uma camisa acinzentada estampada com bolinhas brancas; ela está de olhos fechados e um braço estendido na direção da câmera, sobre o colchão azul-claro. Luceli está logo atrás de Sueli, menos recostada, com vestido escuro, parte do seu resto esconde-se atrás do ombro esquerdo de Sueli, de modo que percebemos apenas seus olhos abertos, olhando para a esquerda da



Figura 8. Acervo da artista. Sueli de Fátima subindo uma escada que parece dar no céu, em uma construção abandonada, logo após sua saída de um internamento psiquiátrico. Ela está centralizada e usa um vestido claro estampado, está com os cabelos curtos, seu corpo virado para a direita, com o joelho direito dobrado para subir um degrado. A parte inferior da imagem é escura. Logo atrás de Sueli, a escada vira-se para a esquerda e passa a ser iluminada. O recorte da laje de concreto grossa, onde termina a escada, corta da imagem horizontalmente. Fotografada de baixo, percebemos o busto de Sueli já com o fundo do céu parcialmente nublado, acima do recorte da laje grossa.



Figura 9. Acervo da artista. Mãe e filha: o encontro de seus lugares na constelação chamada família. Duas mulheres deitadas sobre grama alta, centralizadas, com floresta e céu azul ao fundo. Uma delas está de branco e recosta-se sobre a outra, de roupa escura, que segura sua cabeça e sorri levemente.

Referências

GONÇALVES, Tatiana Fecchio da Cunha. **A representação do louco e da loucura nas imagens de quatro fotógrafos brasileiros do Sec. XX**: Alice Brill, Leonid Streliaev, Cláudio Edinger, Cláudia Martins. 2010. 309 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1613843> . Acesso em: 10 maio 2025.

MAGLOIRE BOURNEVILLE, Désiré. **Hystéro-Épilepsie Attaque délire** (fot.). 1876. Disponível em: <https://collections.library.yale.edu/catalog/15831536> . Acesso em: 10 maio 2025.

Recebido em: 16 de maio de 2025.

Publicado em: 27 de junho de 2025.

Adentrando a névoa do olhar

Entering the fog of the gaze

Christiane de Souza Coutinho Orloski¹ (UNESP/UFES)

Erick Orloski² (DAV-UFES)

Resumo: O presente ensaio apresenta e dissectiona o processo de criação e elaboração de uma obra de artes visuais, intitulada “Névoa” (2025), de Chris Coutinho. O texto detalha cada uma das etapas de construção da obra, abarca questões conceituais e práticas e estabelece relações com diferentes referências bibliográficas. O conjunto de imagens, por sua vez, apresenta a montagem da obra em etapas, sobrepondo cada uma das 8 (oito) camadas que constituem o trabalho final.

Palavras-chave: artes visuais; processo de criação; fruição; experiência estética.

Abstract: *This essay presents and dissects the art creation process and development of a work of visual arts, entitled “Fog” (2025), by Chris Coutinho. The text details each of the different stages of the work’s construction, encompassing conceptual and practical issues, also establishing relationships with different bibliographical references. The set of images presents the assembly of the work in stages, superimposing each of the 8 (eight) layers that constitute the final work.*

Keywords: *visual arts,; art creation process,; fruition, aesthetic experience.*

DOI: <https://doi.org/10.47456/ydrj7m20>



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/)

¹ Educadora e artista visual, é mestre em Artes Visuais (2008 – bolsista FAPESP) pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP) e graduada em Ed. Artística – Artes Plásticas (2001) pela mesma universidade.
ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-4468-0048>.

² Possui graduação em Licenciatura Plena em Educação Artística (1998), mestrado em Artes Visuais (2005) e doutorado em Artes pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP (2015), tendo realizado um doutorado sanduíche junto à Universidad Pública de Navarra, em Pamplona, Espanha (2013). É professor do Departamento de Artes Visuais (DAV) da Universidade Federal do Espírito Santo/UFES. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-5064-408X>.

Neste ensaio visual, apresentamos a proposta de criação da obra Névoa (2025), de Chris Coutinho, cuja construção se dá por camadas de tecido sobrepostos, pintados com lápis de cor. A elaboração de trabalhos em diferentes camadas e etapas faz parte da poética da artista que, em outras produções, explora o recorte de papel e a sobreposição de folhas de papel vegetal.

