

colóquio



Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do Programa de Pós-Graduação
em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo
Volume 15, número 26, dezembro de 2025

Rhuan Cruz , sem título, 2025.
Fotografia digital.

colóquio

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes da
Universidade Federal do Espírito Santo
Volume 15, número 26, dezembro de 2025.

Alana de Oliveira Ferreira . Kamila Premebida Ferreira . Luiz Rodolfo
Annes . Rodrigo Hipólito . Rosely Kumm . Isabella Moraes . Simone
Neiva . Stela Maris Sanmartin . Deborah Moreira de Oliveira . Renata
Gomes Cardoso . Aline Ramos . Roney Jesus Ribeiro . Camile Sandrino .
Wilson Roberto da Silva . Samylla Oliveira Mendes . Alexandre de
Albuquerque Mourão . Jevison Santa Cruz . Rhuan Cruz . Fernanda
Fedrizzi Loureiro de Lima . Douglas Gomes Silva

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. 26

Fabiana Pedroni

Rodrigo Hipólito

Imagem de capa

Rhuan Cruz, Sem título, da série O que resiste ao concreto, 2025. Fotografia digital.

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

Ano 15, n. 26, (dezembro, 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, Ensaaios Visuais e Traduções
são de inteira responsabilidade das pessoas autoras.

SUMÁRIO

Apresentação (7-9)

ARTIGOS

Arte e gênero na escola: um estudo sobre o ensino das artes visuais a partir de uma perspectiva feminista (11-26)

Alana de Oliveira Ferreira

Schiaparelli e a fusão entre arte e moda: a roupa enquanto objeto de arte (27-42)

Kamila Premebida Ferreira

Luiz Rodolfo Annes

Dionísio Del Santo: construtivo fora do tempo (43-57)

Rodrigo Hipólito

“Os Dançarinos”: a inserção de um monumento na paisagem pública por meio da dança folclórica alemã (58-74)

Rosely Kumm

Experiências imersivas *blockbuster* como produto da indústria cultural (75-92)

Isabella Moraes

Linda do Rosário: uma leitura junguiana (93-104)

Simone Neiva

Stela Maris Sanmartin

Análise da colonialidade de gênero através de práticas conceitualistas brasileiras: Brasil Nativo/Brasil Alienígena (1977), de Anna Bella Geiger; e Amor pela Ciência (2016), de Rosana Paulino (105-122)

Deborah Moreira de Oliveira

Renata Gomes Cardoso

Origem e singularidade de uma escultura em gesso policromada: o caso de um Sagrado Coração de Jesus (123-141)

Aline Ramos

Experiência sensível e posicionamento político em “Objeto e Participação” (1970) (142-161)

Roney Jesus Ribeiro

***Green Porno*: uma análise sobre seu potencial artístico, político e educacional (162-178)**

Camile Sandrino

A importância da gravura na difusão figura grotesca dos demônios pela *Ars Moriendi* em nosso imaginário (179-197)

Wilson Roberto da Silva

Rede de afetos: uma experiência arte-educativa com objetos do cotidiano (198-216)

Rosely Kumm

Samylla Oliveira Mendes

RELATO DE EXPERIÊNCIA

Desmonumentalização da ditadura militar: relato de experiência a partir de um intercâmbio nos centros de memória e campos de concentração da Alemanha e Polônia (218-230)

Alexandre de Albuquerque Mourão

Raízes sonoras: a cultura pernambucana como ponto de partida para a educação musical (231-243)

Jevison Santa Cruz

ENSAIOS VISUAIS

O que resiste ao concreto? (245-255)

Rhuan Cruz

Procedimentos para um alvorecer: outono, inverno, primavera (256-266)

Fernanda Fedrizzi Loureiro de Lima

Contrabando (267-271)

Douglas Gomes Silva

Diretrizes para autories (272-275)

APRESENTAÇÃO

A vigésima sexta edição da Revista do Colóquio reúne dezessete contribuições que atravessam questões fundamentais da arte contemporânea, desde problemáticas de gênero e colonialidade até reflexões sobre memória, tradição construtiva e educação artística. Os trabalhos aqui reunidos demonstram a vitalidade da pesquisa em artes no Brasil e revelam como a produção artística e sua investigação crítica permanecem como espaços de resistência, questionamento e transformação social.

Este volume se abre com duas investigações sobre gênero no campo das artes. Alana de Oliveira examina como o ensino de artes visuais pode contribuir para o debate sobre questões de gênero na escola, com a articulação da crítica feminista da história da arte com práticas pedagógicas. Kamila Premebida Ferreira e Luiz Rodolfo Annes analisam a relação entre moda e arte através da marca Schiaparelli, com questionamento do reconhecimento crítico da moda como linguagem artística e sua potência estética entre passarela e museu.

Rosely Kumm investiga como o monumento “Os Dançarinos”, de Hipólito Alves, serviu como marco para a criação de grupos de dança folclórica alemã em Domingos Martins, com análise da materialidade do monumento e de sua dimensão imaterial como traço cultural. Isabella Moraes examina as experiências imersivas *blockbuster* e sua posição entre produto cultural e mercadoria da indústria cultural, alertando para os riscos de alienação. Roney Jesus Ribeiro analisa a mostra “Objeto e Participação” (1970), destacando seu caráter experimental e engajado politicamente durante a ditadura militar.

A dimensão simbólica e psicológica da arte aparece em dois artigos. Simone Neiva e Stela Maris Sanmartin propõem uma leitura junguiana

da obra “Linda do Rosário”, de Adriana Varejão, com a mobilização de arquétipos e conceitos da psicologia analítica para explorar como a obra provoca o confronto com conteúdos reprimidos da psique. Deborah Moreira de Oliveira e Renata Gomes Cardoso exploram a colonialidade de gênero através de práticas conceitualistas de Anna Bella Geiger e Rosana Paulino, compreendendo a arte como dispositivo para investigar estratégias de colonização, subjugação e desumanização.

Aline Ramos investiga a origem e singularidade de uma escultura em gesso policromada, com destaque para como cada peça adquire características distintas segundo influências socioculturais, apesar da reprodução por moldes. Camile Sandrino analisa a série “Green Porno”, de Isabella Rossellini, examinando seu potencial artístico, político e educacional através da performance e do ativismo. Wilson Roberto da Silva enfoca a *Ars Moriendi* e sua vinculação com o grotesco, destacando o papel da gravura na difusão do imaginário sobre demônios e inferno. Já a memória e os objetos do cotidiano são tema do artigo de Rosely Kumm e Samylla Oliveira Mendes, que analisam como elementos comuns adquirem valor simbólico como dispositivos de memória e identidade e apresentam uma proposição arte-educativa com estudantes de pós-graduação.

Os relatos de experiência complementam a edição com dois trabalhos significativos. Alexandre de Albuquerque Mourão relata o intercâmbio “Desmonumentalização da Ditadura” na Alemanha e Polônia, que conecta a memória do nazismo com a luta contra a exaltação da ditadura militar brasileira. Jevison Santa Cruz apresenta projeto de educação musical baseado na cultura pernambucana, com a demonstração de como os alunos compreenderam a música como espaço de construção identitária.

Três ensaios visuais encerram o volume. Rhuan Cruz questiona a relação entre cidade e natureza através de fissuras onde a vida resiste. Fernanda Fedrizzi Loureiro de Lima apresenta fotografias que registram o passar das estações em Swansea e refletem sobre tempo e lugar como elementos de

um fazer processual. Douglas Gomes Silva articula questões sobre transmissão do saber e preservação de tradições através das foto performances "Traficante do Conhecimento" e "Traficante da Tradição".

Esta edição da Revista do Colóquio confirma a diversidade e a potência da pesquisa em artes no contexto brasileiro, com a reunião de trabalhos que dialogam com urgências contemporâneas sem perder de vista dimensões históricas, materiais e simbólicas da produção artística.

Rodrigo Hipólito

Vitória, dezembro de 2025

ARTIGOS

Arte e gênero na escola: um estudo sobre o ensino das artes visuais a partir de uma perspectiva feminista

Art and Gender in School: A Study on the Teaching of Visual Arts from a Feminist Perspective

Alana de Oliveira (SEDU-ES)¹

Resumo: Esta pesquisa reflete sobre as questões de gênero dentro do currículo escolar e sobre como o ensino das artes visuais pode ajudar nessa discussão. De início, investiga-se a introdução do tema Orientação Sexual nos Parâmetros Curriculares Nacionais e quais são as bases para debater gênero em sala de aula. Em seguida, apresenta-se a crítica feminista da história da arte, de modo a analisar como essa historiografia foi construída em torno de um ideal masculino, e como devemos olhar para a disciplina sem que perpetuemos os mesmos problemas. Por último, apresenta-se a importância de abordarmos essas questões nas aulas de artes visuais e modos de fazer essa abordagem.

Palavras-chave: parâmetros curriculares nacionais; gênero; artes visuais; feminismo.

Abstract: *This research reflects gender issues within the school curriculum and how the teaching of visual arts can contribute to this discussion. Initially, it investigates the introduction of the topic of Sexual Orientation in the National Curriculum Parameters and the basis for debating gender in the classroom. Next, it presents the feminist critique of art history, in order to analyze how this historiography was constructed around a masculine ideal, and how we should look at the discipline without perpetuating the same problems. Finally, it presents the importance of addressing these issues in visual arts classes and ways to do so.*

Keywords: *national curriculum parameters; gender; visual arts; feminism.*

DOI: 10.47456/col.v15i26.51280



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

¹ Possui bacharelado em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (2014), mestrado em Artes pela mesma instituição (2018) e licenciatura em Artes Visuais pela Claretiano (2020). Professora pela Secretaria de Estado de Educação do Espírito Santo (SEDU-ES). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4419231431237587>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-1694-4150>.

Introdução

Nos anos 1960, os movimentos feministas ocidentais passaram por transformações profundas. As pautas que antes focavam em temas como direito à cidadania e melhores condições de trabalho, começaram a incluir questões relacionadas à sexualidade, direitos reprodutivos, entre outras (Alves; Pitanguy, 1991). Nesse mesmo período de grande efervescência de movimentos sociais, a arte também passava por transformações paradigmáticas.

Na arte contemporânea, a transgressão mais importante dos critérios comuns usados para definir a arte é que a obra de arte já não consiste exclusivamente no objeto proposto pelo artista, mas em *todo o conjunto de operações, ações, interpretações etc. provocadas por sua proposição*. isto é, de fato, uma questão sociológica, questão esta que precisa ser considerada por aquele que se aventura no mundo da arte contemporânea. É a razão pela qual tantos permanecem do lado de fora, pois, às vezes, nem compreendem o que precisa ser compreendido: eles não conhecem as regras do jogo. Daí surge um conflito de paradigmas. (Heinich, 2014, p. 377, grifo da autora)

As práticas artísticas que, antes, se dividiam em categorias de arte bem definidas (pintura, escultura, desenho, gravura, arquitetura e outros), põem fim às essas barreiras e abrem espaço para novas experimentações e práticas que entrelaçam essas categorias. Além da mudança das práticas, a chamada arte contemporânea apresenta uma mudança de discurso, o que aproxima ainda mais os fazeres artísticos do cotidiano, ou seja, diminui as barreiras entre arte e vida (Archer, 2001, p. 58).

É dentro desse contexto que historiadoras, críticas, curadoras e artistas começam a questionar o lugar da mulher na arte. Linda Nochlin publica, em 1971, o emblemático ensaio “Por que não houve grandes mulheres artistas?” (2006), dando início a esse debate. No texto, Nochlin questiona o apagamento das mulheres artistas, pois elas sempre estiveram presentes, embora não fizessem parte do cânone da arte, majoritariamente masculino. Em “*En busca de la mujer artista*” (2003), de Patricia Mayayo, vemos um aprofundamento do debate iniciado por Nochlin. Mayayo

defende uma nova historiografia da arte, que busca desconstruir os ideais masculinos criados em torno da construção da história da arte hegemônica. A crítica feminista trouxe uma nova perspectiva em relação à forma como lidamos com a arte. A partir dela, podemos questionar não só a ausência das mulheres artistas nos cânones da arte (Mayayo, 2003, p. 52), mas as imagens produzidas por esse cânone masculino, que representam o olhar do homem sobre o mundo.

Construir una estética feminista no supone, por lo tanto, según Battersby, reivindicar el genio femenino ("feminine genius"), sino el genio de las mujeres ("female genius"). Se trata de demostrar que hay otros parámetros de evaluación histórica, otras categorías de juicio estético que nos permiten reconocer a las grandes mujeres artistas del pasado. Es necesario recuperar la obra de estas mujeres, desvelar sus trayectorias individuales y situarlas en el marco general de las tradiciones de creatividad femeninas. Estas tradiciones son diferentes de las de los varones, porque estos últimos no se han visto obligados a enfrentarse a la retórica de la exclusión cada vez que decidían embarcarse en la aventura de la creación. (Mayayo, 2003, p. 71)

Logo, a construção de parâmetros judicativos eu nos permita estabelecer uma historiografia da arte pertinente à presença de mulheres passa por perceber as diferenças entre os princípios masculinos hegemônicos e aqueles inferiorizados e desconsiderados. Essa é uma transformação em andamento e que não deve ser dar apenas pelo empenho pontual voltado para especialistas. É fundamental pensarmos de modo estrutural. O sistema de ensino de um país também é afetado pelas mudanças sociais de seu tempo. A Constituição da República Federativa do Brasil, de 1988, marca um novo capítulo na história do país. A educação brasileira passa por transformações que acompanham o sentido de cidadania incutido em nossa mais recente constituição. A partir desse período, a educação no Brasil começa a aderir ao princípio da igualdade de direitos, e as questões relativas a gênero e sexualidade passam a ser introduzidas nas práticas de ensino. Os Parâmetros Curriculares Nacionais (1997), que incluem o debate acerca do gênero nos Temas Transversais (1997), são as bases para a abordagens dessas questões atualmente, no que tange as indicações para

planejamento e abordagens de conteúdo. Sem desconsiderar as mudanças mais recentes nos currículos dos ensinos Infantil, Fundamental e Médio, Indicadas pela Base Nacional Comum Curricular (BNCC), muitas das discussões pertinentes aos PCN permanecem vigentes e, no caso das questões de gênero, prementes.

Dentro do escopo da área de Linguagens, devemos ainda nos perguntar como o ensino das Artes Visuais pode contribuir para o debate das questões de gênero. Os textos “Artes visuais e feminismos: implicações pedagógicas” (2015), de Andrea Coutinho e Luciana Loponte, e “Imagens que não afetam: questões de gênero no ensino da arte desde a perspectiva crítica feminista e da cultura visual” (2015), de Carla de Abreu, trazem reflexões sobre como as nossas bagagens visuais podem expressar a nossa relação com o diferente, e trazem algumas propostas de debate possíveis de serem feitos em sala de aula.

O debate sobre gênero, no âmbito escolar, é urgente. Todos os dias, mulheres são vítimas da violência de gênero. No ano de 2018, 1,6 milhão de mulheres foram vítimas de violência e 22 milhões sofreram algum tipo de assédio. 42% desses casos ocorreram no ambiente doméstico (Franco, 2019). A violência contra a mulher é um dos problemas mais graves a ser enfrentado pela nossa sociedade. Para combatê-lo, é necessário que se desmonte toda a estrutura machista que permite que esses casos ainda aconteçam.

Se um dos pilares que sustentam a sociedade é a educação, então, é preciso que pensemos o tipo de sociedade que almejamos, e como faremos para construí-la. Torna-se, assim, fundamental que o debate de gênero seja levado para dentro das escolas. Embora não sejam novos os dilemas e dificuldades de inclusão das questões de gênero nas escolas (César, 2009; Rosistolato, 2009), é certo que a última década se caracteriza por um agravamento dos discursos ultraconservadores com o intuito de instituir políticas proibicionistas (Fischmann, 2024; Segat; Vieira; Caetano, 2025).

O ensino das Artes Visuais auxilia o aluno a construir um vocabulário imagético para que ele possa desenvolver autonomia e pensamento crítico para lidar com as mais variadas questões da nossa sociedade. Assim, é possível que se abra caminho para que o aluno lide com as imagens do feminino não como as naturalizadas pela sociedade machista, mas com um olhar crítico a essas representações. Pensar o ensino das Artes Visuais dentro de uma perspectiva que abarque a diversidade e o respeito pelo outro é imprescindível para a construção de uma sociedade mais justa e igualitária.

Aqui, refletimos sobre as questões de gênero na escola e sobre como o ensino das Artes Visuais pode contribuir para tal debate, a partir da leitura e análise de referências teóricas publicadas em livros, artigos e documentos que pertinentes ao tema. A primeira parte do artigo traz a crítica feminista dentro da história da arte, com autoras que se propõe a criticar a hegemonia masculina. A segunda, apresenta os Temas Transversais, de modo a explicitar o que são e quais são as suas bases legais. E a terceira parte discorre sobre como o ensino das artes visuais pode abordar as questões de gênero em sala de aula.

A crítica feminista da história da arte

Desde os anos 1970, historiadoras, artistas e teóricas trazem o debate sobre as relações de gênero dentro e fora do contexto da arte. Essas reflexões são fruto do contexto social da época, que era marcada por intensas reivindicações dos movimentos negro e feminista. “Por que não houve grandes mulheres artistas?” (2006), da historiadora de arte Linda Nochlin (1931-2017), publicado em 1971, abre esse debate no campo da arte, com o questionamento acerca da ausência do nome de mulheres no cânone da história da arte. Nochlin afirma que a ausência das mulheres não é algo natural, que artistas mulheres não possuem menos talento que os artistas homens, mas que essa ausência se atribui a uma desigualdade social entre homens e mulheres, que se reflete no meio artístico.

A pergunta “Por que não houve grandes mulheres artistas?” nos leva à conclusão, até agora, de que a arte não é a atividade livre e autônoma de um indivíduo dotado de qualidades, influenciado por artistas anteriores e mais vagamente e superficial ainda por “forças sociais”, mas sim que a situação total do fazer arte, tanto no desenvolvimento do artista como na natureza e qualidade do trabalho como arte, acontece em um contexto social, são elementos integrais dessa estrutura social e são mediados e determinados por instituições sociais específicas e definidas, sejam elas academias de arte, sistemas de mecenato, mitologias sobre o criador divino, artista como He-man ou como párias sociais. (Nochlin, 2006, p. 23-24)

Nochlin constrói um esboço acerca da história das condições sociais da produção artística de mulheres. Com o passar dos anos, outras historiadoras se debruçaram sobre o tema, aprofundando o debate sobre a questão. A historiadora Patricia Mayayo, em “*En busca de la mujer artista*” (2003), propõe uma nova historiografia, de modo a demonstrar que não basta adicionar as mulheres esquecidas à narrativa, com o resgate de suas biografias, mas que é necessário criar metodologias de análise dessa história. Por exemplo, Mayayo traça uma breve genealogia do mito do “gênio”, que se molda com o decorrer do tempo, mas é sempre criado em torno de um ideal masculino (Mayayo, 2003, p. 46). A autora argumenta que o trabalho de uma historiadora da arte feminista consiste em avaliar essas diferenças entre os gêneros e as condições históricas materiais que marcaram a produção de arte feminina. Mayayo faz uso da crítica feminista à história da arte para entender os mecanismos da opressão, que estão sempre em movimento e criam formas de perpetuar tanto a hegemonia masculina quanto outras formas de subalternização de populações e comunidades.

Así, cabe preguntarse si el proyecto de construcción de una genealogía artística femenina no ha desembocado, salvo contadas excepciones, en un intento de sustituir el canon masculino dominante por un canon alternativo de mujeres blancas (y heterosexuales), que termina convirtiéndose, a la postre, en igualmente hegemónico. [...] Como han subrayado recurrentemente algunas teóricas del lesbianismo, las mujeres lesbianas se han enfrentado, de forma mucho más acusada que las heterosexuales, al

problema de la invisibilidad, no sólo dentro de la cultura dominante, sino también dentro de la propia subcultura homosexual, donde la homosexualidad se identifica, convencionalmente, con la homosexualidad masculina y donde rara vez se abordan las diferencias entre mujeres lesbianas y hombres gays. (Mayayo, 2003, p. 78)

A problemática do protagonismo de mulheres artistas mistura-se com fortes determinações provenientes das estruturas patriarcais de representação. Observa-se, assim, que tanto as representações de mulheres em obras de arte quanto as escolhas de artistas mulheres para comporem as narrativas da história da arte sofrem com as restrições da “perspectiva masculina” (Arruda, 2015, p. 234). Nesse sentido, apontamos para a concepção de *male gaze*, como pensado a partir dos estudos de Laura Mulvey (1975). Em *Visual pleasure and narrative cinema*, a autora aponta como a indústria cinematográfica consolidou um tipo específico de olhar sobre as mulheres, determinado por uma perspectiva de prazer visual masculino. Nesse sentido, é como se o direito de ser vista, tanto como artista quanto como representação, estivesse sempre condicionado a validação da perspectiva de homens.

Pergunta-se, então, como seria possível estabelecer categorias, terminologias e parâmetros para pensarmos propostas de arte que escapem dessa estrutura e afirmem-se como uma “estética feminista”. Essa parece ser uma tarefa impraticável, dada a dificuldade de imaginarmos alguma categoria analítica que não tenha sido englobada pelos discursos dominantes (Harding, 1986, p. 648). Por esse motivo, propostas de arte comprometidas com o enfrentamento dos problemas estruturais do patriarcado devem ser formuladas, assim como suas análises, de modo radical. Essa é a defesa feita por Griselda Pollock (1988, p. 223), quando nos alerta da necessidade de efetivarmos propostas de desfamiliarização e desidentificação, de modo a permitirmos o surgimento de um público crítico aos modelos tradicionais de representação.

É de se esperar que, no âmbito da educação formal, os atritos decorrentes da defesa de quebra de normas necessite passar por revisões curriculares. Além disso, não deve nos surpreender que haja uma defesa insistente para a manutenção do normativo próprio da perspectiva masculina, hegemônico até os dias atuais. Quaisquer tentativas de mudanças que não passem pela instituição de diretrizes curriculares, encara como primeira crítica a fuga dos limites do papel escolar. Em outras palavras, sem segurança institucional, não há liberdade de cátedra.

Orientação sexual como tema transversal

A Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 institui, em seu artigo 210, que sejam estabelecidos conteúdos mínimos para o Ensino Fundamental, de modo que se garanta uma formação básica comum em todo o território. E a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDBEN, Lei nº9394/96, estabelece, em seus artigos 9 e 26, que os estados, o distrito federal e os municípios devem seguir a base comum do Plano Nacional de Educação, e que esse plano deve ser complementado de acordo com as características regionais e locais da sociedade. Fundamentados nessas leis, em 1997, são lançados os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN).

Amparados nos princípios orientados pela Constituição de 1988, tais como a dignidade da pessoa humana, a igualdade de direitos, a participação cidadã e a corresponsabilidade pela vida social, os PCN para o Ensino Fundamental incluem os Temas Transversais. Os Temas Transversais são: a Ética, a Pluralidade Cultural, o Meio Ambiente, a Saúde e a Orientação Sexual. Esses temas não devem ser trabalhados como disciplinas separadas, mas sim incorporados às disciplinas já existentes e, também, em todo o trabalho educativo da escola.

O tema Orientação Sexual considera a sexualidade como inerente à vida e à saúde do ser humano, expressando-se nele desde cedo. O documento diz que “a sexualidade tem grande importância no desenvolvimento e na vida psíquica das pessoas, pois independentemente da potencialidade

reprodutiva, relaciona-se com a busca do prazer, necessidade fundamental dos seres humanos” (Brasil, 1997d, p. 81). A sexualidade é construída ao longo da vida, e recebe influência da cultura, da história, da ciência, manifestando-se de forma singular em cada sujeito. Portanto, a proposta é que se trabalhe a sexualidade em suas dimensões biológicas, psíquicas e socioculturais.