A primeira etapa do processo está focada no olhar e no registro. No caminhar, com ou sem rumo, os sentidos estão aguçados para os encontros do entorno. É preciso estar desperta, atenta, desprovida do olhar automático para o cotidiano, para perceber o que o entorno tem para oferecer; é preciso estar aberta para “o que nos acontece” – o que Jorge Larrosa (2002, p. 21) chamaria de experiência.

A fotografia registra os respiros de paisagens naturais em meio aos elementos urbanos. O tempo do registro é só o ápice do tempo constante da observação. Como nos lembra Lissofsky (2004, p. 212):

Aquele que espera, convida o tempo e o acolhe em si. Mas desde o momento em que espera, *ex-pecta*. E o tempo que não restitui não mais passa, não mais flui. **Reflui** em direção ao presente, pois neste mesmo movimento – movimento de expectativa do instante –, o ausentar-se do tempo tem curso.

Na segunda etapa, a imagem adensada da natureza é estudada e graficamente fatiada, dissecada, em um processo investigativo, como se fossem nós sendo desatados. Com tudo separado, é hora de dar a cada fragmento da imagem (da vegetação) a devida importância. Cada camada de elementos é representada em uma parte do tecido, em um delicado processo de colorir à mão, com lápis de cor, o que os olhos veem.

Simbolicamente, cada lâmina recebe um tratamento especial, uma espécie de zelo e de cuidado, como uma reverência à natureza. Esse tempo investido em cada lâmina requer um alto grau de concentração e de imersão nessa artesanaria, que resulta em um tempo dilatado de experiência. Shuichi Kato (2012, pp. 48-49) diz que “o ‘agora’, não é um instante, não é um ponto sobre a linha reta do tempo; de acordo com as circunstâncias, em caso específico, o ‘agora’ é percebido como curto, e, em

outro caso, como longo” e que “não é possível conceber uma definição geral sobre o quão longa deve ser a duração do ‘agora’”, já que “o ‘agora’ estica e encolhe como um fio elástico”.

E esse tempo do processo, em si, também é arte, porque é no fazer que a relação entre a artista e a paisagem se aprofunda. É nesse “agora” que os olhos, as mãos e a mente se articulam e se conectam, pois, “à medida que o artista vai se relacionando com a obra, ele constrói e apreende as características que passa a regê-la e, assim, conhece o sistema em formação” (Salles, 2011, p. 135).

Cada camada é única e tem certa autonomia no momento da criação, contudo, não está sozinha. Com todas as lâminas prontas, é hora de tornar a ordenar, sobrepor e – por vezes – justapor ou embaralhar. Camada após camada, a complexidade da imagem vai sendo devolvida, aos poucos, delicadamente, à medida que uma se acomoda sobre a outra. Logo, as camadas deixam seu isolamento e voltam a ser uma imagem única. Porém, elas não voltam iguais, pois elas ressurgem transformadas pela experiência. O olhar da artista tampouco é o mesmo olhar de antes. Agora, ele está impregnado de novos significados, depois que a percepção captou texturas, cores, nuances de formas e sentidos que, outrora, estavam escondidos na densidade da paisagem. De certo modo, as vivências da artista e da imagem podem ser comparadas à metáfora de uma pedra que rola por uma colina, proposta por John Dewey (2010, pp. 115-116), quando relata que a “pedra anseia pelo resultado final”, mas também “se interessa pelas coisas que encontra no caminho, pelas condições que aceleram e retardam seu avanço, com respeito à influência delas no final”, destacando que “a chegada final ao repouso se relaciona com tudo o que veio antes, como a culminação de um movimento contínuo”, vivenciando, assim, “uma experiência com qualidade estética”.

E é justamente essa lenta construção por camadas que queremos compartilhar com quem lê este ensaio. A obra finalizada permite uma série de leituras. O tecido voal – tão presente nas cortinas das casas,

visando separar o ambiente interno do externo, quebrando a luz que vem de fora – torna-se suporte para o registro de uma paisagem natural que parece externa ao ambiente urbano: o mangue.

Esse bioma que se caracteriza justamente por uma densidade de galhos e raízes entrelaçados, entranhado em uma cidade tropical (Vitória, Espírito Santo), converte-se em uma imagem turva, que se assemelha às paisagens típicas das regiões de clima temperado. O enevoadado visto simboliza também o que não se vê, na vida anestesiada da contemporaneidade. Além de toda essa reflexão, nos interessa, nesse “agora”, nesse ensaio, compartilhar cada etapa do fazer, para que, assim, quem estiver lendo, possa vivenciar a sua própria experiência a partir das imagens.

Para perceber, o espectador ou o observador tem de criar sua experiência. (...) Sem um ato de recriação, o objeto não é percebido como obra de arte. O artista escolheu, simplificou, esclareceu, abreviou e condensou a obra de acordo com seu interesse. Aquele que olha deve passar por essas operações, de acordo com seu ponto de vista e seu interesse. Em ambos ocorre um ato de abstração, isto é, de extração daquilo que é significativo. (Dewey, 2010, p. 128)

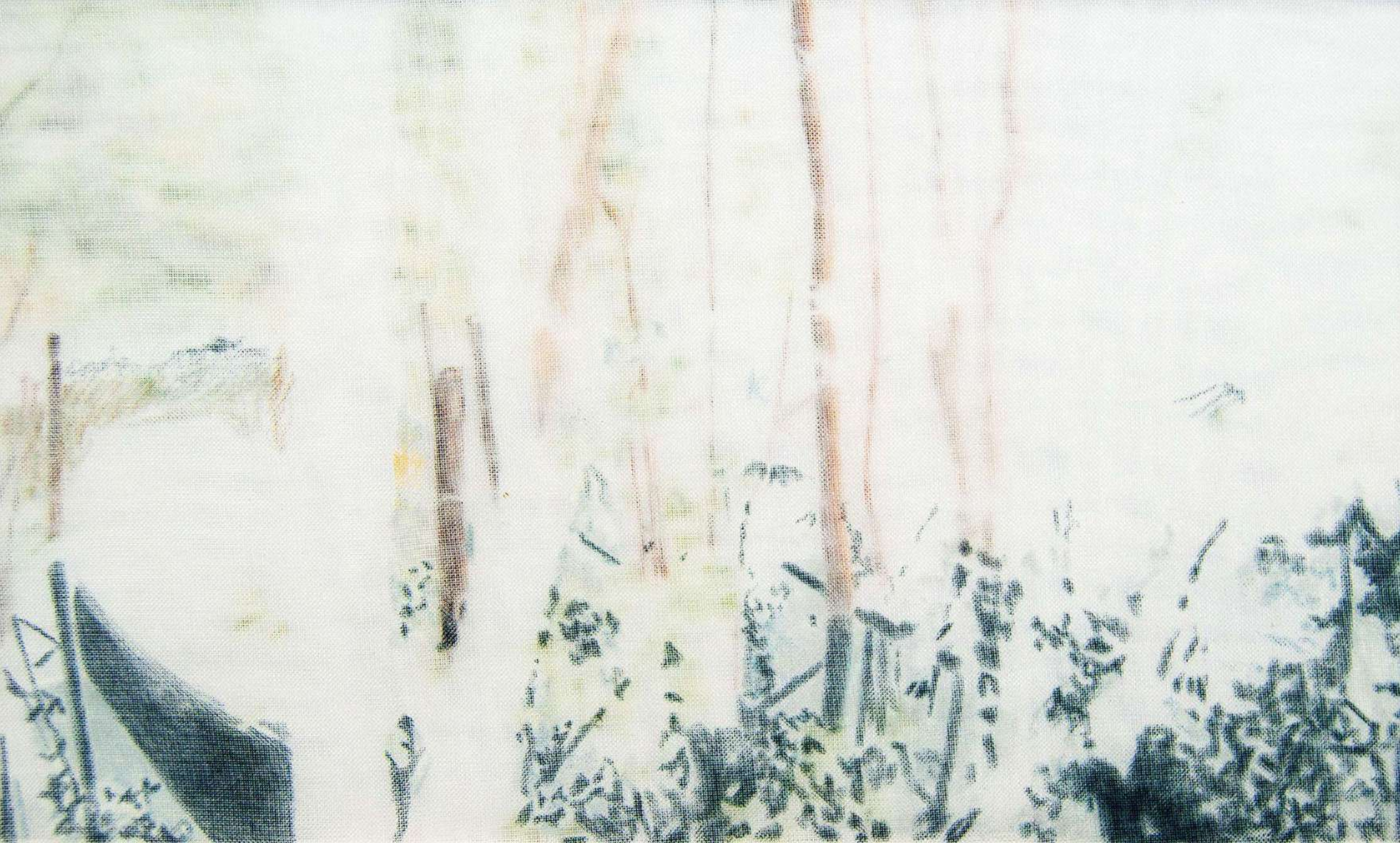
Esperamos que as pessoas possam experimentar o tempo vagaroso de fruição, tela por tela, vendo a imagem se completar após oito momentos de pausa e silêncio.

