Obviamente, a escola representa um papel fundamental na formação do indivíduo. Nela, o aluno deve ter contato com a pluralidade de culturas, valores e pontos de vista presentes na sociedade em que ele habita e nas culturas mais distantes. Mesmo que hoje, com o avanço das tecnologias de informação, a escola não seja mais a única forma de se adquirir conhecimento, é nela que o aluno terá acesso a esses conteúdos através de profissionais qualificados e de forma organizada, planejada para cada etapa do seu desenvolvimento. No cenário brasileiro, esse aspecto torna-se sensível, dado que, a diminuição do valor da educação formal e do papel da escola pode resultar no domínio de visões cada vez mais privatistas para a formação de crianças e jovens. Fora das escolas, notadamente das escolas públicas, não há garantias de que a educação siga parâmetros minimamente democráticos e humanistas. No recorte formal, o crescimento de grandes redes privadas de ensino tendem a direcionar a educação para a formação de mão de obra e a manutenção do poder de classes econômicas favorecidas. No recorte informal, as *big techs* têm demonstrado ampla capacidade de direcionar, coletivamente, desejos, visões políticas, escolhas estéticas, profissionais e afetivas de mais de uma geração. Os Temas transversais, como a orientação sexual, dada sua natureza de confronto com os preconceitos entranhados na sociedade tendem a sofrer apagamento ou censura fora do âmbito da educação formal.

A proposta de Orientação Sexual nas escolas, dentro das indicações dos PCN, é dividida em três blocos de conteúdo: 1) Corpo: matriz da sexualidade; 2) Relações de gênero; 3) Prevenção às Doenças Sexualmente Transmissíveis/AIDS. O conceito de gênero se refere às noções de

“masculino” e “feminino”, que são fruto de uma construção social. O papel desempenhado por cada gênero na sociedade é construído de acordo com as características culturais.

Enquanto o sexo diz respeito ao atributo anatômico, no conceito de gênero toma-se o desenvolvimento das noções de “masculino” e “feminino” como construção social. O uso desse conceito permite abandonar a explicação da natureza como a responsável pela grande diferença existente entre os comportamentos e lugares ocupados por homens e mulheres na sociedade. Essa diferença historicamente tem privilegiado os homens, na medida em que a sociedade não tem oferecido as mesmas oportunidades a ambos. (Brasil, 1997d, p. 99)

Na nossa sociedade, o gênero “masculino” é colocado em uma posição superior ao “feminino”, assim, somos moldados por uma estruturada instituída para subjugar mulheres. Portanto, uma educação crítica, pautada nos ideais de igualdade de direitos e respeito ao outro, deve formar cidadãos capazes de reconhecer as injustiças em relação ao gênero, para que possam, assim, combatê-las. É nesse sentido que devemos considerar a inclusão das perspectivas feministas e de gênero no ensino das Artes Visuais.

É necessário, sempre, afirmar o modo como as imagens fazem parte do nosso cotidiano. Na atualidade, não há escapatória para a comunicação com imagens. Sem o devido letramento imagético, poderíamos falar e riscos profundos de alienação e analfabetismo e larga escala. Frequentemente, as imagens expressam desejos, sentimentos, ideias e sensações. De acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais de Arte: “o estudo das visualidades pode ser integrado nos projetos educacionais. Tal aprendizagem pode favorecer compreensões mais amplas para que o aluno desenvolva sua sensibilidade, afetividade e seus conceitos e se posicione criticamente” (Brasil, 1997a, p. 45).

Dada sua presença constante em nossas mais amplas formas de comunicação atuais, as imagens exercem grande influência em como compreendemos regras socioculturais. Quando somos diariamente bombardeados com imagens femininas, sejam filmes, novelas, comerciais

televisivos ou fotografias que reforçam a ideia de que a mulher deve ser obediente ao homem, que o seu dever é cuidar da casa e dos filhos em primeiro lugar, em detrimento do trabalho ou de qualquer outra atividade; que falar sobre nossos sentimentos, compartilhar nossas angústias, é algo de “mulherzinha”, criamos modelos a serem seguidos. Esses modelos fortalecem os estereótipos de gênero. A perpetuação desses valores se dá devido à necessidade de manutenção do *status quo*.

Atuar desde a perspectiva da cultura visual feminista significa por lentes de aumento sobre as visualidades com a intenção de decifrar os significados de como as construções de gênero moldam nossa maneira de ver e perceber o mundo. Significa, também, examinar e identificar as circunstâncias que criam as diferenças, para refletir sobre os estereótipos que geram as discriminações e às formas como percebemos o outro. A intenção é romper com o sistema de reprodução dos códigos e significações dos discursos dominantes sobre as representações identitárias e trazer à superfície artistas e imagens que não fazem parte dos discursos oficiais (Abreu, 2015, p. 2)

Andréa Coutinho e Luciana Loponte, em “Artes Visuais e Feminismos” (2015), apontam algumas possibilidades a serem trabalhadas dentro do ensino da arte. Entre elas, estão a desconstrução da obra de arte como um objeto eterno, que transcende o tempo. Devemos localizar o objeto de arte historicamente e relacioná-lo ao seu contexto sociocultural. Nesse mesmo esforço, podemos repensar a categoria “artista”, de modo a romper com a ideia de “uma figura romântica, individualista, divina, dotada de um dom essencial, solitária, genial e do sexo masculino” (Coutinho; Loponte, 2015, p. 188), como também apontaram os textos de Nochlin e Mayayo.

Ao falarmos de alguma obra do período Neoclássico, no século XVIII, por exemplo, devemos apontar que, naquele momento, eram muito valorizadas as figuras de pessoas nuas nas obras de arte. Essas figuras eram, em sua maioria, figuras femininas. Porém, os artistas responsáveis pela realização das obras eram, majoritariamente, homens. A explicação para essa conjuntura não deve ser dada como natural ou sustentada por justificativas secundárias (como falta de interesse e aptidão femininas).

Deve-se reforçar a factualidade da proibição de que mulheres pudessem estudar nas grandes academias de arte e de terem aulas com modelos nus, fator essencial para a construção de uma “boa arte” naquele período.

Porém, é necessário entender que as artistas mulheres não são vítimas passivas, tampouco guerreiras audaciosas lutando contra a opressão. Tal contextualização deve mostrar que as mulheres sempre produziram arte, utilizando diferentes estratégias para burlar os impedimentos, de acordo com as possibilidades de cada período e situação. Junto a isso, cabe reforçar que a valoração de técnicas, categorias e estilos, no correr da história da arte, jamais foi aleatória. Processos e modos de fazer vinculados ao feminino eram (e ainda são), relegados pelas autoridades masculinas ao papel de “arte menor”, como são os casos de bordados, crochê, *bijuterie*, decoração, maquiagem, etc. Em consonância, é preciso desnaturalizar as ideias de herói e de heroína – e do gênio de uma forma geral –, pois artistas são pessoas que agem a partir de seu contexto, com as condições que lhe são apresentadas.

Ainda nesse exemplo, devemos não só resgatar nomes de pintoras como Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun como (1755-1842), mas, que possamos entender os processos histórico-culturais-políticos que levaram seu nome a ser quase apagado da história da arte, mesmo que ela seja relevante para a arte neoclássica do século XVIII.

Para formarmos sujeitos críticos a esse sistema, devemos criar estratégias que decodifiquem os significados das imagens, de modo a possibilitar a interpretação das narrativas que elas carregam para, assim, formarmos sujeitos ativos, que não recebam tais imagens com passividade e rompam com a narrativa hegemônica e a perpetuação da desigualdade de gênero (Abreu, 2015, p. 12). Certamente, esse não é um trabalho que poderá acontecer apenas com o letramento visual e a adequada contextualização dos objetos de arte.

Em especial quando trabalhamos com Artes Visuais na educação formal, a ausência dessa mesma postura crítica em outras disciplinas pode ser crucial para que o empenho de letramento visual seja desvalorizado,

deslegitimado e invisibilizado. A mesma hierarquização masculinista de saberes observada entre as categorias das Artes Visuais pode ser percebida quando elencamos as áreas do conhecimento e as disciplinas escolares. Àquelas vinculadas historicamente às mulheres, como Língua Portuguesa e Artes, são subvalorizadas, enquanto aquelas vinculadas aos homens, como Matemática, Física e Química são supervalorizadas. Como barreira para o questionamento das estruturas curriculares, disciplinas críticas, como História, Filosofia e Geografia, também sofrem de subvalorização. Em ambos os casos, a justificativa para esse cenário fecha-se em um círculo retórico voltado para o mercado de trabalho, com a afirmação de maiores salários e qualidade de vida ligados às áreas dependentes das disciplinas mais valorizadas. Esse círculo de dependência corrobora para a manutenção do *status quo*.

Considerações finais

A inserção do tema Orientação Sexual nos PCNs em 1997 abriu um debate importante e urgente na educação. A partir dela, profissionais da educação puderam ter uma base para discutir esse assunto em sala de aula. Porém, mesmo tendo as bases legais para a aplicação do tema, ainda estamos longe de ter uma educação que realmente contemple questões de gênero. Ainda precisamos formar mais profissionais que estejam comprometidos com o fortalecimento de uma educação crítica em relação a sociedade em que vivemos.

Pesquisadores, desde os anos 1970, também atentam para a necessidade de discutir o gênero na história da arte. A exclusão das mulheres devido à valorização de um ideal masculino não deve mais ser vista como algo “natural”, mas sim como um processo histórico de exclusão. Sendo as narrativas visuais presentes tanto na história da arte quanto no nosso cotidiano, em sua maioria, pautadas pelo machismo, é fundamental que o ensino da arte esteja também engajado com a questão, uma vez que uma das funções da escola é a da formação para a cidadania, de

indivíduos que possam respeitar as diferenças e construir uma sociedade mais justa e igualitária.

Após compreendermos as problemáticas enfrentadas para a construção de narrativas da história da arte que sejam menos excludentes com os papéis desempenhados por mulheres em todas as épocas, nos voltamos para a inserção desses debates em âmbito escolar. Percebemos que, além do conjunto de categorias analíticas e normas justificativas enviesadas, herdadas por séculos e ainda presentes, o ensino das artes deve enfrentar outros atritos para que as temáticas transversais, como a educação sexual e as questões de gênero, sejam adequadamente inseridas nos currículos. Diante desse cenário, compreendemos que apenas propostas críticas e radicais são capazes de desfazer os processos de identificação dominantes tanto em nossas instituições escolares quanto nos domínios da imagem de nossa época.

Referências

ABREU, Carla de. Imagens que não afetam: Questões de gênero no ensino da arte desde a perspectiva crítica feminista e da cultura visual. **Anais do 24º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Santa Maria: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas; Universidade Federal de Santa Maria, PPGART; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGAV, 2015.

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. **O que é feminismo**. São Paulo: Brasiliense, 1991

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**: Uma história concisa. São Paulo: Martin Fontes, 2001.

ARRUDA, Lin. Translesbianizando o olhar: representações na margem da arte. **Revista Estudos Feministas**, v. 23, n. 1, p. 229–238, jan. 2015. DOI: <https://doi.org/10.1590/0104-026X2015v23n1p229>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/mYcRwqc3zXjIgzDgkjqQsGH/>. Acesso em: 17 abr. 2025.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF. Senado Federal.

BRASIL. **Lei nº 9.394, de 20/12/96**. Estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Brasília, DF: Presidência da República.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: arte**. Brasília: MEC/SEF, 1997a.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais**. Introdução: ensino de 1ª a 4ª série. Brasília: MEC/SEF, 1997b.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais**. Apresentação dos temas transversais e ética: ensino de 1ª a 4ª série. Brasília: MEC/SEF, 1997c.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais**. Pluralidade e orientação sexual: ensino de 1ª a 4ª série. Brasília: MEC/SEF, 1997d.

CÊSAR, Maria Rita de Assis. Gênero, sexualidade e educação: notas para uma “Epistemologia”. **Educar em Revista**, n. 35, p. 37–51, 2009. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-40602009000300004>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/er/a/KJYWKvFypgHjzbMtm4MvwDv/>. Acesso em: 17 nov. 2025.

COUTINHO, Andréa Senra; LOPONTE, Luciana Gruppelli. Artes visuais e feminismos: implicações pedagógicas. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 23, n. 1, pp. 181–190, 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2015000100181. Acesso em: 08 mar. 2020.

FISCHMANN, Roseli. Gênero e escola sob ataque: entre o religioso-institucional e a política. **Educação & Sociedade**, v. 45, p. e275604, 2024. DOI: <https://doi.org/10.1590/ES.275604>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/es/a/8dpWzRRqQqLwfqsFVy7nTtF/>. Acesso em: 17 nov. 2025.

FRANCO, Luiza. Violência contra a mulher: novos dados mostram que 'não há lugar seguro no Brasil'. **BBC News Brasil**, 26 fev. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47365503>. Acesso em: 17 abr. 2025.

HARDING, Sandra. The instability of the analytical categories of feminist theory. **Signs**, Chicago, v. 11, n. 4, p. 645–664, 1986. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3174137>. Acesso em: 17 abr. 2025.

HEINICH, Nathalie. Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. **Sociologia & Antropologia**, v.

4, n. 2, p. 373–390, jul. 2014. DOI: <https://doi.org/10.1590/2238-38752014v424>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sant/a/mR8Qvdt4MMns5PTN6pkQvqC/>. Acesso em: 17 abr. 2025.

MAYAYO, Patricia. En busca de la mujer artista. In. **Historias de mujeres, historias del arte**. Madrid: Cátedra, pp. 21-88, 2003.

MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. **Screen**, Oxford, v. 16, n. 3, p. 6-18, 1975. DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>. Disponível em: <https://academic.oup.com/screen/article-abstract/16/3/6/1603296>. Acesso em: 17 abr. 2025.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Edições Aurora, 2016.

POLLOCK, Griselda. Visions and difference. Nova Iorque: Routledge, 1988.

ROSISTOLATO, Rodrigo Pereira da Rocha. Gênero e cotidiano escolar: dilemas e perspectivas da intervenção escolar na socialização afetivo-sexual dos adolescentes. **Revista Estudos Feministas**, v. 17, n. 1, p. 11–30, jan. 2009. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2009000100002>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/bTwTXpFTPyHRKQQLM37FPcq/>. Acesso em: 17 nov. 2025.

SEGAT, Juliana Lazzaretti; VIEIRA, Ana Gabriela da Silva; CAETANO, Marcio. Igualdade de gênero na e por meio da educação: análise crítica da estratégia da UNESCO em meio à guinada neoliberal e neoconservadora. **Educar em Revista**, v. 41, p. e95501, 2025. DOI: <https://doi.org/10.1590/1984-0411.95501>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/er/a/YMpGXcHtrM8VKdPrqHZKCgq>. Acesso em: 17 nov. 2025.

Recebido em: 18 de novembro de 2025.

Publicado em: 29 de dezembro de 2025.

Schiaparelli e a fusão entre arte e moda: a roupa enquanto objeto de arte

*Schiaparelli and the Fusion of Art and Fashion:
Clothing as an Art Object*

Kamila Premebida Ferreira (UEPG)¹

Luiz Rodolfo Annes (UEPG)²

Resumo: O artigo analisa a moda como forma estética e cultural, delimitando sua relação com a arte por meio da influência do surrealismo nas criações da marca Schiaparelli, problematizando a ausência de reconhecimento crítico da moda no campo artístico. Além disso, objetiva compreender como a marca mantém e reinventa sua herança surrealista. Para tal, foi utilizado metodologia bibliográfica qualitativa e exploratória. Os resultados apontam a moda como linguagem artística híbrida e concluem que ela reafirma sua potência estética ao transitar entre passarela e museu, e consolidando-se como expressão autêntica.

Palavras-chave: arte; moda; Schiaparelli; surrealismo.

Abstract: This article analyzes fashion as an aesthetic and cultural form, delimiting its relationship with art through the influence of surrealism on Schiaparelli's creations. It problematizes the lack of critical recognition of fashion in the artistic field and aims to understand how the brand maintains and reinvents its surrealist heritage. It uses a qualitative and exploratory bibliographic methodology. The results point to fashion as a hybrid artistic language and conclude that it reaffirms its aesthetic power as it transitions between the catwalk and the museum, consolidating itself as an authentic expression.

Keywords: art; fashion; Schiaparelli; surrealism.

DOI: 10.47456/col.v15i26.50866



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

¹ Graduanda em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Atua como bolsista do PIBID (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência) e exerce Monitoria acadêmica na disciplina de Desenho II. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/5451225777431030>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-9299-066X>.

² Bacharel em pintura pela EMBAP, mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná, doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Professor colaborador na Universidade Estadual de Ponta Grossa. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8062317405583516>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9558-5993>.

Introdução

A moda geralmente é percebida como um fenômeno superficial e frívolo. Contudo, ao longo dos séculos, a moda tem desempenhado um papel cada vez mais influente na sociedade, surgindo como uma forma independente a partir do final da Idade Média, quando apresentava sistemas, metamorfoses e variabilidades (Lipovetsky, 2009), permeando diversas áreas da atividade humana, como cultura, sociedade e ciência, configurando-se como uma das principais formas de construção da identidade pessoal. Apesar de sua relevância social e cultural, a moda foi, durante muito tempo, amplamente ignorada pela filosofia estética tradicional, possivelmente por ser considerada indigna de um estudo sério.

Com o advento do capitalismo mercantil, a moda, especialmente no que diz respeito ao vestuário, passou a apresentar uma lógica particular de mudança constante, guiada por uma busca incessante pelo novo como valor em si. Essa dinâmica encontra um marco significativo no século XX, momento em que a moda estabelece um diálogo direto com os movimentos de vanguarda artística, em especial o Surrealismo, foco central desta pesquisa.

O Surrealismo, como movimento decisivo para a arte do século XX, rompe com padrões estéticos e culturais estabelecidos, questionando convenções e propondo novas formas de ver e interpretar o mundo. É nesse contexto de ruptura e transformação que emerge a figura da estilista Elsa Schiaparelli (1890-1973). Sob a influência do Surrealismo, Schiaparelli subverte os códigos tradicionais do vestuário, inova os conceitos do vestir e desafia os limites entre moda e arte.

Para este artigo foi usada a metodologia de natureza bibliográfica, com enfoque qualitativo e exploratório, fundamentada na análise e síntese de obras teóricas e acadêmicas que abordam as relações entre moda e arte, o impacto do movimento surrealista em suas criações e a análise da consolidação da marca Schiaparelli no cenário da moda contemporânea. O referencial teórico adotado para a realização da pesquisa compreendeu

a leitura de livros e artigos de autores como: Gilles Lipovetsky (2009), Lars Svendsen (2010), Marcela Bedeschi Faria (2020), Marco Antônio R. Vieira (2007) e Nikos Stangos (1991).

Ao analisar a marca Schiaparelli nos dias atuais, nota-se a permanência de seu caráter surrealista. Tal análise permite compreender como a moda, nesse contexto, busca se consolidar como uma forma de arte que transita e dialoga com diversos âmbitos e movimentos das artes visuais. A moda contemporânea procura provocar reações no público, seja despertando encantamento e admiração, seja causando incômodo e estranhamento, reafirmando seu potencial como expressão estética e artística que desafia convenções e categorias tradicionais.

Moda e arte

Embora não seja uma linguagem no sentido verbal, a moda comunica e pode ser compreendida como um “idioma visual”. Contudo, sua semântica é tênue e instável, e o significado de uma peça de roupa depende profundamente do contexto, podendo mudar drasticamente com o tempo e o lugar. A partir dessa perspectiva, a moda se relaciona com a arte especialmente a partir do Dadaísmo, momento em que os conceitos tradicionais de arte foram rompidos. Segundo Lars Svendsen (2010), há uma emancipação do estilista, quando ele deixa de ser um artesão subordinado ao gosto dos outros e se torna um criador livre que tem sua visão da arte e começa a criar conforme sua própria subjetividade. A moda, assim como a arte, busca constantemente preencher um significado que se esgota e se transforma rapidamente, seja por meio de referências externas ou pela reciclagem de estilos anteriores.

Tradicionalmente, a lógica da moda se baseava na substituição do “velho” pelo “novo”; de acordo com Lars Svendsen (2010, p. 7), no entanto, nas últimas décadas, essa lógica vem sendo substituída pela ideia de suplementação ou acumulação, em que todos os estilos se tornam

simultaneamente contemporâneos e recicláveis. Essa constante reciclagem gera uma recorrência contínua do mesmo.

Por esse motivo, a moda atual resgata tendências de épocas passadas, pois trazer o passado de volta provoca um sentimento de nostalgia e, esse retorno ocorre reinventado por meio de conceitos e moldes contemporâneos. Há a necessidade de despertar no público o desejo por algo “novo” e a moda incorpora elementos das linguagens artísticas, seja no uso de formas e materiais inovadores para a confecção das roupas, seja na maneira como os desfiles são apresentados. Como destaca Lipovetsky (2009, p. 93), “os ‘comerciantes de modas’ se consideram e são cada vez mais considerados como artistas sublimes.” Observa-se a intervenção de ambientações cuidadosamente elaboradas, em que uma curadoria estabelece a relação entre o conceito que o estilista deseja transmitir e a forma como esse conceito será apresentado ao público.

Assim, por estar nesse constante “limbo”, sem ocupar um lugar fixo e definitivo, a moda enfrenta desafios relacionados à sua legitimação no campo artístico. Soma-se a isso a quase total ausência de uma crítica séria e independente, o que faz com que a moda, muitas vezes, se reduza a uma extensão dos departamentos de *marketing* das grandes *maisons*.³ Nesses casos, o elogio se esvazia de sentido e os espaços dedicados à crítica e à análise estética sob o ponto de vista das artes tornam-se raros. Consequentemente, esse cenário compromete a credibilidade do setor e impede o amadurecimento da moda como linguagem estética e cultural, tornando-a prisioneira de uma lógica cíclica, que, apesar de recorrer constantemente ao passado e à arte, ainda luta para se afirmar como uma manifestação artística autêntica. Identificamos a ausência de uma crítica no campo da moda a partir dos apontamentos feitos por Lars Svendsen (2010, p. 65):

³ *Maison*, em francês, significa “casa”. Nesse caso, o termo representa as marcas de alta-costura, tradicionais e exclusivas.

E como “jornalismo de moda crítico” é algo que praticamente não existe, é difícil considerar o material editorial como outra coisa senão publicidade. Uma razão importante para a moda não ter alcançado o mesmo reconhecimento que outras formas de arte é que existem tradições de crítica séria nos campos das artes visuais, da música, da literatura e do cinema, ao passo que no campo da moda isso está quase totalmente ausente.

Portanto, a ausência de críticos interessados em analisar o olhar estético das peças apresentadas pelas *maisons*, assim como a carência de divulgação da moda sob uma perspectiva textual, tão importante quanto a da arte para fins de pesquisa e registro documental das manifestações artísticas, evidencia uma lacuna significativa. Considerando isso, a moda se desenvolveu ao longo dos anos em diálogo com a arte, não se configurando como campos separados. Contudo, é evidente que, na contemporaneidade, moda e arte encontram-se ainda mais próximas, cabendo assim analisar a moda como uma possível integrante do campo artístico.

Surrealismo na Moda: ruptura e invenção

O Surrealismo foi um movimento artístico que surgiu em Paris, no ano de 1924, liderado por André Breton. Caracterizava-se pela produção de imagens fantásticas e oníricas, desprovidas de lógica racional, utilizando técnicas como o automatismo e o chamado “*période des sommeils*” (período do sono), que envolvia sessões de hipnose ou até o uso de substâncias para acessar o inconsciente (Stangos, 1991). Essa proposta dialogava diretamente com os conceitos de Sigmund Freud, segundo os quais os sonhos revelariam conteúdos reprimidos da vida psíquica, como prazeres, alegrias e mágoas. O sonho, nesse sentido, era compreendido como um espaço de representação do estado de espírito, funcionando como instrumento para trazer à tona aspectos ocultos do inconsciente (Faria, 2020). A arte, assim, tornou-se o meio privilegiado para explorar essa dimensão da vida e do corpo, expandindo os limites da criação estética.

A partir desse movimento, emergiram várias manifestações na arte, incluindo a consolidação da marca de roupas de luxo Schiaparelli. Fundada em 1927 nas ruas de Paris, ela é amplamente reconhecida por suas criações consideradas “estranhas”, caracterizadas por um padrão de formas distorcidas. Desde sua origem, a marca tem se inspirado no movimento surrealista, mantendo essa influência até os dias atuais, ao mesmo tempo em que introduz conceitos e modelos contemporâneos.

Seu nome vem de Elsa Schiaparelli (1870-1973), estilista italiana que tinha grande paixão pela arte, música e poesias (Faria, 2020), e se destacou por sua originalidade, ousadia e um gosto particular pelo inusitado e irreverente. A trajetória de sua marca foi marcada pelas vanguardas artísticas do início do século XX, dadas ao Dadaísmo e especialmente pelo Surrealismo. Graças à sua vida noturna, Schiaparelli teve a oportunidade de interagir com diversos artistas, tornando-se amiga de figuras proeminentes, como o pintor e fotógrafo Man Ray (1890-1976), Jean Cocteau (1889-1963), poeta, pintor, escultor e cineasta, e Marcel Duchamp (1887-1968) (Faria, 2020). Um dos artistas que mais influenciou seus trabalhos foi Salvador Dalí. Dessa colaboração, nasceu o icônico vestido de lagosta (figura 1), supostamente inspirado na obra “Telefone Lagosta” (figura 2) de Dalí. Essa criação, considerada incomum para a época, evidenciou o início da interconexão entre o mundo da moda e da arte, transpondo conceitos e estéticas artísticas para a alta-costura.

Percebe-se a intenção do conceito artístico no vestido a partir da visão de duas personalidades: Salvador Dalí e Elsa Schiaparelli. Dalí, já reconhecido por sua elegância, autenticidade e criatividade na forma de se vestir, apresentava certa teatralidade ao compreender a vestimenta como instrumento de expressão de seus trabalhos. Nesse vestido, a presença da faixa vermelha simboliza a lagosta, representando o crustáceo como metáfora da sexualidade feminina e remetendo, assim, ao conceito surrealista do onírico. Schiaparelli, por meio da roupa, conseguia transmitir sua visão e manifestação artística (Faria, 2020). Torna-se, portanto, perceptível a dinâmica complementar desses artistas ao unirem seus olhares na criação.



Figura 1. E. Schiaparelli, colaboração de Salvador Dalí. Vestido de jantar feminino, 1937. Philadelphia Museum of Art. A peça, feita em organza de seda, apresenta um tom claro e translúcido, com uma faixa alaranjada na cintura e uma pintura de lagosta cor laranja no comprimento do vestido, sendo ele longo, de modelagem ajustada, exibido em um manequim sobre fundo neutro. Disponível em:

<https://www.visitpham.org/objects/65327>. Acesso em: 28 ago. 2025.



Figura 2. Salvador Dalí. Telefone Lagosta, 1936, 17,8 × 33 × 17,8 cm. Escultura de gesso. A imagem mostra um telefone de mesa clássico, na cor preta, sobre o qual uma lagosta de tons alaranjados está posicionada junto ao fone. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/lobster-telephone-1936>. Acesso em: 28 ago. 2025.

Elsa reforça o caráter questionador de sua produção, evidenciando a ambiguidade que ainda marca o lugar da moda no cenário artístico contemporâneo. Percebemos essa representação da moda a partir das reflexões de Vieira (2013, p. 2): objeto como pertencente aos esquemas narrativos “modernos” em que a Moda seria determinada pelos vínculos simbólico (determinações psíquicas), instrumental (determinações funcionais) e produtivo (determinações comerciais).

O aspecto simbólico da moda relaciona-se ao valor do imaginário subjetivo e cultural, expresso, por exemplo, no uso dos tecidos e nos significados que carregam, como *status*, identidade ou desejo. O aspecto instrumental, por sua vez, corresponde à função prática da moda, seja na proteção do corpo, no conforto ou na adequação a determinado ambiente ou atividade. Por fim, o aspecto produtivo refere-se à inserção da moda no mercado econômico, revelando sua relação com a sociedade por meio das tendências que estimulam o consumo e da visibilidade cultural que as

marcas podem alcançar. Pode-se refletir, portanto, que na moda podem ser identificados objetos de análise semelhantes àqueles presentes na própria lógica da arte.

Com essa perspectiva de transpor a arte, os ideais surrealistas e evidenciar sua relação com a moda, Elsa explorava e utilizava uma variedade de materiais em suas roupas, como *rayon*⁴ e celofane,⁵ este último frequentemente empregado para simular vidro. Ela também usou da técnica de textura chamada *trompe l'oeil*,⁶ que cria uma ilusão óptica, simulando texturas que se aproximam mais da pintura e rompem com as noções convencionais de materiais e formas. Em vez de utilizar botões e aviamentos tradicionais, Schiaparelli optou por substituir esses elementos por acessórios inovadores, criando mini esculturas de insetos, como cigarras e grilos (Faria, 2020). Atualmente, a marca mantém a herança de Elsa Schiaparelli, criando adereços únicos, como brincos e botões em forma de olhos, além de colares de lagosta, que introduzem elementos lúdicos e perturbadores.

Para exemplificar a conexão da marca Schiaparelli atual com as criações do passado elaboradas por Elsa, será analisada a coleção primavera-verão 2024, desenvolvida por Daniel Roseberry, atual diretor criativo da *maison*. Nascido no Texas em 1985, Roseberry assumiu a liderança da marca em 2019 e, desde então, seu trabalho tem conferido à Schiaparelli uma presença marcante no cenário contemporâneo da alta-costura, sendo “aclamado como o herdeiro de Elsa Schiaparelli no século XXI: um *designer* capaz de transportar as afinidades surrealistas da *maison*” (Heller, 2023).

Com essa visão atual do mundo da moda, Roseberry transpõe os conceitos característicos da marca para uma linguagem que dialoga com a inovação da atualidade. Na coleção intitulada “Uma sensação cotidiana”, Roseberry retoma a criticidade de Elsa ao propor a ressignificação de objetos de uso

⁴ Rayon é um tecido feito de celulose processada para criar uma textura suave, considerado um tecido leve.

⁵ Celofane é uma folha fina maleável feita de celulose, tem a função de impermeabilidade.

⁶ *Trompe l'oeil*, vindo do francês, significa “enganar o olho”, feito de uma forma bidimensional para ter a intenção parecer tridimensional ao usar de texturas.

comum, transformando-os em elementos capazes de despertar desejo e gerar provocação. A partir dessa ideia, a Schiaparelli dá início à criação de suas peças (Roseberry, 2025).



Figura 3. Daniel Roseberry, Olhar 14, 2024. Maison Schiaparelli. A peça consiste em uma saia confeccionada em algodão, seda crua e jersey cru, com design escultórico e estrutura volumosa. O modelo é apresentado em passarela sobre fundo claro, destacando o contraste entre a textura natural dos tecidos e a sofisticação das formas. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/tccs/index.php/moda/article/view/497/508>. Acesso em: 28 ago. 2025.

Ao analisar a peça “Olhar 14” (figura 3), observa-se que ela é composta por uma camisa no estilo *smoking*,⁷ confeccionada em algodão e seda crua, com botões *keyhole*, tipo de botão utilizado em camisas antigas, cujo formato remete a um buraco de fechadura presentes na gola e nos punhos. O conjunto inclui ainda uma saia longa, franzida, em *jersey cru*,⁸ decorada com bordado de lagosta em 3D. Tal composição remete e faz referência ao icônico vestido da lagosta criado por Elsa Schiaparelli em parceria com Salvador Dalí.

Observa-se, assim, que Roseberry resgata não apenas os ideais, mas também os tecidos, materiais e símbolos diferenciados utilizados por Elsa em suas criações, trazendo à tona a relação entre o novo e o velho. Como afirma o próprio Roseberry na matéria de Heller: “Tudo o que funciona na Schiaparelli funciona quando o Novo Mundo começa a conversar com o Velho Mundo e o Velho Mundo responde” (Heller, 2023).

Nesse sentido, a marca Schiaparelli apropria-se desses mecanismos, explorando as coleções antigas da *maison* e resgatando sua história. Ainda mantém, em seu conceito de criação, o surrealismo, mas o reinventa a partir de temas contemporâneos. A marca se transforma a partir do que já existia, sem perder o olhar voltado à experimentação da roupa como forma e à incorporação de novos materiais. Além disso, permanece utilizando o “glamour” em seus desfiles para atrair a atenção do público. Apesar disso, Schiaparelli é uma entre tantas marcas que ganham visibilidade e podem ser analisadas sob esse olhar artístico, levando-nos a refletir sobre como a moda contemporânea, ao mesmo tempo em que parece estagnada, reinventa-se. Essa reflexão também atravessa outras áreas, que passam a dialogar com a arte e a questionar em que lugar elas começam a se encaixar, retomando a ruptura proposta pelo dadaísmo ou até pelas vanguardas, que buscavam ampliar o entendimento sobre o que

⁷ Smoking é um termo associado a vestimenta masculina formal de modo amplo.

⁸ *Jersey cru*, um tecido fino de malha, composto por algodão, lã e fibras sintéticas.

é arte. Afinal, a arte pode ser imutável, mas também não é, resta pensar até onde ela pode se expandir e qual é o limite para isso.

Entre a passarela e o museu: moda como objeto artístico

A partir da emancipação do estilista como um criador livre, surge a vontade intrínseca de a moda estar ligada e inserida no mundo da arte. Atualmente, observa-se que a moda resgata essa visão voltada à arte contemporânea, com os designers elaborando suas peças a partir de conceitos do contemporâneo, considerando um visual artístico, conforme explica Lars (2010). Esse movimento permite que a moda esteja presente tanto nos museus quanto nas passarelas.

O início desse processo ocorreu com as *maisons*, que passaram a patrocinar instituições museais. Essas instituições, que possuem grande relevância no campo das artes, atuam como representantes do reconhecimento e da legitimação da arte. Assim, a moda começou a ganhar espaço nesses locais em uma espécie de “troca de favores”. De acordo com Lars (2010), esse processo fazia com que os materiais ganhassem uma “magia”, pois, com o auxílio do ambiente museológico, juntamente com as peças ao lado de obras de arte reconhecidas, e de um trabalho curatorial, as vestimentas passaram a adquirir, ao olhar do público, um aspecto artístico.

A moda apresenta-se de maneira incerta, incapaz de definir com precisão o seu lugar no contexto artístico. Dessa forma, a moda expandindo-se de modo semelhante ao próprio conceito de arte, o que torna difícil estabelecer limites ou incorporar novas manifestações dentro dela. Essa complexidade gera confusão ao se tentar construir uma linha de pensamento que diferencie arte e não arte, colocando a moda, novamente, em uma posição de indecisão. Como observa Lars (2010, p. 75) ao citar:

Não há nenhuma linha divisória clara entre arte e moda – não estamos contemplando dois mundos diferentes. Isso não ocorre porque a moda “ganhou” o nível de arte, mas porque praticamente tudo (inclusive a arte) está sujeito aos princípios da moda. O que interessa, certamente, não é que a arte esteja tentando de maneira intermitente ser

“apenas” moda – nenhuma das áreas da moda jamais o fez, fosse a das roupas, da arte ou da filosofia –, mas sim que o *modus operandi* desta tenha se tornado uma parte cada vez mais crucial do desenvolvimento do campo artístico.

Em geral, a moda é associada a grandes exposições. A partir da visibilidade proporcionada por essas apresentações, os desfiles deixaram de utilizar apenas os manequins, empregados exclusivamente para a exposição das roupas. “A roupa pode ser compreendida como uma forma de arte visual, uma criação de imagens que utiliza o corpo visível como meio.” (Lars, 2010, p. 72). Com essa ideia, passaram a valorizar o corpo em movimento, o percurso das vestimentas na passarela e a performance das modelos. Nesse contexto, o desenvolvimento da moda chegou a tal ponto que “não se tratava mais basicamente de aproveitar as roupas, mas de emprestar *glamour* à marca; as modelos fotográficas tomaram conta da passarela” (Lars, 2010, p. 72). Um exemplo foi a colaboração de Schiaparelli com Man Ray, que produziu capas e registros fotográficos de modelos para a divulgação da marca e de suas coleções, trazendo uma visão disruptiva da fotografia artística que dialogava de forma inovadora com as propostas da *maison* (Faria, 2020).

Assim, pode-se afirmar que o corpo, utilizado como parte da performance para a apresentação das roupas, transforma-se em um instrumento artístico. A moda, portanto, emprega tais estratégias como forma de inserção no campo da arte contemporânea. Nesse sentido, Vieira afirma que “o corpo da moda, pode ser o corpo vestido, é, por excelência, o corpo indecível, um corpo cuja significação está sempre por vir.” (2014, p. 4). Compreende-se que o corpo da moda, ou seja, o corpo das modelos que apresentam as peças, é utilizado como instrumento visível de um contexto. Assim, o significado da roupa, juntamente com a performance do corpo, está sempre em transformação diante do olhar do espectador, de acordo com o contexto apresentado, o momento histórico e o olhar cultural de quem observa.

A presença do corpo como suporte inseparável da roupa, a concepção dos desfiles como performance e a própria vestimenta assumindo

características de instalação artística evidenciam esse deslocamento. Nas passarelas, essa forma de performance manifesta-se por meio da relação entre o corpo das modelos e a expressão transmitida pela roupa, revelando o que o estilista deseja comunicar, bem como o personagem que pretende ver interpretado. Nesse processo, corpo, roupa e conceito tornam-se uma unidade. De maneira semelhante às instalações artísticas, a moda, ao se apresentar como produção grandiosa, carrega significados diversos, alguns superficiais, outros mais profundos, que por meio da cor, da forma e dos signos, adquirem dimensão poética a partir do olhar do espectador.

Esse movimento aproxima o olhar da moda ao espaço, uma vez que, ao ser exposta, ela ganha visibilidade diante do público e passa a ocupar um lugar de possível legitimidade artística. Assim, ao adentrar os museus e passarelas, não apenas amplia sua recepção social, mas também possibilita processos de que a inserem no contexto institucional da arte.

Dado a isso, as transformações ocorridas no campo artístico tornaram acessíveis outras formas de expressão visual, permitindo seu diálogo com o espaço da arte. Nesse sentido, a moda, assim como a arte, manifesta aquilo que Lars Svendsen denomina “consciência inconsciente” (2010, p. 75). Nota-se que esse objeto consciente na moda se refere ao que vemos e ao que revela nossos sentidos, desejos e vontades, ou seja, aquilo que conseguimos identificar visualmente de forma consciente. Já a inconsciência manifesta-se no fato de que tanto a arte quanto a moda expressam, em nossa mente, elementos ligados ao imaginário e à criatividade. Nesse sentido, a inconsciência pessoal não possui uma intenção clara quando se utiliza da roupa ou da arte; contudo, mesmo assim, comunica algo oculto, capaz de criar e influenciar a identidade pessoal.

Considerações finais

A presente pesquisa busca compreender a conexão entre moda e arte a partir da influência do movimento surrealista e da marca Schiaparelli,

fundada por Elsa Schiaparelli, considerando tanto as ideias da estilista quanto a continuidade estética da *maison* nas criações atuais. Apesar de a moda assumir relevância cultural e social para as pessoas, ela se posiciona em um espaço de construção de identidade e expressão artística.

A investigação da relação entre moda e Surrealismo permite constatar que Schiaparelli foi responsável por introduzir rupturas significativas na lógica tradicional do vestuário, aproximando-se dos conceitos artísticos por meio de ideias, formas e suportes distintos. Tal aproximação reafirma a capacidade da moda de dialogar com o imaginário cultural e de se expandir para além da funcionalidade. Observa-se que, na atualidade, as *maisons* resgatam o legado de alguns artistas, promovendo o encontro entre tradição e inovação, o que reposiciona a moda como um campo para expressão estética.

Os resultados da pesquisa também evidenciam a dificuldade de legitimação da moda no campo artístico, devido à ausência de crítica especializada capaz de analisar essas produções sob uma perspectiva estética e cultural, e não apenas comercial, considerando os conceitos próprios da arte. Nesse sentido, a inserção da moda em museus, a performance das passarelas e sua proximidade com linguagens como a instalação e a fotografia possibilitam que a moda transite entre os territórios da arte, elevando seu potencial como linguagem híbrida e plural.

Portanto, essa pluralidade pode ser relacionada ao ensino das artes, demonstrando como é possível articular moda e arte no contexto educacional. A análise da moda permite investigar elementos das linguagens das artes visuais, utilizar exposições, desfiles e a construção das peças como meio pedagógico, e explorar a interação entre diferentes formas de representação por meio da utilização de materiais e processos criativos.

A principal contribuição desta pesquisa é evidenciar que a moda, ao dialogar com a arte, amplia a percepção do mundo, reconhecendo seu papel não apenas como manifestação cultural, mas também como possibilidade de legitimar seus processos criativos como parte integrante da dinâmica artística contemporânea.

Referências

FARIA, Marcela Bedeschi. Moda, arte e o corpo: o vestir como construção artística contemporânea. **Revista MODA Palavra**, Belo Horizonte, v. 13, n. 29, p. 223-241, 2020. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/tccs/index.php/moda/article/view/497>. Acesso em: 28 de junho de 2025.

HELLER, Nathan. From Texas to the Place Vendôme: The Surreal World of Daniel Roseberry. **Vogue**, 29 ago. 2023. Disponível em: <https://www.vogue.com/article/daniel-roseberry-schiaparelli-profile-september-2023>. Acesso em: 28 ago. 2025.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SCHIAPARELLI. **Ready-to-Wear Spring-Summer 2024**. Maison Schiaparelli, 2025. Disponível em: <https://www.schiaparelli.com/en/collections/ready-to-wear-spring-summer-2024-1/collection>. Acesso em: 28 ago. 2025.

STANGOS, Nikos. **Conceitos da arte moderna**: com 123 ilustrações. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

SVENDSEN, Lars. **Moda: uma filosofia**. Tradução de Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

VIEIRA, Marco Antônio. O Corpo Indecidível: Apontamentos sobre a Imagem e Referencialidade na Moda Contemporânea. **Anais do 3º Colóquio de Moda GT07**, São Paulo, 2007. Disponível em: https://anais.abepem.org/get/2007/7_03.pdf. Acesso em: 18 dez. 2025.

Recebido em: 11 de novembro de 2025.
Publicado em: 29 de dezembro de 2025.

Dionísio Del Santo: construtivo fora do tempo¹

Dionísio Del Santo: constructive outside of time

Rodrigo Hipólito (LabArtes/FAPES/PPGA-UFES)²

Resumo: Este artigo analisa a exposição “Dionísio Del Santo: o construtivo ontem e hoje” (2025). A partir da curadoria de Felipe Scovino, examina-se as reverberações do pensamento construtivo brasileiro através de três gerações de artistas, com estabelecimento de conexões entre a produção de Del Santo e trabalhos contemporâneos. Este estudo pensa obras que compartilham investigações sobre geometria, cor, ritmo e estrutura, com destaque para a singularidade da contribuição de Del Santo para o construtivismo brasileiro através de sua postura antidogmática. Analisa-se, também, o diálogo entre diferentes linguagens artísticas – pintura, serigrafia, xilogravura, escultura e instalação –, de modo a demonstrar a persistência e transformação dos princípios construtivos na arte contemporânea. Esta pesquisa evidencia como Del Santo transitou entre as vertentes concretas sem filiação programática, apropriou-se seletivamente de procedimentos e manteve autonomia criativa. Conclui-se que a tradição construtiva brasileira, assim como a produção de Del Santo, permanece território fértil para investigações contemporâneas e resiste à periodização histórica que a confinaria aos anos 1960-1980.

Palavras-chave: Dionísio Del Santo; construtivismo brasileiro; concretismo; serigrafia; arte capixaba.

Abstract: This article analyzes the exhibition “Dionísio Del Santo: the constructive yesterday and today,” (2025). Curated by Felipe Scovino, it examines the reverberations of Brazilian constructivist thought across three generations of artists, establishing connections between Del Santo's production and contemporary works. This study considers works that share investigations into geometry, color, rhythm, and structure, highlighting the singularity of Del Santo's contribution to Brazilian constructivism through his anti-dogmatic stance. It also analyzes the dialogue between different artistic languages – painting, screen printing, woodcut, sculpture, and installation – to demonstrate the persistence and transformation of constructivist principles in contemporary art. This research shows how Del Santo moved between concrete art trends without programmatic affiliation, selectively appropriated procedures, and maintained creative autonomy. It is concluded that the Brazilian constructivist tradition, as well as the production of Del Santo, remains fertile ground for contemporary investigations and resists the historical periodization that would confine it to the 1960s-1980s.

Keywords: Dionísio Del Santo; brazilian constructivism; concretism; screen printing; art from espírito santo.

DOI: 10.47456/col.v15i26.51281



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 Partes deste texto foram publicados, de modo sintético, como coluna do jornal ES Hoje, sob o título “Presentes de Dionísio Del Santo para outras gerações construtivas”, em 21 nov. 2025. Disponível em: <https://eshoje.com.br/colunistas/prisma-da-arte/2025/11/presentes-de-dionisio-del-santo-para-outras-geracoes-construtivas/>. Acesso em: 15 dez. 2025

² Doutorando em Arte e Cultura pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGA-UFES), mestre em Teoria e História da Arte (PPGA-UFES) e Bacharel em Artes Plásticas pela mesma instituição. Bolsista FAPES. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3612827135478814>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6812-5713>.

Introdução

A comemoração do centenário de nascimento de Dionísio Del Santo (1925–1999) representa uma oportunidade para examinar as reverberações do pensamento construtivo brasileiro na produção artística contemporânea. O construtivismo no Brasil, que floresceu a partir dos anos 1950, com os movimentos concreto e neoconcreto, estabeleceu paradigmas formais e conceituais que continuam a dar forma para as produções de sucessivas gerações de artistas. Nesse sentido, vale revisitar algumas afirmações categóricas de Ronaldo Brito, no indispensável “Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro” (1999, p. 55):

A nossa tese é que o neoconcretismo representou a um só tempo o vértice da consciência construtiva no Brasil e a sua explosão. É um objeto de estudo complexo exatamente por causa disto: em seu interior estão os elementos mais sofisticados imputados à tradição construtiva e também a crítica e a consciência implícita da impossibilidade da vigência desses elementos como projeto de vanguarda cultural brasileira. É um fato histórico que o neoconcretismo foi o último movimento plástico de tendência construtiva no país e que, inevitavelmente, encerrou um ciclo. Com ele termina o “sonho construtivo” brasileiro como estratégia cultural organizada.

Como estratégia cultural organizada, é possível que o momento construtivo tenha passado como um sonho. No entanto, seus interesses, discussões e influência, mesmo relativa ao questionamento de sua inserção historiográfica, continuou vivo durante as décadas seguintes, em um movimento do qual o próprio livro de Ronaldo Brito é fruto (Couto, 2004, p. 6–7).

Del Santo ocupa posição peculiar nesse cenário. Diferentemente de artistas que aderiram programaticamente aos grupos Ruptura, de São Paulo, ou Frente, do Rio de Janeiro, o artista capixaba manteve autonomia crítica e apropriou-se seletivamente de procedimentos sem dogmatismo (Lopes, 2010). Essa postura possibilitou uma produção que dialoga, ao mesmo tempo, com a racionalidade concreta e com as investigações

fenomenológicas neoconcretas, sem se submeter às ortodoxias de nenhuma vertente.

A exposição “Dionísio Del Santo: o construtivo ontem e hoje”, com curadoria de Felipe Scovino (2025), articulou obras de três gerações distintas e propôs um exame das continuidades e transformações do pensamento construtivo brasileiro. A mostra reuniu artistas emblemáticos, como Hélio Oiticica, Lygia Pape e Luiz Sacilotto, da geração contemporânea a Del Santo; artistas de gerações intermediárias, como Eduardo Sued e Gonçalo Ivo; e artistas mais presentes nas últimas duas décadas, como Paulo Vivacqua, Sandro Novaes e Rosana Paste, o que evidenciaria a vitalidade dos princípios construtivos na arte atual.

Este artigo propõe uma análise crítica da exposição, com o exame de como a curadoria estabeleceu diálogos entre diferentes momentos da produção de Del Santo e obras de outros artistas. Logo, investiga-se as transformações formais e conceituais que caracterizam a recepção contemporânea da tradição construtiva brasileira. Este estudo se organiza em seções que abordam: a produção de Del Santo em suas diferentes fases; os diálogos com a primeira geração construtiva; as apropriações de gerações intermediárias; e as reinterpretações contemporâneas, especialmente aquelas que expandem os princípios construtivos para a tridimensionalidade.