Referências

BONDÍA, J. L.. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20–28, jan. 2002. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/>. Acesso em: 9 jun. 2024.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

KATO, Shuichi. **Tempo e espaço na cultura japonesa**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

LYSSOVSKY, Maurício. **A máquina de esperar**: origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2011.

Recebido em: 10 de maio de 2025.

Publicado em: 27 de junho de 2025.

TRADUÇÃO

A escuta da complexidade

Listening to complexity

Artigo originalmente publicado como Kozlova, Laetitia. Listening to complexity. *Revista do Colóquio*, v. 15, n. 25, 20 jun. 2025, pp. DOI: Disponível em:

Laetitia Kozlova¹ (CITAR-UCP, Porto)

Tradução: Rodrigo Hipólito (LabArtes/PPGA-UFES/FAPES)

Resumo: Este texto baseia-se na instalação sonora que criei para a exposição *MUṬIKKAPPAṬĀTA* (nov. 2024 – jan. 2025), no RAW Material Company – Center for art, knowledge, and society, como parte da Bienal de Dakar. Esta exposição é uma jornada pelos territórios íntimos de Nathalie Vairac (1972–). A artista, radicada no Senegal, nascida na França de pai guadalupense e mãe indiana, traça sua ancestralidade e confronta a colonização. De volta à sua terra natal, ela escreve e grava. Vairac me convidou a escutar e cenografar suas palavras no espaço expositivo. Com a ajuda dos profissionais de som Deshays e Chattopadhyay, e o trabalho pioneiro da compositora Amacher, exploro estratégias expositivas para a voz falada gravada, especificamente a tensão entre a busca formal pela não linearidade e a linearidade inerente à escuta da voz, garantindo a preservação do significado.

Palavras-chave: voz; escuta; colonização; herança; transmissão.

Abstract: *This work is based on the sound installation I created for the exhibition MUṬIKKAPPAṬĀTA (Nov. 2024 – Jan. 2025) at the RAW Material Company – Center for art, knowledge, and society, as part of the Dakar Biennale. This exhibition is a journey into the intimate territories of Nathalie Vairac (b. 1972). The artist, based in Senegal, born in France to a Guadeloupean father and an Indian mother, traces her ancestry and confronts colonization. Back in her homeland, she writes and records. Vairac invited me to listen and stage her words in the curatorial space. With the help of sound practitioners Deshays and Chattopadhyay, and the pioneering work of composer Amacher, I explore expository strategies for the recorded spoken voice, and specifically the tension between the formal search for non-linearity, and the inherent linearity of listening, ensuring the preservation of meaning.*

Keywords: voice; listening; colonization; heritage; transmission

DOI: <https://doi.org/10.47456/ars3jv42>



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/)

¹ Doutoranda em Ciência e Tecnologia das Artes, na Universidade Católica Portuguesa (CITAR – UCP, Porto). ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0567-2271>.

Nota introdutória

A voz é, há muito, considerada nos círculos acadêmicos como veículo da linguagem. Essa abordagem reduziu a escuta da voz à compreensão de uma mensagem. Ao abordar a voz como som, abro outras possibilidades. Ao incorporar a voz falada no campo dos Estudos do Som, combino-a com uma prática reflexiva e criativa de escuta de gravações sonoras.

Neste texto, discuto estratégias expositivas da voz falada gravada no espaço expositivo, especificamente a busca formal pela não linearidade, sujeita à linearidade da escuta da voz, para preservar seu significado. Tomei como referências o trabalho dos artistas e pesquisadores Daniel Deshays e Budhaditya Chattopadhyay, bem como o trabalho pioneiro da compositora norte-americana Maryanne Amacher.

A escuta é necessariamente linear e desdobra-se no tempo. Se a visão nos permite abraçar múltiplas imagens simultaneamente, sem atenuar sua complexidade, a escuta induz uma relação mais fusional e fragmentária com a unidade do som. Os sons não se justapõem quando escutados; fundem-se em um minúsculo espaço-tempo. Até o conceito de "escuta reduzida" (Schaeffer, 1966, p. 270), que propõe focar nas características sonoras dos sons, luta para nos abstrair da continuidade e do efeito globalizante da escuta. A edição da voz falada considera essa especificidade, criando cortes. Os silêncios atraem a atenção do ouvinte e atuam como motor da escuta.