Trajetória e linguagens de Dionísio Del Santo:

da figuração expressionista à abstração geométrica

As obras de Dionísio Del Santo presentes na mostra documentam momentos distintos de sua trajetória. As xilogravuras dos anos 1950, como “VORAZ” e “A Fera e a Vítima”, documentam a fase inicial de Del Santo, quando sua produção mantinha vínculos com a figuração expressionista e suas memórias interioranas, não necessariamente positivas e, certamente, nada idílicas. Essas obras estabelecem contraste produtivo com os trabalhos abstratos posteriores, o que revela o percurso do artista desde representações narrativas até a abstração geométrica, mas sem

abandonar as possibilidades da figuração. A força gráfica das xilogravuras e o domínio técnico da linguagem prenunciam o rigor formal que caracterizaria sua produção madura.

O óleo “Triângulo azul”, de 1960, apresenta composição que obedece de maneira mais explícita aos princípios concretos, através da redução formal e da organização geométrica do espaço pictórico. Essa suposta obediência marca um período de sua produção entre 1960 e 1964, após sua exploração figurativa da xilogravura e da experiência com trabalho em gráficas e na solução compositiva de trabalhos de outros artistas. A contenção cromática e a precisão das formas revelam o interesse de Del Santo pela racionalidade visual que marcou a maior parte de sua produção, porém, em um sentido muito menos rígido e dogmático do que o que observamos na experiência concreta da época, notadamente, aquela desenvolvida em torno do grupo paulista. Essa última, apesar da rigidez e do controle de Waldemar Cordeira com relação aos princípios matemáticos, merece o justo destaque para sua abertura com relação ao uso desdobrado de suas soluções visuais para além das restrições da época (Bandeira, 2002, p. 44).

Já a série de serigrafias dos anos 1970 constitui o núcleo da representação de Del Santo na exposição e, de modo geral, o conjunto mais reconhecido de sua obra. As permutas revelam o domínio do artista sobre essa técnica e sua investigação sistemática das relações entre linha, cor e movimento. Em um eco das palavras de Almerinda Lopes: não é exagero afirmar Del Santo como o maior artista da serigrafia. Em “Permuta VIII” e “Permuta XV, Helo expansivo”, de 1973, “Permuta CXVIII” e “Permuta XLI”, de 1974, “Permutação III” e “Permuta CIII”, de 1978, as variações cromáticas sobre estruturas lineares produzem efeitos óticos que aproximam o trabalho das investigações cinéticas. A organização rítmica das linhas cria campos visuais que parecem vibrar. Isso estabelece tensão entre a estabilidade da estrutura geométrica e a sensação de movimento gerada pela repetição e modulação das formas. Nessa fase, podemos perceber a influência de

artistas seus contemporâneos, como o venezuelano Carlos Cruz-Díez (Lopes, 2008, p. 17).

“Permutação XXI”, de 1976, demonstra como Del Santo explorava as possibilidades da técnica serigráfica para criar variações sobre princípios estruturais semelhantes. A precisão técnica exigida pela serigrafia encontra correspondência na organização rigorosa do espaço visual, enquanto as escolhas cromáticas introduzem qualidades expressivas que transcendem o puro cálculo matemático. Essa tensão entre racionalidade construtiva e sensibilidade cromática caracteriza a contribuição singular de Del Santo ao construtivismo brasileiro.

O trabalho “Linear Máscara Circular”, de 1976, incorpora barbante sobre tela, o que introduz elementos táteis à superfície pictórica. Esse procedimento pode nos fazer pensar em uma ponte com as investigações neoconcretas sobre a fenomenologia da obra de arte e apontar para o rompimento com a planaridade absoluta, pois cria relevos que enfatizam a materialidade do trabalho. Muitas pessoas podem se sentir compelidas a observar a obra lateralmente, para destacar o relevo dos barbantes. Mas, as preocupações compositivas ligam-se com mais força aos efeitos ópticos e cinéticos que surgem de uma observação frontal e minimamente distanciada. A busca por esse tipo de efeito é algo comum em suas pesquisas de meados dos anos 1970. A incorporação de materiais não tradicionais reflete, certamente, a abertura do artista para procedimentos que expandem os limites da pintura, mas sem abandonar as bases da simplicidade ou afastar-se tanto do bidimensional. Embora ele não tenha se integrado ao movimento neoconcreto, é um equívoco histórico supor que essa escolha se deu por falta de interesse nos caminhos da arte brasileira daquele momento ou por incapacidade de perceber a relevância dessas transformações. Não se trata de uma escolha tão pontual ou simplista. Del Santo observava os acontecimentos, os embates e discussões, mas também era observado e despertava a boa disposição de críticos e curadores fundamentais para o desenvolvimento de nossa arte contemporânea, como Mario Pedrosa (1970) e Frederico

Morais (1974). Por outro lado, Del Santo nunca foi afeito a atitudes corriqueiras para artistas de destaque, como pedir por textos críticos, bajular curadores e galeristas ou assumir disputas coletivas, como ocorria entre os grupos concretos carioca e paulista.

A pintura de 1995 demonstra o amadurecimento de sua linguagem visual, com arranjos geométricos que mantêm o rigor formal, enquanto incorporam maior complexidade cromática e espacial. Para compreender essa mudança em sua pintura, precisaríamos passar pela dedicação simbólica de sua pesquisa oitentista, quando toma força o verde como fundo que não esconde por completo a trama da tela e o granulado que contorna linhas firmes para formas fechadas. Por vezes, tais formas contêm símbolos simples que, nos anos 1990, dão lugar ao jogo de contrastes por oposição.

Construtivo ontem e hoje

“Dionísio Del Santo: o construtivo ontem e hoje”, como já dito, inaugurou o circuito comemorativo do centenário do artista que dá nome ao nosso museu estadual de arte, o MAES, que possui o maior acervo de obras de Del Santo. Muitas dessa sobras foram doadas pelo artista, quando da abertura do museu, em 1998, seguida do falecimento do artista, que nem mesmo pode ver a inauguração da mostra que ele próprio montou. A relação de Del Santo com o Espírito Santo não foi de presença constante. A maior parte de sua carreira se deu no Rio de Janeiro, em contato com artistas e críticos vinculados às transformações que ocorriam nos centros nervosos da arte contemporânea brasileira. A primeira mostra individual das serigrafias de Del Santo correu apenas em 1976, na Galeria Arte e Pesquisa (Rosa, 2015, p. 148). Seu retorno para uma grande retrospectiva, em 1998, se deu a partir de muitas negociações, como pode ser aferido nos documentos e cartas preservadas na reserva técnica do MAES. Tratou-se de um momento marcante e qual tanto o acervo do museu do estado quanto o cenário de mostras em outros espaços capixabas é herdeiro.

No centenário, a curadoria de Felipe Scovino (2025) articulou obras que compartilham investigações sobre geometria, cor, ritmo e estrutura e procurou estabelecer conexões entre a produção de Del Santo e trabalhos mais recentes. Nesses trabalhos, em maior ou menor grau, é possível observar a influência do pensamento e da estética do construtivismo brasileiro.

A presença de Hélio Oiticica na exposição, através de dois “Metaesquemas”, de 1957, estabelece a conexão histórica, sutil e necessária, entre Del Santo e o movimento neoconcreto. Os guaches de Oiticica sobre cartão nos mostram uma investigação fenomenológica da cor e do espaço que diferenciou o neoconcretismo da ortodoxia concreta paulista.

O primado da visualização, que reduz as formas e cores a elementos da estrutura da dinâmica visual, em detrimento da expressão, da significação da forma e da preocupação temática, está, por exemplo, explícito na recusa em usar expressivamente a cor – que repontará no neoconcretismo, além de estar presente em concretos cariocas. Pois, diz Ronaldo Brito, “a cor concreta é apoio e inflexão no sentido global do trabalho-mensagem que será da ordem sobretudo rítmica. A autonomia da cor não pode ser tolerada pela ortodoxia concretista por algumas boas razões: a pesquisa da cor seria ela mesma uma sobrevivência subjetivista num projeto de produção de mensagens objetivas que não pode assimilar sutilezas inefáveis (...); e, além do mais, isolaria no conjunto do trabalho um foco conteudístico que convidaria o espectador a um mergulho introspectivo, a uma investigação do tipo psicológico.” (Favaretto, 1988, p. 31-32)

Enquanto Del Santo manteve a já comentada distância dos debates públicos entre concretos e neoconcretos, sua obra dialogou com ambas as vertentes. É notável como sua consideração da cor como elementos estruturante das serigrafias e pinturas seguiria para além dos limites da recusa introspectiva dos concretos paulistas.

O impacto inicial causado pela linguagem concretista – em um país que mal conseguiu assimilar as gramáticas modernas de tendência figurativa – logo se transformou em fascínio, contaminando com seu ideário os principais artistas brasileiros entre a década de 1950 e a metade da

seguinte. Embora não participasse ativa e diretamente dos grupos concretos, nem declarasse seu apreço pelo ideário que embasou tal gramática, o capixaba afinava as cordas de sua poética com aquela vertente. Desenvolveu uma atividade e uma consciência artística sintonizadas com a vanguarda construtiva e uma atuação profissional em assimetria com a badalação e a pressa, angariando algum reconhecimento e premiações, como artista gráfico. Amigo e companheiro de alguns dos principais integrantes do Neoconcretismo carioca, Del Santo declinou do convite para juntar-se ao grupo. Se a recusa visava manter seu projeto livre da camisa-de-força de teorias e da ortodoxia dos conceitos matemáticos, fechou-lhe também algumas portas, obrigando sua obra a correr pelo lado de fora da raia institucional e a manter-se à margem da historiografia (Lopes, 2008, p. 16).

Del Santo foi um concretista antidogmático. Nesse aspecto, há diferenças inegáveis entre as propostas de Oiticica e as do capixaba. O carioca foi programático e acelerado, com sua profusão de conceitos operatórios que o tornaram tão indispensável e profícuo quanto verborrágico e de difícil compreensão para quem não estivesse disposto a aceitar seus convites de liberação do potencial criativo. Esse Oiticica dos metaesquemas renunciava uma saída para o espaço que Del Santo jamais realizaria. Como contraponto à geometria de Del Santo, esses guaches sobre papel revelam diferentes abordagens à abstração construtiva no contexto brasileiro dos anos 1950 e 1960. A possibilidade de confrontar esses dois entendimentos e estudos avançados sobre cor é quase irresistível.

Ainda dentro do contexto da primeira geração ligada à Del Santo, a pintura de Lygia Pape, em tinta automotiva sobre madeira, representa o momento de formação do grupo Frente e as primeiras investigações concretas da artista. A escolha da tinta automotiva, material industrial, e o formato quadrado enfatizam a recusa da pintura tradicional em favor de procedimentos alinhados com a produção distante das marcas do gesto, algo que foi almejado, em um primeiro momento, tanto por Pape quanto por outros do Grupo Frente, como Lygia Clark e Ivan Serpa (Giovani, 2014; Páscoa, 2005, p. 3). A obra de Pape na exposição documenta o contexto histórico no qual Del Santo desenvolveu suas primeiras aproximações à abstração geométrica.

Luiz Sacilotto, representado por três trabalhos acrílicos de 1981, 1993 e 1999, manteve fidelidade aos princípios concretos ao longo de décadas. As composições geométricas exploram relações entre figura e fundo, cheio e vazio, através de variações tonais e contrastes cromáticos. A persistência de Sacilotto na investigação de problemas formais semelhantes ao longo do tempo estabelece paralelo imediato com a produção de Del Santo, na qual a repetição e a variação sobre estruturas fundamentais constituem método de trabalho.

Eduardo Sued, com óleo sobre tela de 2020, demonstra como artistas da geração de Del Santo mantiveram um caminho concretista ao longo das décadas, enquanto incorporavam outras influências. Embora Sued tenha desenvolvido sua obra sem filiação a movimentos específicos, sua preferência pela abstração geométrica pode ser observada durante quase toda a carreira. Sua preocupação, mais do que pelo jogo de formas, concentra-se nas sutilezas da cor, com os as variações de preto presentes em sua pintura madura, a partir dos anos 1980.

Ao passarmos para uma geração seguinte, Gonçalo Ivo apresenta três trabalhos que articulam geometria e lirismo através de composições que combinam acrílica e óleo sobre tela. Os dois trabalhos sem título de 1986 e “Os navegantes”, de 2019, revelam como a tradição construtiva foi reinterpretada por artistas que incorporaram dimensões narrativas e expressivas à abstração geométrica. A formação de Ivo em arquitetura e seus estudos com Aluísio Carvão parecem ter estabelecido vínculos fortes com esse cenário anterior. Esse tipo de continuidade, por vezes esquecida quando nomeamos a “geração 80”, nos ajuda a compreender os caminhos da pintura no Brasil.

Mas, para além das divisões geracionais, a curadoria torna inevitável que pensemos nas possíveis condições e limites tridimensionais das influências construtivistas vinculadas a Dionísio Del Santo. É certo que o artista não se dispôs a exceder o plano. Essa não foi sua ocupação. A visualidade como centro de seus interesses, pode, ainda assim, ser mantida como protagonista, ao arriscarmos uma ponte para o espaço. Tal

risco nos causa algumas gratas surpresas, como o esforço serigráfico de Sandro Novaes, e pequenos incômodos, como a dificuldade de integração da peça de Iole de Freitas ao conjunto da mostra.

Antonio Bokel, com sua pintura sobre aço inox de 2025, demonstra apropriação contemporânea de princípios construtivos através de materiais industriais, típicos das primeiras experiências dos anos 1950. O uso do aço inoxidável como suporte pictórico estabelece tensão entre a permanência do material e a efemeridade da pintura, enquanto a superfície refletora do metal ressalta as relações fenomenológicas com o ambiente. O vermelho semiescondido e as variações circulares que recusam a pura repetição talvez sejam os elementos que nos salvam da via minimalista.

Por falar em transposição para o espaço, “Quacors”, de Ascânio MMM, em alumínio e parafusos, traduz alguns desses princípios para a tridimensionalidade. A escolha do alumínio e a visibilidade dos parafusos como elementos compositivos explicitam os procedimentos de construção da obra, com ênfase na recusa de qualquer ilusionismo. Essa transparência da tangibilidade de Ascânio MMM encontra-se com o tratamento que pode ser observado em toda a produção de Del Santo e, em particular, na valorização da clareza estrutural e da honestidade material.

Desdobramentos para atualidade

Em linha similar a Ascânio MMM, os três cubos sobrepostos de Rosana Paste, em ferro soldado, examinam a grade como método construtivo fundamental. Essa escolha arrasta uma tradição mais longa, anterior ao concretismo, mas sempre atualizada (Krauss, 1979, p. 52). A grade do “Cubo” (1998/2025), feita presente como objeto de nosso tempo, reafirma a escultura como trabalho estendido, possível de ser identificado nas vertentes mais variadas, do corpo ao conceitual. A aparente regularidade revela, com um pouco mais de atenção, variações que introduzem instabilidade à estrutura. Tal tensão entre ordem e desordem, planejamento e acaso, corresponde a questões centrais na arte construtiva

brasileira, quando a racionalidade geométrica frequentemente incorpora elementos orgânicos e imprevisíveis.

Já a escultura de Iole de Freitas, em policarbonato e aço inox, incorpora poema de Jacques Prévert traduzido por Eucanaã Ferraz, como um exemplo de diálogo entre linguagem verbal e espacialidade. Observamos, novamente, o uso de materiais industriais transparentes e refletivos, que apontam para relações fenomenológicas com o espaço expositivo, enquanto a presença do texto literário introduz dimensão semântica à obra. Esse, talvez, seja o trabalho que mais apresente dificuldades de encontro com o histórico e processos de trabalho do homenageado. Embora a curadoria tenha apontado a escultura de Iole de Freitas e a instalação de Amalia Giacomini como “da ordem do ar”, as distinções compositivas entre elas fazem com que a primeira se mantenha distante das possibilidades de desdobramento tridimensional a partir da observação das obras de Del Santo. Já “Harmônico” (2023), de Giacomini, composta por hastes e correntes de alumínio, investiga relações espaciais através de estruturas modulares suspensas. É certo que a instalação abre diálogos arquitetônicos. Mas, sua linearidade e posicionamento a aproximam mais de um contra relevo de canto de Tatlin e menos com a fluidez dos côncavos e convexos de Naum Gabo, como ocorre com a peça de Iole de Freitas. Uma encontra um canto curatorial firme, outra não.

Ainda no campo das esculturas, Raul Mourão contribui com duas peças de 2010. O trabalho de Mourão caracteriza-se pela observação crítica do espaço urbano e pela resignificação de materiais industriais. Mas, nesse caso, o movimento atizado pelo toque do público dá protagonismo para a sensação de fragilidade, de plausível rompimento compositivo que não se concretiza. Essa é uma tensão que podemos observar em diversas permutações de Del Santo, que o trabalho de Mourão nos permite espacializar com uma troca instigante entre os receios de emaranhamento e queda.

A presença de “Corale #B” (2019), de Paulo Vivacqua, composto por alto-falantes com pintura automotiva em tons vivos, é uma escolha arriscada.

Nesse risco, poderíamos nos perder na imediata referência visual à sonoridade e ao objeto. Mas, a composição de Vivacqua explicita do que se trata a tão repetida estrutura modular. Falamos de variações, módulos, materiais industriais e da geometria dissolvida na construção da vida e, por vezes, essas palavras se perdem. Em “Corale #B”, o discurso se reencontra com o objeto, sem a necessidade de realizar qualquer espécie de releitura dos concretismos de décadas atrás. Nesse caso, é razoável comentar que a pesquisa de longa data de Vivacqua tem permitido que o artista apresente complexas variações de obras que existem simultaneamente como objetos visuais e fontes sonoras. Trata-se de um esforço de articular tempo, matéria, cor e som como elemento escultórico.

Devemos acrescentar a esses objetos a capacidade de instigar o espectador a perceber sua condição como corpo que se desloca entre as demais obras. O tempo, elemento incutido nesse deslocamento para essa proposta, também surge nas peças de José Bechara, que apresenta três trabalhos da série “*Dancing in My Room*”, de 2022, executados com acrílica e oxidação de ferro sobre lona. A incorporação de processos químicos de oxidação introduz elementos aleatórios e vivos à composição, enquanto o tratamento da lona supõe certa distância da pintura tradicional.

Para completar esse conjunto, Sandro Novaes contribui com uma grande serigrafia. A escolha da técnica que consagrou Del Santo forma esse vínculo direto com a motivação dessa exposição, enquanto as dimensões do papel e a qualidade do suporte revelam atenção à materialidade. Com uma espécie de inversão dos desenhos parietais de Sol Lewitt, Novaes faz com que sua participação na mostra seja consonante com os caminhos da pesquisa que empreende há anos. Seus planos interrompidos, usuais desde, pelo menos, 2009, multiplicam-se muito além do corte horizontal explícito. As interrupções de cada linha curta, tanto atravessada quanto encaixada em outros, formam incontáveis cortes moleculares. Sua organicidade aproxima-se da efervescência de formas de vida microscópicas arrastadas para nossa escala. Logo, a profusão de suas “linhas imateriais” rende-se menos à ilusão

retilínea de divisão do plano, enquanto passa a nos enganar com a percepção labiríntica. Seu desenho expandido realiza um retorno do espaço para a superfície. Estilhaçados, os módulos de suas esculturas espalham-se pelo plano a procura de outra ordem.

Considerações finais

“Dionísio Del Santo: o construtivo ontem e hoje” permite pensar diálogos produtivos entre diferentes gerações de artistas que compartilham interesse pela geometria, estrutura e materialidade. A presença de obras históricas de Oiticica, Pape e Sacilotto contextualiza a produção de Del Santo dentro do desenvolvimento da arte construtiva brasileira, enquanto trabalhos contemporâneos demonstram a persistência e transformação desses princípios.

A curadoria evitou hierarquizar as obras ou estabelecer linearidade evolutiva, o que poderia ser interessante para percebermos algumas aproximações e afastamentos. A escolha de reunir pinturas, esculturas, instalações e obras híbridas reflete a diversificação das linguagens artística, com a qual o cenário das artes habituou-se nos últimos setenta anos, desde que os debates entre concretos e neoconcretos desencadearam nossa contemporaneidade. Del Santo, que manteve certa distância dessas crises enquanto assimilava seus resultados, aparece na exposição como figura que transitou entre diferentes vertentes sem dogmatismo e de modo programático.

A celebração do centenário através dessa exposição cumpre dupla função: homenagear a contribuição de Del Santo à arte brasileira e examinar a vitalidade contemporânea dos interesses construtivos. A inclusão de artistas capixabas, como Paulo Vivacqua, Rosana Paste e Sandro Novaes, destaca a influência indiscutível de Del Santo em nosso cenário local, algo que por vezes é esquecido.

A tradição construtiva brasileira, assim como a produção de Del Santo, permanece território fértil para investigações contemporâneas e resiste à periodização histórica que a confinaria aos anos 1960-1980. Racionalidade e

experimentação, clareza estrutural e investigação sistemática, incorporação de materiais e processos são preocupações contemporâneas tanto quanto foram para Del Santo. Tal simultaneidade entre continuidade e transformação caracteriza a recepção produtiva de tradições artísticas, na qual legados históricos são constantemente reinterpretados à luz de contextos presentes.

A posição singular de Del Santo no contexto da arte construtiva brasileira – transitando entre concretismo e neoconcretismo sem filiação dogmática – demonstra que a história da arte não se organiza apenas em torno de grupos programáticos e manifestos, mas também através de trajetórias individuais que absorvem, reelaboram e transformam princípios estéticos de maneira autônoma. Seu legado permanece vivo nas obras que produziu e nas possibilidades de investigação que abriu para as gerações subsequentes. Se Del Santo já foi enquadrado como um “moderno foro do eixo” (Duarte, 1998, p. 183), poderíamos falar, de modo direito, em um construtivo fora do tempo.

Referências

DUARTE, Paulo Sergio. Modernos fora dos eixos. In: AMARAL, Aracy (Org.). **Arte construtiva no Brasil**: Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: Melhoramentos, 1998, p. 183-222.

BANDEIRA, João (Org.). **Arte concreta paulista**: documentos. São Paulo: Cosac & Naify; Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Entre bichos e parangolés: o neoconcretismo hoje. **Anais do XXIV Colóquio do CBHA**. Belo Horizonte: CBHA, 2004, p. 1-7. Disponível em: <https://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/anais2004.html>. Acesso em: 15 nov. 2025.

FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica**. 1988. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988. DOI: <https://doi.org/10.11606/T.8.1988.tde-25032024-112009>. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-25032024-112009/pt-br.php>. Acesso em: 15 nov. 2025.

GIOVANI, Giulia Villela. Arte concreta brasileira: Lygia Clark e o uso de tintas industriais. **Anais do 23º Encontro da ANPAP – “Ecossistemas Artísticos”**. Belo Horizonte: UFMG, 2014, p. 3526– 3539. Disponível em: <https://anpap.org.br/anais/2014/>. Acesso em: 15 nov. 2025.

HIPÓLITO, Rodrigo. Presentes de Dionísio Del Santo para outras gerações construtivas. **Jornal ES Hoje**, Prismas da arte, 21 nov. 2025. Disponível em: <https://eshoje.com.br/colunistas/prisma-da-arte/2025/11/presentes-de-dionisio-del-santo-para-outras-geracoes-construtivas/>. Acesso em: 15 dez. 2025.

KRAUSS, Rosalind. **Grids**. October, Cambridge, v. 9, p. 50–64, 1979. Disponível em: <https://imprografika.com/wp-content/uploads/2024/08/Krauss-Grids-1979.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2025.

LOPES, Almerinda. **1+7: arte contemporânea no Espírito Santo**. Vila Velha: Museu Vale, 2008.

LOPES, Almerinda da Silva. **Dionísio Del Santo: arte construtiva**. Vitória: EDUFES, 2010.

MORAIS, Frederico. **Dionísio Del Santo: serigrafia e pintura**. Rio de Janeiro: Bolsa de Arte do Rio de Janeiro, ago.-set., 1974.

PÁSCOA, Luciane Viana Barros. Concretismo e Utopia: a vanguarda artística nos anos 50. **Revista eletrônica Aboré**, Manaus – AM, v. 01/05, n. 1, p. 4-20, 2005.

PEDROSA, Mário. **Dionísio Del Santo: Apresentação**. Rio de Janeiro: Galeria IBEU, mar. 1970.

ROSA, Magna Silva. **A criação e atuação da Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo e sua proposta de atualização das linguagens das artes plásticas (1976-1980)**. Dissertação (Mestrado em Artes). Vitória: PPGA-UFES, 2015. Disponível em: <http://repositorio.ufes.br/handle/10/2124>. Acesso em: 15 nov. 2025.

SCOVINO, Felipe. **Dionísio Del Santo: o construtivo ontem e hoje**. Vitória: Galeria Marias Brotas Arte Contemporânea, 2025.

Recebido em: 15 de novembro de 2025.
Publicado em: 29 de dezembro de 2025.

“Os Dançarinos”: a inserção de um monumento na paisagem pública por meio da dança folclórica alemã

Los Bailarines: la inserción de un monumento en el paisaje público a través de la danza folclórica alemana

Rosely Kumm (PPGA-UFES)¹

Resumo: A pesquisa se insere dentro dos estudos realizados no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes - LEENA/UFES, sobre arte pública capixaba, que parte da mediação de uma obra de arte pública intitulada “Os Dançarinos”, criada pelo artista capixaba Hipólito Alves, que se entende como marco memorial e ponto de partida para a criação de diversos grupo de dança folclórica alemã na cidade de Domingos Martins, no interior do estado do Espírito Santo. Na materialidade do monumento e sua imaterialidade como traço cultural, essa pesquisa analisa como a expressão artística da dança folclórica alemã pode intervir na paisagem cotidiana, e reconfigurar simbolicamente os espaços urbanos por meio da presença performática do corpo e das heranças culturais. Ao ser incorporada em festividades públicas, desfiles, praças e eventos comunitários, foi possível constatar que essa manifestação cultural pode contribuir para a construção de sentidos e para a valorização da arte pública local.

Palavras Chaves: arte pública; dança folclórica; manifestações culturais.

Resumen: La investigación se inserta en los estudios realizados por el Laboratorio de Extensión e Investigación en Artes - LEENA/UFES, sobre arte público capixaba, y parte de la mediación de una obra de arte pública titulada “Os Dançarinos”, creada por el artista capixaba Hipólito Alves. Esta obra se entiende como un hito memorial y punto de partida para la creación de varios grupos de danza folclórica alemana en la ciudad de Domingos Martins, en el interior del estado de Espírito Santo. A partir de la materialidad del monumento y su inmaterialidad como rasgo cultural, esta investigación analiza cómo la expresión artística de la danza folclórica alemana puede intervenir en el paisaje cotidiano y reconfigurar simbólicamente los espacios urbanos mediante la presencia performática del cuerpo y las herencias culturales. Al ser incorporada en festividades públicas, desfiles, plazas y eventos comunitarios, fue posible constatar que esta manifestación cultural puede contribuir a la construcción de significados y a la valorización del arte público local.

Palabras clave: arte pública; danza folclórica; manifestaciones culturales.

DOI: 10.47456/col.v15i26.50516



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

¹ Mestranda do PPGA-UFES, licenciada em Artes Visuais pela mesma instituição, artista, arte educadora e pesquisadora no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA-UFES). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4579476998031846>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-9799-0405>.

Introdução

Definições são, essencialmente, simplificadoras. Elas carregam a função de reduzir as probabilidades do real, no intuito de que possa ser compreendido em seus traços mais simples. Da mesma forma, o termo paisagem é um esforço de reduzir, numa única ideia sintetizada, o irrepresentável da natureza e todos os sentimentos subjetivos que podem afetar o observador diante da experiência sensível de contemplar o espaço. Sua imagem é o resultado da relação entre o homem e seu entorno, da experiência individual ou coletiva de habitar o espaço; sendo projetada e construída refletindo uma sociedade e sua cultura. 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.

Conforme os pesquisadores Marcos Torres e Salete Kozel, na geografia, o conceito de paisagem pode ser usado para representar uma unidade no espaço (um lugar) e remete a percepção sensível que se tem sobre aquele lugar. Para os autores, “cada paisagem é produto e produtora da cultura, que pode ser experienciada por cada pessoa que se integra a ela, ou abstraída por aquele que a lê através de relatos e/ou imagens” (Kozel; Terres, 2010, p. 124). Essa perspectiva enfatiza a paisagem como uma construção social, cuja experiência pode ocorrer tanto pela vivência direta quanto pela mediação de representações, como imagens ou relatos. Na continuidade deste pensamento, a autora portuguesa Teresa Barata Salgueiro destaca aspectos da geografia que analisam a paisagem pela ótica da percepção do espaço vivido por meio dos processos cognitivos e culturais:

Na geografia humana, verifica-se o acentuar do facto da paisagem ser um território visto e sentido, cada vez mais subjetivo, e elaborado na mente. O enfoque centra-se no indivíduo, nas suas práticas e representações que são elaboradas no mundo exterior, as quais condicionam, por sua vez, o comportamento (Salgueiro, 2001, p. 45).

Sob essa ótica, a paisagem pode ser compreendida como um reflexo das múltiplas manifestações culturais que se inscrevem no espaço e revelam as formas de viver, pensar e sentir de uma coletividade. Podem abranger um amplo espectro de expressões artísticas, como a música, a dança, o artesanato, os rituais, a culinária e as festas populares, que funcionam como mediadoras entre o espaço físico e as experiências sensíveis dos sujeitos. Intrínsecas à paisagem, essas manifestações culturais se expressam no todo: na arte, na linguagem e no espaço, captada não apenas visualmente, mas também de forma sensível por meio dos sons, cheiros, sabores, texturas e temperaturas que, por sua vez, criam memórias afetivas. Como representação do ambiente físico, a paisagem é o outro, algo que está de fora e nos rodeia; mas, como construção cultural, é algo diretamente ligado ao indivíduo ou uma comunidade, sendo uma tradução obtida a partir da impressão sensível que seus habitantes têm ao percorrê-la todos os dias (Maderuelo, 2006, p. 36). Assim, é possível deduzir que o olhar sobre o espaço é cultural.

Nesse cenário, a arte pública emerge como uma das formas mais significativas da cultura no espaço urbano, aproximando a arte dos habitantes. Por meio de diversas linguagens visuais, sonoras, corporais (e com finalidades que podem variar entre o uso, o prazer e a reflexão), ela estabelece um diálogo direto entre os sujeitos e os elementos da paisagem local. Esse diálogo tanto celebra aspectos identitários da comunidade quanto pode provocar questionamentos sobre memórias, tensões ou transformações vividas coletivamente. Nesse sentido, a paisagem se torna 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 dança folclórica alemã, como manifestação cultural, torna-se um exemplo expressivo desse fenómeno: ela ativa memórias, mobiliza identidades e reconfigura o espaço urbano, ao introduzir novas camadas simbólicas à paisagem. Ao ocupar ruas, praças e espaços comunitários, tais manifestações não apenas revitalizam o ambiente, mas também ressignificam o cotidiano, transformando o espaço comum em lugar de pertencimento, de celebração e de continuidade cultural. É nesse entrelaçamento entre corpo, espaço e memória que a dança se inscreve como uma manifestação de arte pública: efémera, mas profundamente enraizada na vivência e na identidade coletiva.

Para a pesquisadora Marcella Cristine Schonarth, “a dança, é uma manifestação social e um fenómeno estético, cultural e simbólico, que expressa e constrói sentidos através dos movimentos do corpo” (Schonarth, 2008, p. 6). Pois, independentemente de quem a pratica, ela é sempre uma vivência sensível que afeta o corpo em sua totalidade, revelando a conexão existente entre um sujeito, sua cultura e o mundo que o cerca. Assim, por meio da gestualidade, movimento e vestimentas tradicionais, o corpo pode ser visto como uma instância midiática, ou seja, como um veículo de comunicação que transmite e fortalece elementos simbólicos e culturais.

Nesse sentido, a dança carrega saberes e práticas transmitidos pelas gerações, refletindo a identidade e as crenças de uma comunidade, e pode ser considerado um bem patrimonial de carácter imaterial, conforme a socióloga brasileira Maria Cecília Londres da Fonseca comenta, em “Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos”. Segundo a autora, o conceito de patrimônio cultural e sua relação com o povo amplia-se para

uma definição mais abstrata, que vai além do material, projetando-se para o intangível, uma vez que hábitos e costumes sociais ligados às edificações igualmente devem ser conservados ressaltando sua importância como patrimônio (Fonseca, 2009, p. 66). Diante disso, um gesto, uma forma de dança folclórica, uma romaria, uma receita antiga ou uma prática tradicional, possuem natureza efêmera e precisam de medidas específicas de preservação, uma vez que são manifestações transmitidas oralmente ou por meio da experiência vívida. A conservação dessas expressões não se limita à sua materialidade, mas envolve o reconhecimento e a valorização de sua continuidade no tempo, garantindo sua transmissão às futuras gerações.

Conforme estabelecido pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio histórico e Artístico Nacional), em seu site oficial, o conceito de patrimônio é composto por monumentos, conjuntos de construções, sítios arqueológicos, além de elementos imateriais que possuem fundamental importância para a memória, a identidade e a criatividade dos povos e a riqueza das culturas.² Ou seja, patrimônio cultural é tudo aquilo que possui importância histórica e cultural, sendo para um país ou mesmo uma pequena comunidade, como a arquitetura, festas, danças, música, manifestações populares, artes, culinária, a oralidade, entre outros. Portanto, todas as manifestações humanas em que os povos expressam características particularmente simbólicas, de ser, viver e estar no mundo, constituem aspectos de sua cultura.

Para tanto, o presente estudo evidencia como a expressão artística da dança folclórica alemã (com seus diversos grupos de dança), pode intervir na paisagem, reconfigurando simbolicamente os espaços urbanos por meio de sua presença performática do corpo e da tradição de dançar. Ao ser incorporada em festividades públicas, desfiles, praças e eventos comunitários, essa manifestação cultural contribui para a construção de sentidos e para a valorização da herança cultural da cidade de Domingos

² Dados estabelecidos conforme o site do IPHAN, disponíveis em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/29>.

Martins, no estado do Espírito Santo. Nesse processo, a paisagem deixa de ser apenas cenário passivo e torna-se um agente ativo de interação simbólica, de modo que o passado e o presente se entrelaçam na experiência sensível do cotidiano. Assim, destacamos a criação do grupo *Überwinden*, de dançarinos usuários da APAE do município e sua trajetória pela inclusão social.

A dança folclórica como uma manifestação cultural que se insere na paisagem

Segundo a pesquisa de Aparecido Cirilo, cada indivíduo constrói uma relação com o espaço experimental que lhe confere uma imagem mental (uma memória), que por si só tem a capacidade de desenhar a identidade do lugar, desencadeando sentimentos de afetividade e pertencimento (Cirilo, 2015, p. 211). A obra de arte pública, ao se inserir nesse contexto, atua como um agente mediador entre o espaço e o indivíduo, potencializando ou modificando as memórias e a relação do sujeito com o ambiente. Assim, a arte pública não é apenas um elemento decorativo ou informativo, mas um facilitador da construção dessa imagem mental, capaz de reconfigurar a percepção do espaço e fortalecer o vínculo entre o indivíduo e o lugar.

Para compreender melhor essas possíveis relações que geram afetividade entre os sujeitos e a natureza (na qual se circunscreve o conceito de paisagem), Cirilo aponta o conceito de topofilia, conforme definido por Yi-Fu Tuan, que se refere aos vínculos emocionais, culturais e simbólicos que os indivíduos estabelecem com o seu ambiente. São relações que transcendem a simples função de habitabilidade e se entrelaçam com os conceitos de lar, pertencimento e vivência. Esses vínculos são fundamentais para a formação de hábitos, costumes e práticas culturais, refletindo-se em diversas manifestações da vida cotidiana (Tuan, 1980, p. 107).

As relações de topofilia se materializam por meio de constructos coletivos, memórias compartilhadas e práticas culturais como festas, músicas, rituais religiosos, além da percepção sensível da paisagem, ou seja, da

forma como os indivíduos interpretam e vivenciam os espaços ao seu redor. Esses elementos contribuem para a construção de identidades locais e para a definição das formas de sociabilidade, revelando a íntima conexão entre o ser humano e o lugar onde vive. Os diversos espaços sensoriais parecem-se muito pouco entre si. O espaço visual, com sua nitidez e tamanho, difere profundamente dos difusos espaços auditivo e tátil sensório motor. O lugar é uma classe especial de objeto. É uma concentração de valor, embora não seja uma coisa valiosa, que possa ser facilmente manipulada ou levada de um lado para o outro; segundo Tuan, o lugar é um objeto no qual se pode morar.

É nesse entrelaçamento entre práticas culturais e apropriação sensível do espaço que se inscreve a experiência dos imigrantes europeus no estado do Espírito Santo, cuja presença marcou profundamente a paisagem cultural da região. O estado recebeu imigrantes de diversas partes da Europa, principalmente da Alemanha e da Itália que, junto com povos originários, portugueses e afrodescendentes, construíram os traços da cultura capixaba. A região Serrana do estado foi principalmente ocupada por imigrantes de origem alemã, italiana, holandesa e pomerana, que desembarcaram no porto de Vitória e, aos poucos, adentraram o interior do estado e formaram pequenas comunidades rurais ao longo das montanhas, centradas em uma agricultura familiar.

Dentre elas, a cidade de Domingos Martins, que leva o mesmo nome do município, é um exemplo significativo dessa história capixaba. Fundada em 20 de outubro de 1893, após sua emancipação política do município de Viana, Domingos Martins tem se mantido estreitamente conectada aos cenários político, econômico e cultural do estado. Esse vínculo é visível através de diversos monumentos públicos e manifestações culturais que refletem seu papel fundamental na história da cultura local. Um exemplo notável dessa conexão é a preservação das danças folclóricas de origem alemã e pomerana, mantidas por diversos grupos da região. Nessas manifestações, pessoas de todas as idades, desde idosos até crianças, jovens e pessoas com deficiência física ou intelectual, expressam sua

cultura. Para os descendentes de imigrantes germânicos, dançar é uma forma de celebrar momentos especiais, como aniversários, casamentos, nascimentos e ações de graças pela colheita, pela chuva ou por conquistas alcançadas, representando a fartura, a prosperidade e a união da família e da comunidade.

Normalmente, os grupos de dança se apresentam com aproximadamente oito a doze casais, trajando roupas típicas inspiradas em trajes históricos em cores como vermelha, azul, preta ou verde, adornadas com bordados de flores, penas de aves, broches, correntes e pingentes brilhantes. Os parceiros masculinos usam calças curtas, camisa, meias, suspensório e chapéu. As mulheres usam vestidos longos, aventais, meias e chapéu. A dança é acompanhada por música folclórica ao som de instrumentos como a concertina e o acordeom. Conforme o tempo e as constantes mudanças da vida moderna, tanto as vestimentas, quanto os passos absorveram modificações, porém, o hábito de dançar e confraternizar foi mantido pelas gerações descendentes até os dias atuais.



Figura 1. Captura do registro do grupo *Bergfreunde*, após uma apresentação na Praça Arthur Gerhardt. As mulheres estão ao fundo, de pé, e usam vestidos longos, blusas e aventais brancos. Algumas usam chapéu e outras apenas flores no cabelo preso em coque. Os rapazes estão na frente, de joelhos ao chão. Todos usam calça de comprimento até o joelho e camisas brancas, mas diferem na cor do colete ou das meias. Domingos Martins. 2023. Fonte:

<https://mapa.cultura.es.gov.br/espaco/390/#info>.

O *Bergfreunde* foi o primeiro grupo folclórico alemão do estado do Espírito Santo, criado em 25 de fevereiro de 1984, por lideranças comunitárias com intuito de resgatar, preservar e difundir a cultura

germânica na região, a fim de que também seja reconhecida em um panorama estadual. Segundo José Roberto Raasch, ex-coordenador do grupo *Bergfreunde*, “a dança é essencial para preservar a cultura de Domingos Martins” (Rangel; Rodrigues, 2009, p. 42). O grupo realiza diversas apresentações por ano, sendo a maioria em território capixaba, havendo convites frequentes para realizar apresentações em outros estados brasileiros.



Figura 2. Captura do registro da primeira formação do grupo *Bergfreunde*, em 1984. A imagem apresenta nove casais de dançarinos trajando figurino característico da cultura germânica. As mulheres usam vertido de comprimento até o joelho, sendo 4 de cor vermelho e 5 de cor preta, meias, avental e blusas brancas. Os rapazes usam calça de comprimento até o joelho de cor preta, meias e camisas brancas. Os suspensórios dos rapazes têm as cores preta, vermelha e amarela, representando as cores da bandeira alemã. Todos estão de pé, as mulheres a frente e os rapazes ao fundo. Fonte:

<https://mapa.cultura.es.gov.br/espaco/390/#info>.

Em setembro de 2017, voltando de uma apresentação em Juiz de Fora (MG), o ônibus no qual o grupo viajava se envolveu em um grave acidente na rodovia BR 101, provocando uma tragédia com várias vítimas fatais, marcando a trajetória do grupo e de toda cidade de Domingos Martins. Em vista desse acontecimento, a comunidade local se mobilizou para reivindicar que houvesse algum marco na praça da cidade homenageando

os dançarinos que perderam a vida em prol de sua arte. Assim, no ano de 2022, foi inaugurada na Praça Arthur Gerhardt, em Domingos Martins, a obra “Os Dançarinos”, do escultor capixaba Hipólito Alves, a pedido da comunidade local. A escultura pesa 500 kg e foi criada com liga de minério e calcita; a base do pedestal foi construída de alvenaria para suportar o peso da escultura. Ela tem a forma de um casal de dançarinos vestidos com roupas típicas e, no pedestal, foram colocadas, junto a placa de identificação, 11 estrelas com as fotos e nomes das pessoas a quem a comunidade presta homenagens. Essa obra (Figura 3), integra o conjunto paisagístico escultórico da cidade que relembra não apenas as vítimas do acidente, mas também o fato de que sua vida era dedicada à dança e a manutenção das tradições locais.



Figura 3. Monumento “Os Dançarinos”, compondo parte da paisagem da Praça Arthur Gerhardt, Domingos Martins, 2024. Na imagem, o monumento citado aparece em destaque, sobre o pedestal de alvenaria, onde foram fixadas 11 estrelas representando os dançarinos que morreram no acidente. O monumento fica numa parte do jardim, rodeado por flores. Ao fundo, a igreja luterana da cidade. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Javier Maderuelo (2006, p. 37) enfatiza a importância da experiência contemplativa e da interpretação simbólica da paisagem. Nesse contexto, a escultura “Os Dançarinos”, concebida em resposta ao anseio da comunidade, exemplifica o poder da arte em transfigurar o cenário urbano. Pois, a experiência visual de um observador diante da performance de um grupo de dança folclórica revela mais do que a técnica

ou a estética do movimento: expõe uma manifestação cultural profundamente enraizada no território, capaz de se integrar à paisagem urbana de forma simbólica e afetiva. Nesse sentido, o monumento instalado na Praça Arthur Gerhardt, por iniciativa da própria comunidade, exemplifica a ideia da paisagem em que os corpos representados –em gesto, ritmo e memória passam a compor o cenário físico e identitário da cidade de Domingos Martins. O corpo em dança, assim, deixa de ser apenas representação e se torna extensão viva da paisagem cultural.

Maderuelo destaca a importância da interpretação simbólica da paisagem, que transcende o caráter estático, pois, constantemente é moldada, assimilando novos elementos que refletem os fenômenos culturais e históricos de seu tempo (2006, p. 37). Nesse sentido, a escultura “Os Dançarinos”, concebida a partir do anseio da comunidade, exemplifica o poder da arte em transformar o espaço urbano. A observação de um grupo de dança folclórica vai além da apreciação técnica ou estética do movimento: revela uma expressão cultural profundamente enraizada no território, que se integra à paisagem urbana de modo simbólico e afetivo. Assim, o monumento instalado na Praça Arthur Gerhardt, fruto da iniciativa comunitária, passa a compor o cenário físico e identitário da cidade, enriquecendo a narrativa simbólica do espaço público. Dotada de duplo significado para a cultura local, a escultura evoca tanto um episódio doloroso que perpetua a memória de perdas significativas, servindo como um lembrete da fragilidade da vida; quanto celebra a vivacidade e a alegria expressadas pela dança, elemento intrínseco à vivência e à expressão artística na cultura de Domingos Martins. Em diversas épocas do ano, é possível assistir às apresentações de dança alemã e pomerana pelas ruas da cidade, muito próximo ao monumento “Os Dançarinos”.

Da dança para o monumento e de volta

Com base na tradição cultural e histórica iniciada pelo projeto do grupo *Bergfreunde*, diversos grupos folclóricos de dança alemã também foram consolidados, tanto na cidade, como no interior do município. Dentre eles,

o grupo *Überwinden* (que traduzido para o português seria Superação) desenvolve um trabalho cujo intuito é representar a arte e a cultura local por meio da dança folclórica, colocando o corpo da pessoa com deficiência em lugar privilegiado para reflexões em torno da própria identidade. O elenco é composto por usuários da APAE do município de Domingos Martins, com diversos tipos de deficiência, e profissionais da instituição que se voluntariam para contribuir nas dinâmicas dos ensaios e apresentações. Tendo em vista um elenco de dançarinos com deficiências múltiplas (sendo severas ou não), a prática dessa companhia é caracterizada pela busca de técnicas de consciência corporal, de modo que o movimento, o corpo e seus sentidos, juntamente com o corpo e os sentidos do colega dançarino, propiciam meios de expressão e comunicação em parceria, estimulando o contato e a interação entre si e com o ambiente.

A coreógrafa foi professora da rede municipal de ensino na comunidade de Soído, próximo a cidade de Domingos Martins, onde fundou o grupo *Blumen Der Erde* (flores da terra) com crianças da educação básica, moradoras da região, em 2003, com propósito de resgatar a cultura local, inspirada no trabalho realizado pelo grupo *Bergfreunde*. No entanto, diante de um público de pessoas com deficiência (estudantes da educação básica), ela quis também integrar a arte na comunidade através da participação. Assim, em parceria com as profissionais e a coordenadora da APAE do município, iniciaram uma proposta para a criação de um grupo de dança folclórica alemã de usuários da instituição.

A princípio, a coreógrafa narra que realizou um atendimento individual com cada usuário, analisando suas capacidades motoras e cognitivas, a fim de adaptar a coreografia original da dança com as potencialidades de cada dançarino. Nesse primeiro momento, foram convidados os dançarinos do grupo *Blumen Der Erde* para interagir com os usuários da APAE, proporcionando uma troca enriquecedora, quando os dançarinos puderam vivenciar diferentes formas de expressão e sentir-se mais confiantes no desenvolvimento de suas habilidades. A presença do grupo

Blumen Der Erde foi essencial para criar um ambiente de apoio mútuo, incentivando os usuários da APAE a explorarem seus próprios movimentos e potencialidades. A partir dessa interação, foi possível construir uma coreografia única, que respeita as limitações e habilidades, celebrando a diversidade e o espírito de colaboração.

Embora a dança folclórica alemã possua uma técnica específica e uma estrutura de movimentos bem definida, a coreógrafa, junto com as profissionais da APAE, adaptaram os principais elementos da dança folclórica de forma a torná-los acessíveis a todos os participantes, respeitando suas limitações e estimulando suas potencialidades. Uma análise das coreografias do grupo *Überwinden* mostra que, assim como em qualquer grupo ou companhia de dança, os trabalhos que envolvem dançarinos com deficiência apresentam escolhas estéticas, temáticas e metodológicas diversas. Não existe uma regra que deva ser determinada; é justamente essa ilimitada possibilidade de relações entre corpos e formas de produção coreográfica, que contextualiza, cria e renova discursos sobre a dança, o corpo que dança e a sociedade em que se inserem.

Para os usuários, a arte da dança é uma possibilidade de expressão artística que revela aspectos da identidade pessoal e emocional de cada indivíduo, permitindo-lhes comunicar-se de maneira autêntica. O dançarino Márcio, que é cadeirante, relata que, por meio da dança, encontrou uma forma de se conectar com seu corpo e vivenciar momentos de empoderamento e liberdade. Para ele, a dança folclórica lhe permite explorar sua criatividade e, acima de tudo, sentir-se integrante da cultura local. A estreia do grupo aconteceu em 12 de junho de 2019, dentro do cronograma proposto para comemorar o dia do Patrono Domingos José Martins.