A transição da escuta solitária, ou "entre si", para a escuta compartilhada no espaço do museu, exige a busca de um dispositivo de escuta para criar um espaço de revelação de intersubjetividades. Visando possibilitar essa troca sensível, o dispositivo considera características técnicas, acústicas e curatoriais do espaço expositivo. Esse é o processo que usei para cenografar as vozes do projeto *MUṬIKKAPPAṬĀTA*, a convite de Nathalie Vairac.

No catálogo da exposição, a atriz e performer escreve:

É uma palavra silenciada... uma palavra que morreu
uma palavra emparedada com silêncios gritados
(...)
Apreender no espaço da memória a fonte da minha
identidade, das minhas identidades.
(...)
Meu inconsciente, minha imaginação, minha memória,
meus sonhos,
minha alma são
solos que se tornaram permeáveis.
(...)
Eu cruzo territórios. Cruzar é um dos meus estados de ser
no mundo. (Vairac, 2024, p.5)

O projeto *MUṬIKKAPPAṬĀTA* (inacabado, em tâmil) foi apresentado no RAW Material Company, em Dakar, de 10 de novembro de 2024 a 13 de janeiro de 2025, como parte da residência artística de Nathalie Vairac, com curadoria de Delphine Buysse. O RAW Material Company é um centro de arte, conhecimento e sociedade, inaugurado em 2011 pela suíço-camaronesa Koyo Kouoh. A iniciativa foca em curadoria de exposições, educação artística, residências, produção de conhecimento e documentação de teoria e crítica de arte. O espaço promove o crescimento e a valorização da criatividade artística e intelectual na África. O programa é transdisciplinar.

Com *MUṬIKKAPPAṬĀTA*, Nathalie Vairac embarca na estrada sinuosa de suas heranças visíveis e invisíveis. Em um sopro de vida, pela respiração de suas palavras, ela atravessa e transcende a dor ancestral, na busca por formas de re-fertilizar os lugares ainda vagos de seu fermentar. Nathalie Vairac deseja "mostrar" e "fazer ouvir" seus territórios íntimos para "colocá-los em ressonância" (Vairac, 2024, p. 7). Este texto apresenta o processo de montagem e compartilhamento de fragmentos de vozes, fragmentos de terra, fragmentos de si. Enfatiza-se a delicadeza necessária para manusear esse reino sonoro vivo. A escuta da complexidade significa respeitar e honrar a complexidade das trajetórias íntimas, celebrar a multiplicidade e o caminho para aceitá-la e desafiar as condições técnicas, acústicas e curatoriais do espaço expositivo para permitir liberdade de escuta e interpretação.

MUṬIKKAPPAṬĀTA: processo, instalação, referências



Figure 1. Uma mesa e três prateleiras de madeira com parede escura e iluminação pontual exibem uma seleção de fotos da família de Nathalie Vairac na Índia, França e Guadalupe. Cenografia de Velika Panduru. Vista da exposição MUṬIKKAPPAṬĀTA (nov. 2024 – jan. 2025) na RAW Material Company, Center for Art, Knowledge and Society, em Dakar. Foto: Kerry Etola Viderot.

O projeto inicia-se no pátio externo do RAW Material Company, convidando os visitantes a percorrer os espaços do Centro, cobertos por palha trançada e cenografados por Velika Panduru (Figuras 1, 2, 3). À direita, uma mesa e prateleiras exibem fotos de família de Nathalie Vairac, da Índia, França e Guadalupe. A parede esquerda exibe uma fotografia em grande formato de Antoine Tempé (2024) de Nathalie avançando energicamente debaixo d'água com um véu sobre o rosto. No espaço expositivo principal, a cenógrafa romena representa a Índia (Pondicherry, terra materna) em azul de um lado, e Guadalupe (terra paterna) em marrom do outro. Objetos trazidos da longa jornada de Nathalie à sua terra natal estão dispostos pelo espaço. As palavras de Nathalie fluem com força pelas paredes: escritas diretamente na parede, gravadas em couro, cravadas em metal. Texturas orgânicas e têxteis nos

imersão pelos sentidos: sândalo, flores de algodão, seda, açafrão, folhas de nébedaye. Na parede, mapas e documentos da administração colonial sobre o nome "Vairac" estão emoldurados.



Figure 2. Duas paredes azul-turquesa e um piso revestidos com tecido de palha trançada e texturas orgânicas da Índia. Do teto, diante da parede da esquerda, desce um tecido acobreado com estampas. Encostado na parede ao fundo, um gradeado de ripas de madeira marrom. Ao centro, no chão, um bastidor azul, quadrado, com pigmento amarelo no meio, sobre o pigmento, uma bacia de cobre com água e flores. Cenografia de Velika Panduru.

Vista da exposição MUṬIKKAPPAṬĀTA (nov. 2024 – jan. 2025) na RAW Material Company, Center for Art, Knowledge and Society, em Dakar. Foto: Kerry Etola Viderot.

No cerne dessa narrativa íntima e histórica, instalei três espaços/tempos de escuta distintos em duração, conteúdo e disposição,² além de uma trilha sonora tocada na abertura, antes da performance de Nathalie Vairac,³ no pátio interno do RAW Material (Figura 4). Na entrada, a voz de Nathalie dirige-se aos ancestrais, com o som do mar ao fundo – como a artista imagina que era ouvido por escravizados nos porões dos navios. Gravei o mar batendo nas rochas

² Cf. passeio pela instalação, disponível em: <https://youtu.be/6wz5Xzw39D8?si=Zhaoi7HlNla1DzBi>. Acesso em: 2 jun. 2025.

³ Conferir performance em vídeo, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3dW-tU1-wic>. Acesso em: 2 jun. 2025.

em Ngor, ao norte de Dakar. Atrás das fotos de família emolduradas, um pequeno rádio (Figura 5) toca fragmentos de uma sessão de improvisação de Nathalie, gravada em estúdio em Dakar. Ouvimos sua voz sussurrante insistindo: "Quem está por trás do nome Nathalie Vairac?". Para a performance de abertura, uma trilha polifônica com Nathalie e suas duas filhas mergulha o público no cerne da transmissão, folheando álbuns de família, e a frágil tessitura de palavras e silêncios da filiação. Finalmente, no espaço expositivo principal, que separa os territórios geográficos da artista (Figura 6), instalei uma "tigela de som". É essa tigela de som, desejada e nomeada pela artista, que escolhi apresentar aqui. A seguir, discuto a edição e o dispositivo de escuta dessa sequência.



Figure 3. Duas paredes marrons e um piso revestidos de palha trançada abrigam texturas orgânicas de Guadalupe. Na parede esquerda, mapas emoldurados e documentos da administração colonial. Na parede à direita, uma grande placa de madeira composta de várias partes quadradas, com marcas de pintura marrom-claro. Ao centro do cômodo, um bastidor de madeira cerca uma área com pigmento escuro, sobre o pigmento, um totem branco serve de suporte para um objeto idistinto. Cenografia de Velika Panduru. Vista da exposição MUṬIKKAPPAṬĀTA (nov. 2024 – jan. 2025) na RAW Material Company, Center for Art, Knowledge and Society, em Dakar. Foto: Kerry Etola Viderot.



Figure 4. Pátio interno com plantas, chão coberto por conchas quebradas e almofadas cinzentas. Ao fundo, muros de tapumes. Ao alto, teto de palha e copas de árvores. Cenografia de Velika Panduru. Vista da exposição MUTIKKAPPATĀTA (nov. 2024 – jan. 2025) na RAW Material Company, Center for Art, Knowledge and Society, em Dakar. Foto: Kerry Etola Viderot.



Figure 5. Mesa de madeira escura com fotos de família emolduradas, miniaturas indianas de metal e, atrás, um pequeno rádio. Cenografia de Velika Panduru. Vista da exposição MUTIKKAPPATĀTA (nov. 2024 – jan. 2025) na RAW Material Company, Center for Art, Knowledge and Society, em Dakar. Foto: Kerry Etola Viderot.



Figure 6. Vista dos dois espaços, um marrom e outro azul-turquesa, com as palavras de Nathalie marteladas em uma placa de metal instalada na parede marrom à esquerda. À direita, a entrada para outros espaços e uma parede azul-turquesa com texto adesivado em letras brancas, ladeada por uma estante hexagonal com três prateleiras que sustentam objetos indistintos. Cenografia de Velika Panduru. Vista da exposição MUṬIKKAPPAṬĀTA (nov. 2024 – jan. 2025) na RAW Material Company, Center for Art, Knowledge and Society, em Dakar. Foto: Kerry Etola Viderot

A tigela remete a um espaço acústico único e à forma circular e não linear da narrativa. Em maio de 2024, Nathalie Vairac me contactou no Porto, Portugal, cinco anos após nosso último encontro, em Dakar. Por telefone, ela falou de seu desejo de usar o som em seu primeiro projeto pessoal e transdisciplinar. Sua prática artística desdobra-se em um processo de jornada conjunta para criar. A principal metodologia é a conversa, a troca e a abertura ao outro.