Figura 4. Registro do grupo *Überwinden*, realizado após sua estreia no dia 12 de junho de 2019, em Domingos Martins. Na imagem, aparecem dançarinos da APAE junto com profissionais da instituição e personagens públicas do município e do estado do Espírito Santo. Fonte: Arquivos cedidos pela APAE.

A prática da dança folclórica alemã, com seus ritmos e movimentos característicos, oferece um ambiente de aprendizagem e troca, no qual os participantes se sentem acolhidos e valorizados. Retomando a pesquisa de Sandra Meyer Nunes “(...) são conhecidos os benefícios do trabalho com dança com pessoas especiais, como a melhora na autoestima, na imagem e esquema corporal e nas relações sociais destes” (2005, p. 48). Há relatos de usuários que descobriram habilidades sociais e afetivas quando passaram a ser convidados para participar dos registros fotográficos do público. Esse convite não ocorreu mais devido à sua deficiência, mas sim pelo reconhecimento de sua atuação artística. Esse processo não apenas favorece a construção de vínculos, mas também contribui para a construção de uma identidade coletiva mais inclusiva, de modo que a diversidade é celebrada e a cooperação é estimulada.

Nesse contexto, a dança se configura como um meio de fortalecimento da autoestima e da autonomia dos participantes, promovendo não apenas a

interação com o outro, mas também a valorização do próprio corpo e das capacidades individuais. Pois, embora seja óbvio, é importante mencionar que o *Überwinden* recebe o mesmo cachê que todos os demais grupos de dança folclórica do município. Portanto, ao explorar esse campo artístico, a APAE contribui para a construção de uma sociedade mais inclusiva e consciente das potencialidades de cada ser humano.



Figura 5. Registro do grupo *Überwinden* após uma apresentação na Praça Arthur Gerhardt, em Domingos Martins. 2025. Na imagem, aparecem diversos dançarinos da APAE, sendo os rapazes na frente, a maioria de joelhos no chão, com exceção de um cadeirante. Eles vestem um figurino típico, composto por calças marrons até os joelhos, meias e camisas brancas e suspensório marrom. As meninas estão ao fundo, a maioria de pé, com exceção de uma cadeirante que está à frente. Elas vestem um vestido azul, blusas e meias brancas, flores azuis no cabelo preso num coque. Fonte: Arquivos da pesquisa.

Considerações finais

Dentre as manifestações de caráter cultural com pretensões estéticas desenvolvidas no espaço, as danças folclóricas alemãs se posicionam como uma herança que ganha vida e movimento ao som de um instrumento, do bater das palmas e do rodopio dos corpos, evidenciando a relação entre a sociedade e a paisagem cultural. A dança convida o espectador a perceber os diversos sentidos do corpo (por meio do tato, ao tocar diferentes materiais, a lembrança do olfato estimulado por cheiros que se misturam ao ambiente, a memória da escuta atenta dos sons que ecoam no entorno, e até o paladar que se envolve em experiências

culturais e comunitárias), durante a percepção sensível da paisagem. Diferente de uma contemplação puramente visual, a analisada desenvolvida nessa pesquisa convida à imersão sensorial usando como referência a dança folclórica, que se integrou na paisagem local por meio de um monumento público.

Ao investigar como a dança folclórica alemã se manifesta na paisagem urbana e reconfigura simbolicamente o espaço por meio do corpo e da memória coletiva, a pesquisa evidenciou o papel da arte na construção de identidades e pertencimentos. Incorporada às festividades, desfiles e eventos comunitários, a dança demonstra seu potencial na formação simbólica e social do território. Assim, o monumento “Os Dançarinos”, inserido na Praça Arthur Gerhardt a pedido da comunidade local, ratifica a ideia da paisagem corporal, na medida em que o corpo dos dançarinos se tornou parte da paisagem física e cultural da cidade de Domingos Martins.

Referências

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

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (org.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Ed.: Lamparina. Rio de Janeiro, 2003, p. 59-79. Disponível em: <https://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/coletaneas/06-memoria-e-patrimonio-ensaios-contemporaneos.pdf>. Acesso em: 25 out. 2025

TORRES, Marcos Alberto; KOZEL, Salete. PAISAGENS SONORAS: POSSÍVEIS CAMINHOS AOS ESTUDOS CULTURAIS EM GEOGRAFIA. **Ra'e Ga: o Espaço Geográfico em Análise**, /S. I./, v. 20, 2010. DOI: 10.5380/raega.v20i0.20616. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/raega/article/view/20616>. Acesso em: 5 dez. 2025.

NUNES, Sandra Meyer. **Fazer dança e fazer com dança: perspectivas estéticas para os corpos especiais que dançam**. Ponto de Vista: Revista de educação e processos inclusivos. Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. p. 43-56, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/pontodevista/article/view/1149>. Acesso em: 5 dez. 2025.

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

RANGEL, Aline; RODRIGUES, Claudete. **Diversos e únicos**: etnias e folclore em Domingos Martins. Publicação independente. Vila Velha. 2009.

REGATÃO, José Pedro. Do Monumento Público Tradicional à Arte Pública Contemporânea. **Convocarte**: Revista de ciências da arte, 2015, p. 66-76. Disponível em: http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/wp-content/uploads/2015/12/Convocarte_1_site.pdf. Acesso em: 26 out. 2025.

SALGUEIRO, Teresa Barata. Paisagem e geografia. **Finisterra**, [S. l.], v. 36, n. 72, 2001. DOI: 10.18055/Finis1620. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/finisterra/article/view/1620>. Acesso em: 5 dez. 2025.

SCHONARTH, Marcell Cristine. Comunicação e dança: A construção da identidade étnica alemã através dos Grupos de Danças Folclóricas Alemãs de Estrela. **Anais do IX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul**. São Paulo. 2008, p. 1-15. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2008/resumos/R10-0371-1.pdf>. Acesso em: 24 out. 2025.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente (trad.) Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1980

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Ed.: Difel. 1983.

Recebido em: 25 de outubro de 2025.

Publicado em: 29 de dezembro de 2025.

Experiências imersivas *blockbuster* como produto da indústria cultural

Blockbuster immersive experiences as a product of culture industry

Isabella Moraes (UFOP)¹

Resumo: O presente trabalho analisa as experiências imersivas blockbuster e a linha tênue das mesmas entre produto cultural e produto de consumo da indústria cultural. A pesquisa adota uma abordagem qualitativa a partir de análise bibliográfica. Os resultados indicam que as experiências imersivas blockbuster de caráter mercantil podem ser instrumentos de alienação caso o sistema comunicacional e os elementos imersivos sejam mal utilizados. Conclui-se que se deve pensar criticamente o interesse por trás de produções dessa tipologia e em como elas afetam a Museologia, residindo a solução na socialização da arte e na educação museal emancipatória.

Palavras-chave: exposição imersiva; exposição blockbuster; indústria cultural; educação emancipatória; socialização da arte.

Abstract: This paper analyzes blockbuster immersive experiences and the fine line between cultural products and consumer products in the cultural industry. The research adopts a qualitative approach based on bibliographic analysis. The results indicate that commercial blockbuster immersive experiences can be instruments of alienation if the communication system and immersive elements are misused. It is concluded that one must think critically about the interest behind productions of this type and how they affect museology, with the solution lying in the socialization of art and emancipatory museum education.

Keywords: immersive exhibition; blockbuster exhibition; culture industry; socialization of art; socialization of art.

DOI: 10.47456/col.v15i26.50062



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 Museóloga e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0425360537429725>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-7874-3692>.

Introdução

O presente artigo analisará as experiências imersivas de caráter *blockbuster* a partir da teoria crítica e da comunicação museológica. A ideia de indústria cultural será elaborada a partir das ideias de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer (1985), do capítulo “A Indústria Cultural: o Esclarecimento como mistificação das massas”, do livro “A Dialética do Esclarecimento”. Alguns contemporâneos de Adorno e Horkheimer no campo dos estudos culturais, como Douglas Kellner (2001), julgaram a teoria da indústria cultural como ultrapassada para a análise de novas mídias, uma vez que os autores a elaboraram a partir do rádio e do cinema no contexto da Segunda Guerra Mundial. Entretanto, julgo que a teoria permanece íntegra para a análise de novos fenômenos midiáticos, principalmente se associada a ideias contemporâneas como a teoria do crítico cultural marxista Mark Fisher (2020), que cunhou o conceito de realismo capitalista, e a ideias de Néstor García Canclini (1980) sobre a socialização da arte. A ideia de indústria cultural é utilizada em detrimento da ideia de cultura de massa, uma vez que a cultura aqui referida não era produzida pelas massas, mas sim por uma elite cultural dominante direcionada às massas. Seria o que Canclini chama de “arte para as massas”, a qual

[...] tem por objetivo transmitir, ao proletariado e às camadas médias, a ideologia burguesa, e proporcionar lucros aos donos dos meios de difusão. Tem como centro o segundo momento do processo artístico, a distribuição, tanto por razões ideológicas como econômicas: interessa-lhes mais a amplitude do público e a eficácia na transmissão da mensagem do que a originalidade da produção ou a satisfação de reais necessidades dos consumidores. Seu valor supremo é a sujeição feliz. (Canclini, 1980, p. 49)

Para a análise aqui proposta, também se faz necessário o entendimento de que, ao chamar esse fenômeno de indústria, pretende-se aludir ao fato de que a cultura aqui referida é produzida a partir de modelos de produção industriais capitalistas como uma coisa a ser consumida.

Uma exposição é uma das atividades comunicacionais de uma instituição cultural, sendo tanto o “resultado da ação de expor, quanto o conjunto daquilo que é exposto e o lugar onde se expõe” (Desvallées; Mairesse, 2013, p. 42). A partir de Marília Xavier Cury (2005) podemos propor a comunicação museológica como um modelo de interação que desconsidera a relação entre polos comunicacionais como sendo linear e que afirma que o discurso museológico se efetiva na circulação da significação a partir de códigos culturais comuns entre os agentes. A partir desses códigos, “o público de museu se apropria do discurso museológico, (re)elabora-o, e então cria e difunde um novo discurso e o processo recomeça, sendo que esse novo discurso será apropriado por outros e a história se repete” (Cury, 2005, p. 39). Esse processo acontece a partir da mediação, um processo ontológico de apropriação de processos e experiências que opera “não pela reprodução neutra de significado ou informação, mas por meio da transformação ativa de actantes humanos e não-humanos, tal como de seus estados conceituais e afetivos” (Grusin, 2015, p. 130, tradução nossa),² que atua constituindo a realidade e formando os sujeitos e objetos envolvidos nas relações.

Existem diversos modelos expositivos, podendo ser de curta ou de longa duração e podendo ser ou não dentro dos espaços tradicionais dos museus e das galerias. Portanto, torna-se necessária para esse artigo a compreensão de dois tipos de exposição: as imersivas e as *blockbusters*. Uma exposição imersiva se dá por uma instalação ou experiência baseada no envolvimento de dois ou mais sentidos simultaneamente no processo de cognição, afetando positivamente a efetivação da comunicação museológica por meio da experimentação de uma realidade paralela que ecoe percepções e experiências prévias do sujeito. A ideia de exposições *blockbuster*, por sua vez, parte do conceito de mesmo nome utilizado no âmbito do cinema para caracterizar filmes “que demandam um grande vulto econômico para serem produzidos e

² No original: “Mediation operates not by neutrally reproducing meaning or information but by actively transforming human and nonhuman actants, as well as their conceptual and affective states”.

que arrebatam uma extraordinária marca de espectadores/bilheteria ('arrasam quarteirão')" (Miorim, 2019, p. 64). As experiências imersivas problematizadas nesse artigo se enquadram como experiências *blockbuster*, uma vez que esse modelo de instalação se dá por exposições multimídia de caráter lúdico, comumente caracterizadas como "instagramáveis", reproduzidas em massa a partir de grandes investimentos econômicos e que exigem ingressos caros em busca de um retorno financeiro lucrativo.

A partir deste ponto, o objeto da pesquisa será tratado como experiência ou instalação, uma vez que elas se distanciam em linguagem comunicacional da definição aqui dada de comunicação museológica que caracteriza *stricto sensu* uma exposição. Segundo Priscila Sacchettin, "as exposições imersivas habitam essa fronteira entre a experimentação e o banal, e têm de lidar o tempo todo com o risco de submissão ao segundo – o que faz delas um fascinante objeto de reflexão" (2021, p. 614) e é compartilhado desse pensamento na análise realizada a seguir.

As experiências imersivas blockbuster como produto da indústria cultural

A indústria cultural caracteriza-se como um sistema de produção de bens culturais padronizados, reproduzidos em massa, e orientados por interesses mercadológicos. Essa lógica produtiva, voltada para o lucro, tende a promover a alienação e a manutenção de estruturas de dominação, ao difundir uma linguagem que naturaliza ideologias. Caracteriza-se também pelo consumo destes produtos padronizados, que passa a ser uma necessidade coletiva, amplamente aceita e normalizada. Não só as produções são uniformizadas, mas também os meios técnicos (Adorno; Horkheimer, 1985), ou, os "dispositivos materiais que possibilitam a manifestação física dos produtos de mídia no mundo" (Elleström, 2017, p. 37). Nesse cenário, o interesse dos consumidores está mais nas técnicas que nos resultados.

Pelo fato de as produções serem semelhantes, diminui-se a gama de mensagens possíveis a serem codificadas pelos espectadores, situação que oferece à elite uma oportunidade de utilização dessas mídias para dominação em massa de certas camadas da sociedade por meio da ação alienadora em potencial dos produtos. Adorno e Horkheimer (1985) salientam que a dominação por meio da linguagem não se dá pelo “*cultural lag*”³ de uma sociedade; ao contrário, se dá pelo poder do dominante sobre o dominado, de uma camada da sociedade sobre a outra. Adorno associava a rigidez da organização das empresas voltadas à comunicação artística àquela da organização nazifascista e àquela do âmbito familiar patriarcal, onde “o empresário impunha ao público o produto que a estatística lhe indicava ter a maior aceitação, isto é, toda possibilidade de escolha livre se apagava, pois, o consumidor não tinha ao seu alcance senão aquele produto designado como o mais desejado” (Puterman, 1994, p. 15). Ademais,

Causando uma experiência de prazer aos que despendem seus feitos, esse sistema que lucra com a cultura e a arte tem como objetivo fazer com que os indivíduos vejam o mundo sempre da mesma forma e que ele sempre permaneça como é. Ela vende constantemente a imagem estereotipada do que é bom ou mau, agradável ou não, causando um adestramento nos que passam a colocar como verdade e a entender somente o que se encaixa no modelo já estabelecido nesses estereótipos. Adorno a considera um instrumento capaz de recalcar a imaginação, fazendo as pessoas terem prazer ao soterrar a capacidade imaginativa, que sempre envolve o prazer pelo esforço e pela atividade mental. (Koop, 2019, p. 131)

A produção da teoria sobre a indústria cultural de Adorno e Horkheimer se insere no contexto da Segunda Guerra Mundial, período marcado por uma crescente desilusão com os ideais iluministas, quando se observava uma crítica à ênfase no racionalismo, sinalizando uma transição para o que viria a ser denominado pós-modernidade. Nesse mesmo horizonte

³ O termo “*cultural lag*” refere-se à teoria do atraso cultural, teoria sociológica de William Fielding Ogburn (1922) que afirma que a mudança social não ocorre de maneira uniforme na vida em sociedade. O atraso cultural aconteceria em sociedades em que a transformação na vida material acontece mais rápido do que na cultural não material (valores, leis, etc.).

crítico, no século XXI, Fisher (2020) propõe o conceito de “realismo capitalista” para caracterizar o cenário no qual o capitalismo é percebido como a única estrutura sociopolítica possível, consolidando uma visão de mundo típica da pós-modernidade. Segundo o autor, a partir da sociedade pós-fordista⁴ se instala um sentimento de que é mais fácil pensar o fim do mundo do que o fim do capitalismo, como se nenhum outro sistema pudesse substituí-lo. O realismo capitalista, portanto, é a instalação profunda do capitalismo tardio na estrutura da sociedade em escala mundial, em “uma atmosfera abrangente, que condiciona não apenas a produção da cultura, mas também a regulação do trabalho e da educação” (Fisher, 2020, p. 33). O autor afirma que esse cenário tem o poder de transformar todos os objetos da cultura em valor monetário. Por isso, sua teoria complementa na contemporaneidade a teoria de Adorno e Horkheimer, principalmente ao dizer que “o capitalismo traz consigo uma dessacralização massiva da cultura” (Fisher, 2020, p. 14). Ademais, “o capitalismo é o que sobra quando as crenças colapsam ao nível da elaboração ritual e simbólica, e tudo o que resta é o consumidor-espectador, cambaleando trôpego entre ruínas e relíquias” (Fisher, 2020, p. 13). Todo esse cenário leva o sujeito da sociedade do realismo capitalista a ser atraído pela alienação como uma necessidade de sobrevivência, para lidar com o cansaço mental causado pelo trabalho; que faz com que esse sujeito viva “em um estado simultâneo de exaustão e superestimulação” (Fisher, 2023, p. 33). A indústria cultural é a própria ideologia e os valores são regidos por ela (Da Silva, 2008), dando a origem à indústria da diversão, em que os consumidores não são estimulados a produzir pensamentos próprios, uma vez que a indústria lhe apresenta o conforto de não precisar fazê-lo. Cabe destacar que o caráter alienador das produções da indústria cultural não é uma crítica àqueles que as consomem, mas sim àqueles que as produzem. Marx caracteriza a alienação como

⁴ Pós década de 1970, consolidando-se na década de 1980 com a ascensão do neoliberalismo.

[...] uma relação social na qual o produto do trabalho do homem se apresenta como força autônoma, inimiga para o ser humano e não como fruto de sua atividade criativa. Portanto, a dimensão subjetiva da alienação se relaciona com uma condição determinada pelas formas de exploração do trabalho sob o capitalismo. Nos Manuscritos de Paris, Marx caracteriza essa dimensão subjetiva como a alienação do ser humano em relação a si mesmo, da sua própria atividade, vista como sofrimento ou escravidão. Desse modo, os seres humanos também não se reconhecem em outros seres humanos e não se percebem como fazendo parte de uma coletividade universal. Trata-se de um processo de desumanização que é parte do modo de produção capitalista e que só pode ser superado com a superação deste. (Facina, 2007, p. 1-2).

Segundo Adorno e Horkheimer, a educação emancipatória é a solução para o caráter alienador da indústria cultural. Os museus estão implicados no processo educativo em função de sua responsabilidade de serviço para com a sociedade, por isso eles não devem se perder em estruturas que servem à indústria cultural e à alienação, como é suscetível ao utilizar modelos de caráter *blockbuster*.

As exposições imersivas *blockbuster*

O modelo de instalação aqui problematizado foi popularizado pela empresa *Culturespaces*, uma instituição privada pioneira na criação de experiências imersivas e digitais. Atualmente a empresa conta com um total de 9 espaços dessa tipologia entre as cidades de Paris, Bordeaux, Les Baux-de-Provence, Nova Iorque, Amsterdã, Dortmund, Seul, Jeju e Hamburgo. Apesar da empresa também trabalhar com instalações de obras originais de artistas que produzem arte de caráter digital, o espaço alcançou o ápice da popularidade a partir da instalação polissensorial “*Vincent van Gogh, la nuit étoilée*”, de 2019, amplamente reproduzida e imitada no mundo inteiro, e que se utiliza de reproduções virtualizadas das obras do pintor pós-impressionista holandês a partir da técnica AMIEX® (Art & Music Immersive Experience) baseada em

[...] 140 projetores de vídeo a laser aliados a um sistema de som ambiente com 50 alto-falantes de diretividade controlada. O equipamento multimídia é capaz de projetar as obras em altíssima resolução sobre uma área total de 3.300 m², usando todas as superfícies – do chão ao teto, passando por paredes de até dez metros de altura – e somando cerca de 3.000 imagens em movimento. (Atelier *apud* Sacchettin, 2021, p. 612)



Figura 1. Espaço da exposição “Van Gogh, la nuit étoilée”. Disponível em: <https://www.vogue.fr/culture/a-voir/story/van-gogh-la-prochaine-exposition-immersive-de-latelier-des-lumieres/4974>. Acesso em: 16 set. 2025. A imagem mostra um amplo espaço cujas paredes estão cobertas de projeções mapeadas da obra “Amendoeira em flor” (1890), de van Gogh. Fonte: Culturespaces / E. Spiller, 2019.

Essa tecnologia se baseia em técnicas de projeção mapeada, ou *videomapping*, um campo diverso de técnicas, de origem no campo do audiovisual, que consiste na projeção de imagens que se alinham precisamente à geometria de uma superfície tridimensional, transformando-a em uma tela dinâmica por meio de softwares especializados (Mota, 2014). Esse tipo de instalação logo se expandiu pelo mundo. No Brasil, tivemos experiências como “Leonardo da Vinci – 500 anos de um gênio” (2019) e “Uma viagem imersiva extraordinária – Júlio Verne 200” (2025), ambas do espaço MIS Experience, uma instituição de

tipologia semelhante aos espaços da *Culturespaces* e que se utiliza de tecnologias semelhantes, provando a teoria de Fisher de que, no realismo capitalista, a inovação estilística não é mais possível e tudo é imitação, de modo que fazer sucesso significa ser a “carne nova no pedaço”, que logo será devorada pelo sistema (Jameson *apud* Fisher, 2020). Essas experiências imersivas *blockbuster* se manifestam como um produto da indústria cultural por serem produzidas com vistas ao retorno econômico em detrimento de atuar em a serviço da sociedade, questão prevista pelo Conselho Internacional de Museologia (ICOM) como papel fundamental do museu.

Sacchettin (2021) menciona o fato de que, a partir de instalações pioneiras como as de Myron Krueger,⁵ na década de 1990, tornou-se comum associar o “Mito da caverna” de Platão às recém-nascidas instalações que se utilizavam de realidade virtual e tecnologias semelhantes. Platão, no livro VII da República, descreve uma alegoria em que prisioneiros vivem acorrentados em uma caverna desde o nascimento, só conseguindo ver a parede da caverna à sua frente. Uma fogueira presente no espaço, atrás dos prisioneiros, projeta sombras nas paredes que os sujeitos acreditam ser a realidade, uma vez que não podem ver e não conhecem os objetos reais. O mito simboliza a passagem da ignorância para o conhecimento, já que aqueles que conseguissem se libertar das amarras da caverna iriam conhecer os objetos reais, em vez das suas sombras. Entretanto,

No mito da caverna de Platão, fica explícito o sentido de como o simulacro, dado por um processo de projetar imagens, pode ser potencialmente a arte de criar modelos e mundos preconcebidos. Essa “arte” de ilusonar e propor espaços imersivos, situações ilusórias, é algo ontológico. Habita a profundidade de águas, de densidades que sustentam as superfícies do que hoje flutua entre o virtual, o real e o imaginário, desembocando em campos de produção poética como o do cinema. O mito da caverna traz questões ligadas às densidades que alicerçam certas superfícies. (Mota, 2014, p. 23)

⁵ Myron Krueger é um artista digital e cientista da computação estadunidense pioneiro no campo de instalações interativas que se utilizam de interação humano-máquina. É também pioneiro no campo da pesquisa em realidade virtual e realidade aumentada.

Esse tipo de experiência imersiva é o simulacro do simulacro, uma vez que “a imagem não constitui o objeto em si, mas é a sua representação, o simulacro” (Freitas, 2013, p. 334) e essas experiências trazem apenas a projeção da virtualização de obras que existem materialmente, em um ambiente onde “simular é fingir uma presença ausente, criar uma imagem sem correspondente com a realidade” (Baudrillard *apud* Freitas, 2013, p. 335). Essa inundação de simulacros coloca essas experiências em uma posição semelhante ao não-lugar de Marc Augé, um produto da supermodernidade que não é nem identitário, nem relacional, nem histórico (Augé, 1994), constituindo zonas genéricas de trânsito típicas dos espaços urbanos no capitalismo tardio, como os *shopping centers* e aeroportos (Fisher, 2023).



Figura 2. Espaço da exposição “Leonardo da Vinci – 500 anos de um gênio”, do espaço MIS Experience. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/mis-experience-leonardo-da-vinci/>. Acesso em: 16 set. 2025. A imagem mostra pessoas observando projeções mapeadas nas paredes que mostram a obra “Mona Lisa” (1503–1519) e “O Homem Vitruviano” (1490) de Vinci. Fonte: Grande Exhibitions, 2019.