Em minha prática, a escuta da voz falada é abordada como experiência sonora e sensorial. Em maio, discutimos o gesto da gravação sonora, como gravar e que equipamento usar. Como atriz e performer, Nathalie não estava gravando, estava "dizendo" no espaço das artes cênicas. Ela queria guardar um registro sonoro dessa longa jornada às raízes. Durante suas viagens, conversamos várias vezes para compartilhar etapas de seu

percurso. Recebi gravações feitas com seu telefone: cantos de sapos, passos de seu pai em plantações de banana, um concerto em frente a um templo hindu, leituras de seus textos. Ouvi essas gravações no Porto. Mensurei a confiança necessária para compartilhar sua busca por unidade no cerne de territórios íntimos "à deriva" (Vairac, 2024, gravação). Ouvi o desejo de ser. Senti esses sons depositando-se em mim como sedimentos. Em outubro de 2024, juntei-me a Nathalie em Dakar, e reinvestimos as gravações com novas sessões de escuta, juntas. Para compartilhá-las no espaço do museu, buscamos um dispositivo baseado no equipamento disponível no RAW Material, que ressoasse com a exposição como um todo.

Essa etapa da instalação sonora levanta a questão do lugar do som, exposto como objeto de arte, em um espaço expositivo, mas, sobretudo, a questão da relação com o visitante, que sozinho, ao escutar, o ativa e lhe dá significado. Deshays coloca a escuta "na esfera tátil" (Deshays, 2023, p. 139). Organizar o espaço para esse contato, esse toque, é organizar as condições para colocar corpos. No espaço aberto de *MUṬIKKAPPAṬĀTA*, Velika Panduru usa duas cores (azul e marrom) para distinguir as duas terras ancestrais. Nas gravações de Nathalie, ouvimos: leitura de seus textos com sua voz em close, viagens de carro, conversas com seu pai sobre cultivo de baunilha, água corrente. Há, também, o poema escrito e lido pelo pensador senegalês Felwine Sarr, em resposta à pergunta central da artista: "O silêncio pode ser fertilizado?":

Não é uma viagem de 300 anos
É uma colisão
Um encontro
No vazio dos sonhos (...)

diz Felwine Sarr (2024, gravação). Escuto, corto o material e colo essas peças em sequência, sem "*fade-in*"; espaço-as com vazios silenciosos. A fragmentação do espaço-tempo é a colisão. A descontinuidade sócio temporal cria um caminho de cruzamentos, sons e palavras.

A sala de exposição tem uma linha de três alto-falantes de teto interconectados que cruzam a sala diagonalmente, da Índia à Guadalupe.

A tigela de som toca simultaneamente nos dois alto-falantes das extremidades, com o central silenciado.

Para essa instalação, inspirei-me no trabalho da artista sonora Maryanne Amacher (1938-2000), especialmente em *"Living Sound (Patent Pending)"* (Amacher, 1980), onde ela pratica seu conceito de *"audjoined rooms"*. No Festival New Music America, Amacher conectou todos os cômodos de uma mansão vazia em St. Paul, Minnesota, apenas pela propagação do som. Para *MUṬIKKAPPAṬĀTA*, que distingue visualmente linhagens materna e paterna, a trilha sonora atua como elo sensível entre territórios. O som vem de cima e das extremidades da sala. É preciso aproximar-se de um dos alto-falantes do teto para ser "tocado" (Deshays, 2023, p. 139), verticalmente. A tigela de som propaga-se simultaneamente nos dois espaços geográficos, um único espaço acústico vivo pelo ruído do movimento dos corpos e outras emergências sonoras aleatórias.

A frágil experiência de "contato" com o som ativa nossas memórias físicas e mentais. A escuta não é apenas atenção. Pode ser imposta, monitorada ou traumática. Deixa um rastro. No apartamento familiar em Eysines, perto de Bordeaux, Nathalie ouvia as vozes das crianças que sua mãe cuidava, a violência no casamento e as conversas telefônicas do pai infiel. No espaço acústico principal de *MUṬIKKAPPAṬĀTA*, os visitantes ouvem a jornada caótica da família pelo espaço-tempo e seus cruzamentos com a história.

A colonização percorre a linhagem de Nathalie Vairac: o nome "Vairac" foi dado a seu ancestral na Guadalupe pelo colonizador; Pondicherry foi um entreposto francês na Índia; ela cresceu na França como a única menina negra em um vilarejo vinícola. Nathalie agora vive no Senegal com seus filhos. Sua introspecção ancora seu sofrimento em uma história complexa e interconectada. Ela questiona a profundidade de nossos vínculos com espaços geográficos e culturais.