Essas experiências são mais atraentes aos não-públicos de museus por terem em si “um pouco da santidade da igreja, da informalidade de um parque de diversões, do perambular de um *shopping center* e do entretenimento *high-*

tech dos megashows de bandas *pop*” (Sacchettin, 2021, p. 623), e por serem mais acolhedoras àqueles que se sentem intimidados pelo espaço hermético dos museus tradicionais e das galerias de arte. A indústria cultural tira proveito disso. Esse sentimento de intimidação existe desde o surgimento dos museus, que nascem como espaços direcionados a grupos específicos da elite, com esse ideal sendo perpetuado até a contemporaneidade por instituições, intencionalmente ou não. No museu, a intimidação é reforçada pela linguagem, muitas vezes por meio de um discurso maçante. Seja deliberado ou não, a massa é mantida afastada do conhecimento fornecido pelas instituições.



Figura 3. Espaço da exposição “Júlio Verne 200”, do espaço MIS Experience. Disponível em: <https://cidadedesaopaulo.com/mis-experience-estreia-exposicao-julio-verne-200-inedita-no-brasil/>. Acesso em: 16 set. 2025. A imagem mostra pessoas sentadas em um amplo espaço cujas paredes estão cobertas de projeções mapeadas de uma garrafa boiando no mar, com um papel dentro, sendo resgatada por uma mão branca. Observa-se a barbatana de um tubarão que nada ao fundo. Fonte: Layers de la Realidad, 2025.

Cria-se um cenário onde os museus e galerias trazem o caráter *blockbuster* para suas produções, para conseguir investimento privado para as instituições e para competir em público com as experiências previamente mencionadas. É preciso olhar criticamente para as intervenções do capital nas produções culturais, principalmente de produções que envolvam os museus, e se perguntar o porquê de haver apenas o interesse em investir em certos tipos de experiências culturais e não em outras. Segundo Guimarães (2023, p. 40) “a escalada e a proximidade dos novos museus com o mundo dos negócios foram as duas principais características da passagem de modelo de instituição

cultural de elite para sua atual configuração como um templo populista de lazer e entretenimento”, encabeçado por uma elite econômica que se apropria do que é raro e novo. Essa indústria aposta em subjetividades mutantes e não em acúmulo de saberes, de modo que os indivíduos circulem “entre os espaços como superfícies lisas, preenchidas e esvaziadas pelo entretenimento” (Guimarães, 2023, p. 49). Nesse ambiente, o comportamento das pessoas se assemelha à de visita de um *shopping center*, onde se transita sem muita atenção e rapidamente.

A estrutura museal desse cenário

mistura arte, lazer, ambiência e marketing, de forma que é criado uma nova maneira de ver os museus, não mais como território patrimonial da alta cultura clássica, mas sim uma hipercultura de objetivo mercantil baseada nos recursos do espetáculo e do divertimento generalizado. (Lipovetsky; Serroy *apud* Guimarães, 2023, p. 58)

Isso faz com que as experiências e instalações já nasçam segundo essa formação espetacular, em que “o objetivo não é mais fazer sonhar ou emocionar, mas sim despertar reações como ficar estupefato, impressionado ou chocado. O sentido das obras não é mais importante, mas a experiência ‘divertidora’ do diferente” (Guimarães, 2023, p. 58).

É preciso analisar a maneira como a utilização intencional dos processos comunicacionais permite resultados positivos ou alienadores. Nas experiências imersivas de caráter *blockbuster*, as instalações passam uma falsa sensação de produção de grande carga de compreensão, mas que, por meio de uma estrutura comunicacional potencialmente falha, pode-se vetar a atividade mental do indivíduo por meio de um bombardeio sensorial, o tornando um observador passivo (Sacchettin, 2021). Porém, esse é o interesse da indústria cultural, uma vez que “as leituras polissêmicas são temidas por aqueles que não querem que o público interprete por si, e sim pelas suas intenções” (Cury, 2005, p. 81).

Utilizando-se das ideias de Walter Benjamin, em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (2018), entretanto, uma análise diferente do tema pode ser feita. No texto, o autor defende que os instrumentos da

indústria cultural poderiam ser utilizados para efeitos de democratização da arte e da cultura. Para ele, todas as obras de arte são passíveis de reprodução e que a reprodução técnica é um instrumento de democratização do saber artístico, levando o acesso à arte a novas camadas da sociedade que previamente não o tinham. Entretanto, Canclini (1980) afirma que há diferença entre a popularização e a socialização da arte. A popularização apenas converte o povo em público, o qual permanece alheio ao processo de produção; já na arte socializada, o público se transfere a um papel de produtor, logo, os artistas compartilham com o povo os meios de produção. A aplicação da teoria de Benjamin como argumento pode ser questionada quando observamos os altos preços⁶ de acesso a essas instalações. Canclini afirma que “a transformação das estruturas das obras não pode corrigir por si só as injustiças no acesso à arte, determinadas pela divisão da sociedade em classes” (1980, p. 42), nos levando a perguntar: por que não reproduzir exposições que sejam de fácil acesso ou exposições em museus? Utilizando do exemplo das experiências da *Culturespaces*, por que não investir em exposições que levem obras reais de van Gogh às pessoas? Qual o interesse por trás da disseminação de uma linguagem e não de outra?

A utilização de imersão em exposições museológicas não significa imediatamente uma experiência *blockbuster*, mas os conceitos têm caminhado juntos. Entretanto, quando utilizadas pelo museu, essas estruturas devem ser trabalhadas cuidadosamente. O sistema comunicacional museológico bem elaborado e operado segundo as bases teóricas e conforme o entendimento do sujeito público da exposição é importante para que os elementos imersivos tenham efeito. As pesquisas de público são necessárias para que se entenda o sujeito do museu, permitindo a curadoria de experiências e exposições mais ricas e

⁶ Por exemplo, a experiência “Van Gogh & Impressionistas”, grandemente inspirada pelo sucesso da *Culturespaces*, em cartaz a partir de 26 de setembro de 2025, em Santo André, município do estado de São Paulo, e que já atraiu mais de 900 mil visitantes em 24 cidades, apresenta os seguintes valores de ingresso: terça a sexta-feira, diurno – R\$ 70,00 a inteira e R\$ 35,00 a meia-entrada; terça a sexta-feira, noturno – R\$ 80,00 a inteira e R\$ 40,00 a meia-entrada; e finais de semana e feriados – R\$ 95,00 a inteira e R\$ 47,50 a meia-entrada.

específicas, uma vez que o público é um actante do processo comunicacional museológico. Se bem utilizados, os elementos imersivos em uma exposição intensificam o processo de cognição do sujeito e o tornando um participante ativo no processo e não só um espectador passivo, uma vez que a aprendizagem depende da participação ativa do público, o qual é agente de sua própria experiência, utilizando seu corpo para apropriação do espaço e da linguagem do museu (Cury, 2005).

Como reação a esse cenário, é de extrema importância o papel da educação museal e da socialização da arte como ferramentas de emancipação e de resistência à alienação. Canclini (1980) afirma que socializar a arte consiste em criar condições para que todos tenham acesso à arte e possam se apropriar delas, a partir de uma integração completa na vida dos sujeitos, sem distinção de classe, gênero ou raça, enquanto legitima as produções de culturas populares e híbridas. A educação como prática da liberdade para bell hooks, que foi uma educadora freiriana, é um local onde se cria sujeitos conscientes, críticos e autônomos capazes de transformar a realidade social, afinal: “a educação como prática da liberdade é um ato de coragem que nos convida a transgredir fronteiras, a questionar sistemas de dominação e a afirmar a dignidade de cada sujeito” (hooks, 2013, p. 17).

Os museus, apesar de serem ferramentas de educação não formal, compartilham com outras instituições educativas “a responsabilidade de ampliar as oportunidades de aprendizagem, além de informar, nutrir e ilustrar os indivíduos acerca do valor do conhecimento sobre seu passado e presente, com vistas ao futuro” (Cazelli; Valente, 2019, p. 23). A arte é uma importante ferramenta educacional, afinal “transmite significados que não podem ser transmitidos por nenhum outro tipo de linguagem, como a discursiva e a científica” (Barbosa, 2009, p. 21). Isso possibilita “desenvolver a percepção e a imaginação para apreender a realidade do meio ambiente, desenvolver a capacidade crítica, permitindo analisar a realidade percebida e desenvolver a criatividade de maneira a mudar a realidade que foi analisada” (Barbosa, 2009, p. 21). A

educação museal opera por meio das exposições e atividades elaboradas por profissionais de áreas interdisciplinares em um ambiente privilegiado por promover “momentos socialmente partilhados de apropriação do conhecimento a partir de leituras, trocas de ideias e vivências de experiências” (Cazelli; Vicente, 2019, p. 29) e, por isso, deve estar comprometido em servir à sociedade que o constrói e ocupa, e não a sistemas capitalistas pautados em consumo de massa.

Considerações finais

Fisher afirma que “a cultura e a análise da cultura são valiosas na medida em que permitem uma fuga de nós mesmos” (2023, p. 49). O presente artigo teve como objetivo analisar as experiências imersivas de caráter *blockbuster* à luz da teoria da indústria cultural e da comunicação museológica, buscando-se compreender em que medida tais experiências, que têm se popularizado nos museus e diversas outras instituições culturais contemporâneas, contribuem para ou prejudicam os processos de mediação de saberes e a formação crítica dos seus públicos. Os resultados obtidos ao longo da pesquisa indicam que experiências imersivas orientadas por lógicas mercantis podem atuar como instrumentos de alienação, especialmente quando os sistemas comunicacionais e os elementos imersivos são empregados de maneira inadequada, levando à espetacularização dos conteúdos e ao esvaziamento da informação. No entanto, quando utilizados de forma crítica e intencional, esses elementos podem contribuir significativamente para a ampliação da compreensão dos conteúdos apresentados, contribuindo com a educação emancipatória. A imersão, nesse sentido, não é um fim em si mesma, mas um recurso a serviço da comunicação museológica, cujo poder reside em engajar os visitantes de maneira profunda, contribuindo para a sua constituição como seres autônomos e críticos.

Compreende-se que a intervenção da economia no sistema cultural não é um fato recente e nem uma situação incomum, e que as instituições

aderem a essas situações em função de necessidade, principalmente no cenário do Brasil. Conclui-se, portanto, que se deve pensar criticamente o interesse que orienta a produção e a difusão das experiências imersivas *blockbuster*, analisando seus efeitos sobre o campo da Museologia. Reside na educação emancipatória a solução para combater os possíveis efeitos alienadores das experiências, concretizada aqui pela educação museal, atividade parte do escopo da comunicação museológica por meio de práticas interdisciplinares.

Se reconhece como limitação da pesquisa a ausência de consenso na literatura sobre a natureza e a função na sociedade das experiências imersivas de caráter *blockbuster*, o que abre possibilidades para investigações futuras. Tais estudos poderão contribuir para a construção de um referencial teórico e prático que fortaleça as práticas museais emancipatórias perante o cenário do realismo capitalista que age sobre a cultura.

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus Editora, 1994.

BARBOSA, Ana Mae. Mediação Cultural é social. In: BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão. **Arte/educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. [s.l.]: L&PM Editores, 2018.

CANCLINI, Néstor García. **A socialização da arte**: teoria e prática na América Latina. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.

CAZELLI, Sibele; VALENTE, Maria Esther. INCURSÕES SOBRE OS TERMOS E CONCEITOS DA EDUCAÇÃO MUSEAL. **Revista Docência e Cibercultura**, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 18–40, 2019. DOI: 10.12957/redoc.2019.40729. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/re-doc/article/view/40729>. Acesso em: 20 jul. 2025.

CURY, Marília Xavier. **Comunicação museológica**: uma perspectiva teórica e metodológica de recepção. 2005. Tese (Doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005. Acesso em: 10 abr. 2025.

DA SILVA, Maria Aparecida Rodrigues. INDÚSTRIA CULTURAL: UMA EVOLUÇÃO PARA A ALIENAÇÃO. **Revista Filosofia Capital - ISSN 1982-6613**, [S. l.], v. 1, n. 3, p. 57-78, 2008. Disponível em: <https://www.filosofiacapital.org/index.php/filosofiacapital/article/view/35>. Acesso em: 20 jul. 2025.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. Tradução: Bruno Brulon Soares, Marília Xavier Cury. ICOM: São Paulo, 2013.

ELLESTRÖM, Lars. Um modelo de comunicação centralizado na mídia. In: ELLESTRÖM, Lars. **Midialidade**: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade. Organização Ana Cláudia Munari Domingos, Ana Paula Klauck e Glória Maria Guiné de Melo. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2017. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/download/livros/1180.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2025.

FACINA, Adriana, Indústria cultural e alienação: questões em torno da música brega, **V Colóquio Internacional Marx e Engels**, p. 1-10, 2007. Disponível em: https://unicamp.br/cemarx/anais_v_coloquio_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt6/sessao1/Adriana_Facina.pdf. Acesso em: 20 jul. 2025.

FISHER, Mark. **Realismo Capitalista**. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FISHER, Mark. **Fantasma da minha vida**. São Paulo: Autonomia Literária, 2023.

GRUSIN, Richard. Radical Mediation. **Critical Inquiry**, v. 42, n. 1, The University of Chicago Press. Outono de 2015, p. 124-148. Disponível em: <https://uwm.edu/english/wp-content/uploads/sites/109/2015/09/Grusin-Radical-Mediation.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2025.

GUIMARÃES, Rodrigo Manoel Pentagna. **Inhotim**: arte e indústria cultural rumo a disneyficação dos museus. 2023. 111 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: EDUSC, 2001.

KOOP, Stefane Katrini. A INDÚSTRIA CULTURAL E O CONCEITO DE ALIENAÇÃO. **PÓLEMOS** – Revista de Estudantes de Filosofia da Universidade de Brasília, [S. l.], v. 7, n. 14, p. 125–140, 2019. DOI: 10.26512/pl.v7i14.22071. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/polemos/article/view/22071>. Acesso em: 20 jul. 2025.

MIORIM, Marina Araújo. Exposições blockbuster: mecenato privado e política cultural no Brasil. **Revista Extraprensa**, São Paulo, Brasil, v. 12, p. 62–77, 2019. DOI: 10.11606/extraprensa2019.153207. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/153207>. Acesso em: 10 abr. 2025.

MOTA, Márcio Hofmann. **Video mapping/Projeções Mapeadas**: Espaços e imaginários deslocáveis. Dissertação de mestrado. Brasília: Universidade de Brasília, 2014.

PUTERMAN, Paulo. **Indústria cultural**: a agonia de um conceito. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

SACCHETTIN, Priscila. De volta à caverna de Platão: notas sobre exposições imersivas. **ARS (São Paulo)**, [S. l.], v. 19, n. 42, p. 691–739, 2021. DOI: 10.11606/issn.2178- 0447.ars.2021.185248. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/185248>. Acesso em: 16 abr. 2025.

Recebido em: 16 de setembro de 2025.
Publicado em: 29 de dezembro de 2025.

Linda do Rosário: uma leitura junguiana

Linda do Rosário: a Jungian Reading

Simone Neiva (PPGA-UFES)¹
Stela Maris Sanmartin (PPGA-UFES)²

Resumo: Este artigo propõe uma análise simbólica da obra *Linda do Rosário* (2004), de Adriana Varejão, à luz da psicologia analítica de Carl Gustav Jung. Serão mobilizados os arquétipos da sombra, da *anima/animus*, além dos conceitos de imaginação ativa e a individuação, para explorar como a obra provoca o espectador a confrontar conteúdos reprimidos da psique individual e coletiva. Através dessa abordagem, busca-se compreender o poder transformador da arte como catalisadora de processos psicológicos.

Palavras-chave: *Linda do Rosário*; Carl Gustav Jung; arquétipos.

Abstract: *This article proposes a symbolic analysis of the work Linda do Rosário (2004), by artist Adriana Varejão, considering Carl Gustav Jung's analytical psychology. The archetypes of the shadow, anima/animus, and concepts of active imagination and individuation will be mobilized to explore how the work provokes the viewer to confront repressed contents of the individual and collective psyche. Through this approach, we seek to understand the transformative power of art as a catalyst for psychological processes.*

Keywords: *Linda do Rosário*; Carl Gustav Jung; archetypes.

DOI: 10.47456/col.v15i26.50168



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

¹ Doutoranda e Mestre em Artes Visuais (UFES), Especialista em História da Arte e História da Arquitetura (PUC Rio), Doutora em Arquitetura (USP), Mestre em Arquitetura (Universidade de Tóquio, Japão), Graduada em Arquitetura (UFES). ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3791-4888>.

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. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7276-0584>.

Introdução

Em abril de 2013, a edição da revista A+U exibiu a mais nova tendência em arquitetura expositiva em seis museus localizados em diferentes partes do mundo, dentre eles, Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais (Raymund, 2013). Os espaços apresentados compartilhavam o fato de ultrapassarem o conceito do “cubo branco” (O’Doherty, 2002), propondo uma justaposição entre patronos, curadores, artistas, arquitetos e paisagistas. Neles, a experiência do espectador é fragmentada em múltiplos pavilhões e jardins, incluindo obras de *site-specific* ou, ao contrário, recebendo novas arquiteturas para abrigar obras consagradas. Tal é o caso da Galeria Adriana Varejão, que abriga seis obras da artista em Inhotim, dentre elas, Linda do Rosário (2004).

Linda do Rosário (2004): entre azulejos e carnes

Uma das peças mais emblemáticas de Adriana Varejão, Linda do Rosário (2004) (figura 1), apresenta, em sua superfície, a alusão a tradicionais azulejos brancos modernistas, similares aos encontrados em locais associados à higiene e à esterilidade. Em lugar do concreto e dos tijolos aglutinadores da arquitetura, estão carnes e vísceras pintadas, revelando o interior pulsante da parede, um traço característico da série Charques, iniciada pela artista na década de 2000 (Diegues, 2009). Nessas criações escultóricas, a estrutura arquitetônica é fundida ao corpo humano, fazendo com que a tinta a óleo sobre alumínio e poliuretano simule azulejos e carnes.



Figura 1. Adriana Varejão, Linda do Rosário, 2004, óleo sobre alumínio e poliuretano, 195x800x25 cm. Instalação em forma de parede de azulejos brancos, com partes quebradas que revelam interior vermelho semelhante a carne. Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/linda-do-rosario/>. Acesso em: 10 set. 2025.

Para criar a obra *Linda do Rosário*, Varejão inspira-se no colapso do Hotel Linda do Rosário (figura 2), ocorrido em 2002, no centro do Rio de Janeiro, e no enigma envolto a um casal de hóspedes, supostamente amantes que, mesmo alertados sobre o iminente desmoronamento do prédio, teriam optado por não abandonar o apartamento.



Figura 2. Cena de prédio desmoronado em área urbana, com entulho no chão e trabalhadores em resgate nas ruínas do Hotel Linda do Rosário, 2002 / Detalhe. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/blogs/blog-do-acervo/post/2022/09/a-cancao-dos-los-hermanos-inspirada-no-fim-tragico-de-um-amor-proibido-ha-20-anos.ghtml>. Acesso 11 jun. 2025.

Sobre o casal envolvido no incidente no Hotel Linda do Rosário, um professor de 71 anos e uma correntista de 48, o noticiário conta que “seus corpos foram encontrados nus e abraçados sobre os restos de uma cama. Há quem diga que eles dormiam, ou talvez decidiram permanecer unidos, sem fugir, cansados de se esconderem” (O Globo *apud* Andreghetto, 2015, p. 84). A notícia do desabamento, as imagens dos azulejos e das estruturas rompidas, da mistura entre arquitetura e os corpos, marcam Varejão. A experiência é traduzida pela artista ao simular a arquitetura de azulejos sendo violentamente rasgada por carne crua, vísceras e sangue, criando

um abismo simbólico entre a superfície fria do azulejo e o trauma oculto, entre o visível e o reprimido, entre a fachada civilizatória e as ruínas afetivas e históricas que ela oculta, instaurando uma reflexão sobre a persistência da violência nos espaços urbanos, nas estruturas sociais e na memória coletiva. Sobre a potência simbólica em obras como Linda do Rosário, Schollhammer comenta:

Sem penetrar no mundo a procura de um sentido oculto, a imagem abre o mundo para o mundo, o interior para o interior, assim como uma ferida que não necessariamente é uma abertura para o exterior, mas pode ser uma abertura para dentro, um dobrar-se ou envolver-se (Schollhammer *apud* Diegues, 2009, p. 186).

Repleta de conteúdo simbólico, a obra Linda do Rosário nos oferece uma oportunidade de mergulho nas camadas profundas da psique. Nessa obra, os materiais utilizados por Varejão, como azulejos, fissuras e vísceras, ativam uma experiência visceral e arquetípica. Por esse motivo, a leitura junguiana dessa obra nos apoia na compreensão sobre como os símbolos visuais acessam o inconsciente coletivo e se tornam meios de transformação interior e social.

Análise simbólica da obra Linda do Rosário à luz da psicologia analítica

Carl Gustav Jung,³ médico psiquiatra, dedicou sua vida para compreender e tratar da alma humana, chegando à ideia de que o inconsciente se constitui de duas camadas: pessoal e coletivo (Abrantes; Sanmartin, 2017, p. 76). Observou que a evolução psíquica se dá nos encontros da consciência com o inconsciente, por meio de símbolos que se manifestam nos sonhos e na arte, compreendida como manifestação privilegiada do inconsciente (Colonnese, 2018).

Para Jung, os símbolos e as imagens estão carregados de significados que transcendem a linguagem racional e são os veículos por meio dos quais o inconsciente se comunica com a consciência. Nesse sentido, a arte além

³ Carl Gustav Jung, nascido na Suíça em 1875 cria o que conhecemos como Psicologia Analítica.

de expressão estética, configura-se como um espaço de elaboração de conflitos internos e coletivos. Assim, ao criar imagens que evocam o inconsciente coletivo, o artista torna-se um mediador entre o mundo interior e o mundo exterior, e as imagens arquetípicas manifestam-se com toda sua potência.

As imagens arquetípicas são aquelas que “configuram vivências primordiais da humanidade, semelhante nos seus traços fundamentais, em toda parte do mundo, podendo revestir-se de roupagens diferentes de acordo com a época e as situações em que se manifestam, exprimindo, porém, sempre os mesmos afetos e ideias” (Sanmartin, 2004, p. 19).

O arquétipo da sombra é, para Jung, a parte da personalidade que contém tudo aquilo que o ego recusa-se aceitar, como traços negativos, impulsos reprimidos, memórias traumáticas. No plano coletivo, a sombra pode incluir elementos da história que foram ocultados ou silenciados. Para Grinberg, ao nomear o arquétipo como sombra, Jung é bastante sugestivo, já que a palavra “faz pensar naqueles conteúdos privados da luz da consciência. [...] negligenciar nossa própria sombra nos traz um sentimento de culpa” (Grinberg, 2003, p. 145).

Quando o interesse se desloca, deixa em sombra as coisas de que anteriormente nos ocupávamos, exatamente como um holofote ao iluminar uma nova área deixa uma outra mergulhada em escuridão. Isto é inevitável, pois a consciência só pode conservar iluminadas algumas imagens de cada vez e mesmo assim, com flutuações nesta claridade. Os pensamentos e ideias esquecidos não deixam de existir (Jung, 1964, p. 34).

Em Linda do Rosário, a sombra se manifesta de maneira visual e pungente. Por trás da superfície aparentemente limpa dos azulejos, jorram vísceras, músculos e carne crua. O que, a princípio aparenta ordem e pureza, revela sua verdadeira face: o corpo ferido e seu interior, bem como a sensualidade e a luxúria. A obra também torna visível a sombra coletiva do Brasil, o rastro da violência, especialmente no que se refere à colonização, à escravidão e ao apagamento cultural.