A crítica das ações e legados coloniais fundamenta o trabalho do artista sonoro e pesquisador Budhaditya Chattopadhyay. Em seu ensaio *"Co-sounding: towards a sonorous land"*, ele enfatiza a capacidade política do som: "Sons, quando plurivocais, coletivos, situados, (...) podem ter agência

sociopolítica para romper o status quo e revelar injustiças" (Chattopadhyay, 2023, p.4). Para ele, é no ato de escutar que o som encontra seu lugar no espaço expositivo, "abrindo o objeto de arte para ser mais participativo, responsivo, vivo e ativo" (2023, p.4).

Considerações finais

Ao abordar a tensão entre a não linearidade das histórias pessoais e a linearidade inevitável da escuta, delineei os processos reflexivos e criativos que moldaram a instalação sonora de *MUṬIKKAPPAṬĀTA* no RAW Material Company. Para articular as esferas familiar e histórica, Nathalie Vairac usou palavras e metáforas. Tiramos os sapatos na entrada, como ao entrar em uma casa, mas também para abandonar as máscaras da história e engajar o coletivo em questionamentos sobre cura, ancoragem e transmissão. O projeto sonoro – com gravações, arranjos espaciais e dispositivos de escuta – integra essa transposição metafórica de fragmentações íntimas e coletivas. Não há composição vocal, mas uma coleção de fragmentos de gravações brutas, sugerindo complexidade com idas e vindas de pensamentos e emoções. As características do som, como objeto vivo, invisível e imaterial, que não pode ser domado nem fixado no espaço, conferem à exposição dinamismo e liberdade interpretativa.

Se nossa escuta é contínua (ao menos na aparência), a matéria sonora é fragmentada, aleatória e em movimento – sejam memórias sonoras ou emergências sonoras do presente. Assim, talvez mais que imagens, o som evita objetificar a mensagem. Contudo, pelas mesmas razões, também é fonte de frustração, por ser "livre" e "efêmero" (Deshays, 2023, p. 13) em seu surgir, ocupar o espaço e "tocar" o ouvinte. Instalar som em espaços museológicos e expositivos consiste sobretudo em pensar nossa relação com ele e ajustar o viver no interior da vivência da exposição. Deshays, falando de seu trabalho com som em performance (40 anos), descreve-o como "uma espécie de fracasso permanente" (2023, p. 308) que nos força a "mudar de direção" constantemente – tornando-o uma força criativa

infinita. Nesse sentido, práticas ligadas ao som, especialmente a exposição da voz gravada em museus, são jornadas contínuas pela névoa de nossos afetos, impulsos e buscas.

Referências

AMACHER, Maryanne; OUZOUNIAN, Gascia. **Cambridge Companion to Women Composers: Vibrations: Women in Sound Art, 1980-2000**. 1. ed. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 272-273, 2024.

CHATTOPADHYAY, Budhaditya. Co-sounding: towards a sonorous land: Venue and Essay. **Polyphonic landscapes**, Amsterdam, v. 1, n. 1, out. 2023. Disponível em: <https://www.researchcatalogue.net/view/2191720/2191719>. Acesso em: 9 mai. 2025.

DESHAYS, Daniel. **Libertés d'écoute: Le son, véhicule de la relation**. 1. ed. Paris: MF, 2023.

RAW MATERIAL COMPANY. **MUṬIKKAPPAṬĀTA, by Nathalie Vairac**, 10/11/2024-13/01/2025, RAW Material Company, Center for art, knowledge and society. Disponível em: http://www.rawmaterialcompany.org/_4492. Acesso em: 9 mai. 2025.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux: Essai Interdisciplines**. 1. ed. Paris: Seuil, 1966.

VAIRAC, Nathalie. **MUṬIKKAPPAṬĀTA: Exhibition Booklet**. 1. Ed. Dakar: RAW Material Company, pp. 1-65, 2024.

YOUTUBE. **Performance Nathalie Vairac (10 november 2024)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6wz5Xzw39D8&list=PLCVLC3VY8Sn_rRSynFsB1Gxs3ZBagFkRvi&index=2&t=2s. Acesso em: 9 mai. 2025.

YOUTUBE. **Exhibition View**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3dW-tU1-wic>. Acesso em: 9 mai. 2025.

Recebido em: 09 de maio de 2025.
Publicado em: 27 de junho de 2025.

DIRETRIZES PARA AUTORIES

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 a 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>