Esses conteúdos, recalcados na formação da identidade nacional, são trazidos à superfície como um chamado à consciência. A arte de Varejão, nesse sentido, cumpre a função junguiana de revelar o que foi reprimido, de dar corpo à sombra para que possa ser confrontada e, quem sabe, integrada. Na teoria junguiana, o arquétipo da *anima* representa a energia do feminino na psique do homem; e o *animus*, a energia do masculino na psique da mulher. Ambos são forças interiores que necessitam integração. Sanmartin (2021), sobre o diálogo entre as energias femininas e masculinas, diz que

El “lado femenino” del potencial creativo es subjetivo, emocional, con posible atención en muchas direcciones, mientras que la energía masculina se caracteriza por la objetividad, la razón y el enfoque en una sola dirección. Este tránsito favorece el proceso y está presente en métodos creativos que nos permiten zambullirse en el inconsciente para captar lo necesario para lograr nuestros sueños (Sanmartin, 2021, p. 89).



Figura 3. Linda do Rosário (2004). Detalhe de parede de azulejos quebrada, mostrando interior de massa vermelha que lembra carne. Contraste entre azulejos e carnes. Disponível em: <https://gvcult.blogosfera.uol.com.br/2016/12/28/por-entre-azulejos-analise-da-obra-linda-do-rosario-de-adriana-varejao/> Acesso em: 11 jun. 2025.

A obra Linda do Rosário trabalha profundamente essa tensão entre opostos simbólicos. Os azulejos, com sua rigidez geométrica, remetem ao racional, ao controle, ao masculino simbólico. Já a carne, exposta e orgânica, evoca o corpo, a sinuosidade, a emoção, a intuição, aspectos do feminino arquetípico. A fusão desses elementos na obra simboliza a tentativa de harmonização entre anima e animus (figura 3). Varejão propõe não a supremacia de um polo sobre o outro, mas o reconhecimento da coexistência entre estruturas opostas e complementares.

Jung (1964) desenvolveu o método da imaginação ativa como uma ferramenta de diálogo entre o consciente e o inconsciente e, na prática, imagens, sonhos e fantasias são acolhidos e desenvolvidos de maneira criativa, permitindo ao sujeito integrar aspectos da psique.

Imaginação ativa é uma certa forma de meditar com o auxílio da imaginação, e em cujo processo pode-se entrar deliberadamente em contato com o inconsciente, estabelecendo uma relação consciente com os seus fenômenos psíquicos (Jung, 1964, p. 206).



Figura 4. Adriana Varejão, Celacanto provoca maremoto, 2004-08, óleo e gesso sobre tela, 110 cm x 110 cm cada, 184 peças. Grande painel de azulejos pintados em tons de azul, com figuras e ondas abstratas em exposição. Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/celacanto-provoca-maremoto/>. Acesso em: 11 jun. 2025.

A estética de Varejão, especialmente ao recriar cenas com azulejos modernistas (ou coloniais) rachados, sangue e destruição, pode ser vista como fruto de um processo de imaginação ativa. A artista representa e dialoga simbolicamente com o trauma histórico, evocando imagens arquetípicas que transcendem o plano pessoal e se comunicam com o inconsciente coletivo brasileiro. No caso de Linda do Rosário, o uso dos azulejos brancos comuns ativa as memórias de espaços como banheiros, cozinhas, hospitais, manicômios, laboratórios que são normalmente reconhecidos pelo imaginário cultural como espaços meramente funcionais, frios e vulgares. Em outras obras, como Celacanto provoca maremoto (2004-2008), é a simulação do azulejo português que ativará as memórias coloniais que serão reimaginadas e transformadas em denúncia e reflexão.

Desse modo, a fruição da obra de Varejão também pode ser pensada como uma experiência de imaginação ativa, no momento em que o espectador não apenas observa, mas é convocado a confrontar imagens que provocam repulsa, fascínio ou reconhecimento de si e de sua história por meio da imaginação que transcende o visto em diferentes associações. As entranhas expostas nos azulejos abrem a parede e se abrem para o inconsciente do espectador e para possibilidades de atribuir as mais variadas significações.

Algumas considerações sobre a individuação e transformação simbólica a partir da obra Linda do Rosário

Grinberg compreende a individuação em Jung como o evento de tornar-se um indivíduo, “aquele que não se divide” ou “tornar-se si mesmo” (Grinberg, 2003, p. 93). Assim, a individuação seria o processo pelo qual o indivíduo se torna o que ele realmente é, integrando os conteúdos inconscientes à consciência e desenvolvendo sua totalidade.

O processo de individuação, descreve o processo pelo qual o consciente e o inconsciente do indivíduo aprendem a conhecer, respeitar e acomodar-se um ao outro [...] o homem só se torna um ser integrado, tranquilo, fértil e feliz quando (e só então) o seu processo

de individuação está realizado, quando consciente e inconsciente aprenderam a conviver em paz e completando-se um ao outro (Jung, 1964, p. 14).

Essa jornada exige o enfrentamento da sombra, o diálogo com os arquétipos e a abertura à linguagem simbólica.

O trânsito entre o consciente e o inconsciente pode ser apresentado por meio de uma analogia entre o processo criativo e a mitologia grega, que descrevemos a seguir, para pensar sobre o processo de individuação (evolução da psique) e a transformação simbólica (imaginação ativa). De acordo com Sharman-Burke e Greene (1988), Perséfone, rainha das trevas, filha da Mãe Terra, é a imagem do vínculo com o mundo interior misterioso e insondável, que a psicologia chama de inconsciente. Segundo o mito, Perséfone vivia feliz com sua mãe Deméter ou Ceres na Terra, até que some abruptamente enquanto colhia flores no campo. Sem saber o que acontecera com sua filha, ela se entristece e só depois de muitos anos fica sabendo que o tenebroso senhor das trevas havia se apaixonado perdidamente por Perséfone e subira à superfície da terra para raptá-la. Enfurecida, Deméter ordenou que a terra secasse e recusou-se a devolver a abundância ao mundo, condenado a perecer. Foi quando o astuto e bondoso Hermes mediu a situação e logrou um acordo: durante nove meses do ano, Perséfone viveria com sua mãe, devendo retornar ao marido nos outros três meses. Assim, Perséfone simboliza o trânsito entre o inconsciente e a consciência, processo intrínseco aos processos criativos, de criação e da transformação.

A partir dessa compreensão, a obra *Linda do Rosário* pode ser lida como um ritual simbólico de individuação. Ela desmonta as máscaras do eu social simbolizado pelos azulejos da superfície decorativa, revela as camadas ocultas, simbolizadas pela carne, e propõe a integração dos elementos dissociados. Nesse sentido, a obra pode ser interpretada como metáfora do processo de individuação coletiva. Ao expor as feridas ocultas da história brasileira como manicômios, a repressão ou o colonialismo,

Varejão expõe a sombra e convida à integração dessas feridas na consciência histórica e cultural.

Considerações finais

Linda do Rosário pode ser interpretada como um ato de cura, ou um caminho de individuação, ou seja, convida a olhar com coragem para os escombros do passado, confrontar o que foi silenciado, reconhecer o valor daquilo que foi perdido ou excluído. A obra torna-se uma ferramenta de transformação psíquica e social, atua no campo estético, no campo simbólico e no psíquico. Através da evocação da sombra, da tensão entre *anima* e *animus*, do estímulo à imaginação ativa e do convite à individuação, Linda do Rosário se configura com um dispositivo de consciência individual e coletiva.

Na fruição, o espectador pode dialogar com o proposto pela obra e mobilizar conteúdos internos que estão latentes. Da mesma maneira, por meio da imaginação criadora, o público pode ampliar o campo de significações proposto pela artista.

Em tempos de crise identitária e revisões históricas, a arte que confronta o passado ativa o inconsciente e torna-se ferramenta fundamental para a transformação psíquica e cultural. Varejão, ao abrir os azulejos de nossa história, revela a superfície e nos convida a acolher esse conteúdo como parte do que somos e do que ainda podemos nos tornar.

Referências

ABRANTES, Ana e SANMARTIN, Stela Maris. **Intuição e Criatividade na Tomada de decisões**. São Paulo: Editora Trevisan, 2017.

ANDREGHETTO, Priscilla Beatriz Alves. **A visceral azulejaria de Adriana Varejão**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista/UNESP, 2015. Disponível em: <https://acervodigital.unesp.br/handle/11449/127940>. Acesso em: 18 dez. 2025.

COLONNESE, Luisa Rosenberg. **Jung e arte: a obra em contínuo devir**. 2018. Dissertação (Mestrado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/D.47.2018.tde-19122018-163523. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde-19122018-163523/pt-br.php>. Acesso em: 18 dez. 2025.

DIEGUES, Isabel. **Adriana Varejão: entre carnes e mares**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.

GRINBERG, Luiz Paulo. **Jung: o homem criativo**. São Paulo: FTD, 2003.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RAYMUND, Ryan. White Cube, Green Maze: New Art Landscape. **A+U Magazine**. Recent Projects. Tokyo, march 2013.

SANMARTIN, Stela Maris. **Arqueologia da criação artística: vestígios de uma genese: o trabalho artístico em seu movimento**. 2004. 113 p. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/338848>. Acesso em: 18 dez. 2025.

SANMARTIN, Stela Maris. Creatividad y creación: posibilidades de transformación. In: BARAÚNA, Tania (coord.) **Mujeres en movimiento**. Lo femenino más allá del círculo. São Paulo: Companhia Ilimitada, 2021, p. 87-110.

SHARMAN-BURKE, Juliet; GREENE, Liz. **O tarô mitológico**. Uma nova abordagem para a leitura do Tarô. Tradução Anna Maria Dalle Luche. São Paulo: Siciliano, 1988.

Recebido em: 26 de setembro de 2025.

Publicado em: 29 de dezembro de 2025.

Análise da colonialidade de gênero através de práticas conceitualistas brasileiras: Brasil Nativo/Brasil Alienígena (1977), de Anna Bella Geiger; e Amor pela Ciência (2016), de Rosana Paulino

Analysis of gender coloniality through Brazilian conceptual practices: Anna Bella Geiger's Brasil Nativo/Brasil Alienígena (1977); and Rosana Paulino's Amor pela Ciência (2016)

Deborah Moreira de Oliveira (PPGA-UFES)¹
Renata Gomes Cardoso (PPGA-UFES)²

Resumo: Este artigo explora trabalhos artísticos brasileiros produzidos sob a ótica dos conceitualismos latino-americanos, com ênfase em artistas mulheres. Nesse contexto, abordamos trabalhos de Anna Bella Geiger e Rosana Paulino, buscando reflexões que articulam temáticas de ordens subjetivas com questões político-sociais com atravessamentos identitários. Abordamos essas articulações através dos conceitos de colonialidade de gênero, de Maria Lugones. Entendemos que a arte se configura como um dispositivo potente para investigar e denunciar as estratégias da colonização para subjugação e desumanização de culturas dissidentes.

Palavras-chave: arte; gênero; colonialidade; conceitualismos; política.

Abstract: This article explores Brazilian artistic works produced from the perspective of Latin American conceptualism, with an emphasis on women artists. In this context, we address the works of Anna Bella Geiger and Rosana Paulino, seeking reflections that articulate subjective themes with socio-political issues intersecting with identity. We approach these articulations through the concepts of gender coloniality, as defined by Maria Lugones. We understand that art is a powerful tool for investigating and denouncing the strategies of colonization aimed at subjugating and dehumanizing dissident cultures.

Keywords: art; gender; coloniality; conceptualisms; politics.

DOI: 10.47456/col.v15i26.50682



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 Atua como artista, pesquisadora e professora. Doutoranda em Teorias e Processos Artísticos culturais pela Universidade Federal do Espírito Santo, mestra em Artes licenciada em Artes Visuais pela mesma instituição. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1063-1001>.

² Doutora em Artes pelo Instituto de Artes da UNICAMP, mestra em História pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Docente do PPGA-UFES. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2228-3526>.

Introdução

Este artigo explora trabalhos artísticos brasileiros produzidos sob o escopo dos conceitualismos latino-americanos, por artistas mulheres. Nesse sentido, abordamos os trabalhos *Brasil Nativo/Brasil Alienígena* (1977), de Anna Bella Geiger; e *Amor pela Ciência* (2016), de Rosana Paulino, buscando reflexões que articulam temáticas de ordens subjetivas com questões estruturais, enredando o aspecto político e social das práticas conceitualistas com os atravessamentos identitários, no que concerne às questões de gênero e raça. Abordamos essas articulações através dos conceitos de colonialidade de gênero, de Maria Lugones (2014), possibilitando reflexões acerca de como isso se redimensiona na poética das artistas e nas próprias condições políticas do social.

Portanto, elaboramos uma discussão sobre como a colonização incide na própria discussão de gênero e como isso perpassa as discussões de arte produzidas por outros sujeitos, dentro do enquadramento contemporâneo. Pela contundência do tema, é preciso abordar de forma mais direta as práticas conceitualistas que surgiram em alguns enquadramentos da América Latina.

Práticas conceitualistas

Nas últimas décadas, alguns teóricos e historiadores da arte estudaram mais aprofundadamente práticas artísticas a partir de 1960, que se dimensionaram em um eixo marginal aos grandes polos artísticos como Estados Unidos e Europa, e encontraram características próprias e potência social. No contexto latino-americano, foi atribuída a terminologia “conceitualista” para refletir sobre obras que pensavam a arte como meio para investigação de diferentes causas sociais e artísticas. Isso se articula com as novas linguagens da arte contemporânea, experimentadas em diversas práticas artísticas na América Latina. As manifestações conceitualistas latino-americanas tangenciam práticas artísticas que propiciam novos questionamentos a respeito de condições geopolíticas. Conjuntamente com os acontecimentos globais – ou

até antecipadamente –, a arte conceitualista latino-americana reflete acerca de uma mudança de estatuto do objeto artístico, utilizando-se de novas materialidades para propor mensagens que se articulam com seu contexto (Ramirez, 2007). O enredamento da temática dessas práticas com um cenário político e social foi impulsionado em consequência da colonização, dos processos falhos de modernização, marcados pela crescente tentativa de industrialização, por conta da presença de diversas conjunturas ditatoriais nos países latino-americanos e, além disso, esses trabalhos portaram resistência a determinada hegemonia provinda do eixo americano e europeu. Dessa forma, Cristina Freire (2009) aborda essas práticas como integrantes de uma postura de enfrentamento que emerge da problematização das instituições oficiais de poder, inclusive as de arte. Para tais táticas de enfrentamento e resistência, essas produções, por vezes, utilizam-se de circuitos alternativos, desdobrando-se à margem dos espaços legitimados, além da utilização de materiais efêmeros como fonte de produções artísticas. As teorizações e denominações em torno da ideia de “conceitualismos latino-americanos” partem de teóricos como Simon Marchán Fiz e da citada Mari Carmen Ramirez, que refletem sobre as particularidades materiais dessas práticas, muitas vezes as vinculando a certa textualidade. Tal discussão engloba ainda as estratégias que caracterizam essas práticas, como as operações em que o objeto de arte é ressignificado, a fim de veicular uma mensagem que, em muitos casos, subverte a mensagem legitimada pela mídia; o que destoa de outras práticas de cunho conceitual, como as que se desdobram no eixo anglo-americano, reverberando estratégias tautológicas e, por vezes, analíticas. Marchán Fiz (1994) designa essas práticas tautológicas como conceitualismo puro, em contraposição ao conceitualismo ideológico emergente de sociedades “periféricas”, que proclamaria uma atitude política. Apesar dos conceitualismos terem seu início com a instalação de muitas ditaduras na América Latina, percebemos que esse tipo de prática se desdobra-se nas produções latino-americanas até hoje, refletindo muito

acerca dos processos globalizatórios que esses países enfrentam, já que esses processos ocasionam a perda de características das culturas locais, como o desrespeito à natureza e à economia própria desses lugares, que são dominados por modelos industrializados, globais, articulados e digitais, em detrimento das tradições das culturas locais de determinada região. Em suma, práticas conceitualistas utilizam-se de outras materialidades e de outros circuitos da arte para elaborar um contradiscurso em relação aos poderes hegemônicos, e postulam, por vezes, resistência frente a uma imposição ocidental cultural.

Além dessas práticas tangenciarem o social, ressaltando em muitos trabalhos o espaço público como um espaço de luta, elas também são atravessadas e interpeladas por problematizações de outras ordens. Neste artigo, procura-se ressaltar as discussões em torno dos atravessamentos da colonialidade de gênero.

Colonialidade de gênero

É importante entrever que a mudança do estatuto do objeto de arte ampliou igualmente a relação das produções artísticas com o “fora”. Nesse “fora”, situa-se o lugar do espectador que, nesse sentido, se desloca de uma figura clássica de observador para ser um agente ativo que produz sentido para a ação ou trabalho artístico. Dessa forma, as práticas conceitualistas problematizam o “outro” e questionam a respeito da identidade desse outro, como também do artista em questão, já que suas próprias condições de existência perpassam o conteúdo de sua poética e dialogam com o público. Desse modo, os trabalhos conceitualistas trazem à tona os contextos social e subjetivo em que os participantes da produção de arte, nesse viés, estão inseridos. Ao focar os atravessamentos de gênero nas práticas artísticas do sul global produzidas por mulheres, nos deparamos com questões em volta do sexismo e do patriarcado, atravessadas também pelas artistas. São de

grande contribuição as reflexões da socióloga argentina Maria Lugones, quando pensa acerca da colonialidade e das questões de gênero, assumindo uma relação muito próxima entre a colonização e o patriarcado. Lugones enfatiza, em “Rumo a um feminismo descolonial” (2014), como a colonização criou categorias através da dominação cultural europeia, como a de humanos e não-humanos e, dentro dessas categorias, está a binariedade do que é ser (compreendido como um ser humano): homem e mulher. Portanto, o processo de colonização foi igualmente um processo de colonização de gênero, em que as mulheres não foram unicamente afetadas por uma opressão econômica, racial etc., mas também pelas imposições patriarcais oriundas da Europa. A concepção de gênero na América Latina é derivada do processo colonial e está diretamente ligada às formas de poder e dominação europeias. De acordo com Lugones (2014, p. 941):

Descolonizar o gênero é necessariamente uma práxis. É decretar uma crítica da opressão de gênero racializada, colonial e capitalista heterossexualizada, visando uma transformação vivida do social. [...] Minha intenção é enfocar na subjetividade/intersubjetividade para revelar que, desagregando opressões, desagregam-se as fontes subjetivas-intersubjetivas de agenciamento das mulheres colonizadas. [...] Chamo a possibilidade de superar a colonialidade do gênero de “feminismo descolonial”.

A partir dessas discussões, é preciso enfatizar uma visão descolonial do feminismo, recordando que a epistemologia feminista teve início como um saber científico em países europeus, como a França, onde, na chamada primeira onda feminista, as preocupações estavam voltadas sobretudo ao sufrágio feminino. Posteriormente, na segunda onda, sob forte influência estadunidense, as discussões foram ampliadas em torno da diferença sexual, frequentemente associada às diferenças físicas entre os gêneros, que foram usadas socialmente para sustentar o patriarcado a partir da premissa de superioridade do masculino frente ao feminino.

Nesse contexto, o feminismo ocidental se estabelece a partir da discussão da desigualdade entre os sexos, apresentando-se como um discurso voltado à desconstrução dos papéis de gênero e à ruptura com a dominação masculina. Essa proposta surge muitas vezes ancorada em uma noção aglutinadora e universal do que é ser mulher. Como discutido por Yuderskys Espinosa Miñoso (2020), percebemos que essa libertação feminina, pensada a partir do Ocidente, buscou se expandir-se para outras regiões, como a América Latina, mas sem questionar os próprios fundamentos coloniais desse projeto emancipatório. É necessário cautela para pensar tais questões, pois essa expansão acaba reproduzindo uma lógica imperialista e eurocentrada, na qual o conhecimento se coloca como missão civilizatória diante de outras realidades.

Nesse sentido, o feminismo descolonial surge como uma proposta que rompe com essa universalização da experiência feminina, pois quando o feminismo se alinha à crítica a colonialidade, ele toma para si a reinterpretação da história e da epistemologia da modernidade, não só problematizando a partir da misoginia e do androcentrismo – como faz a epistemologia clássica feminista – mas questiona o viés inerentemente racista e eurocêntrico (Miñoso, 2020). A respeito disso, Miñoso (2020, p. 5) complementa:

Em sintonia com o projeto crítico que desvela a colonialidade como o lado obscuro da modernidade, o feminismo decolonial questiona radicalmente a leitura de que um “progresso na conquista do direito das mulheres”, que se acredita ter sido possível na Europa, nos Estados Unidos e em alguns países “avançados” do “Terceiro Mundo”, tenha se tornado a medida do horizonte a se alcançar tanto pelo feminismo como pelo marxismo e outros movimentos sociais. Em primeiro lugar, porque reproduz as ideias da Europa como começo e fim da história e da modernidade como o grande projeto de superação ao qual haverá de chegar todo grupo humano; em segundo, porque denunciemos a maneira como esse programa é uma falácia que apenas se sustenta graças às sombras que projeta sobre o restante de tudo o que existe. Não apenas nos

opomos à pretensão salvacionista do feminismo em sua forma clássica, mas podemos demonstrar como essa herança colonial é perversa.

Em “Gênero como categoria de análise decolonial” (2018), de Camilla de Magalhães Gomes, percebemos a referência às questões discutidas por Maria Lugones, no que concerne à colonialidade na articulação de gênero e raça, a fim de constituir uma hierarquização por meio de uma estrutura binária entre humanos e não-humanos. Gomes ressalta a colonialidade como uma cadeia histórica de significados de saber, poder e ser, que se organiza também de modo hierárquico, por pares opostos, em que se sustentam as relações, o conhecimento e as estruturas. Assim, através do pensamento da autora, estaríamos ainda vivenciando a continuidade das relações coloniais de poder através das categorias de gênero, raça e classe. Apesar de Lugones enfatizar que a grande dicotomia colonial da modernidade está entre humanos e não-humanos, Gomes analisa tal articulação entre outros pares, a partir de três modelos principais, que são utilizados para reforçar a hierarquia no processo colonial, que seriam: natureza/cultura, corpo/mente, não-humano/ humano. Assim, a colonização de gênero atuou criando uma distinção nos colonizados entre machos e fêmeas, algo que criou um contraste com os papéis de gêneros ocidentais, que se constitui na distinção entre homem e mulher. A não correspondência entre os territórios colonizados e esses papéis, muito pelo processo de racialização, em suma, geraram não mulheres, e não homens e, portanto, uma não-humanidade, pelo viés europeu. O foco desse artigo é analisar como essas postulações da colonialidade de gênero, mesmo no presente, podem ser entrevistadas em trabalhos aqui considerados conceitualistas, as obras *Brasil nativo/Brasil Alienígena* (1977), de Anna Bella Geiger, e *Amor à ciência* (2016), de Rosana Paulino.

Anna Bella Geiger

A carioca Anna Bella Geiger tem uma produção extensa no que se refere à crítica ao regime militar no Brasil. Trabalhos como sua série de cadernos, que a artista chamava de “Caderninhos”, vinham impregnados de críticas à política da época. A partir de uma metáfora com cadernos escolares, Geiger cria uma subversão pedagógica nesses objetos, utilizando-se de uma das questões mais problemáticas da ditadura brasileira: o exacerbado controle e censura da educação. Um aspecto desse controle seria o surgimento da disciplina obrigatória “Moral e Cívica”, enquanto eliminavam-se da grade as aulas de filosofia e sociologia.

No caderninho *A cor na arte* (1976), observa-se o emprego de uma estratégia pedagógica, inclusive usualmente utilizada nas aulas tradicionais de arte, para, como coloca Jaremtchuk (2008, p. 95), exaltar o nacionalismo como uma lição maliciosa. A respeito desse trabalho, Jaremtchuk (2007, p. 95) completa: “O título do caderno, *A cor na arte*, aparentemente formalista e desvinculado de um discurso político, revela-se uma paródia irônica do próprio conhecimento artístico, inerte quando confrontado ao contexto”.

Além das questões atreladas às relações de poder instauradas autoritariamente pelo regime militar no Brasil, a produção artística de Geiger também seria atravessada por questões de ordem racial e de gênero, como em seu trabalho *Brasil Nativo/Brasil Alienígena* (1977) (figura 1), obra composta por nove pares de cartões-postais em duas colunas, nas quais, na primeira, encontram-se imagens diversas de indígenas que provêm de cartões postais reais e, na segunda, temos um paralelo com fotografias da própria Geiger simulando a mesma posição das fotos com os indígenas. Um sentimento possível do trabalho é da falta de identificação que temos da imagem da artista com o outro, e num panorama geral, com o próprio Brasil, que exporta a imagem do indígena como possuidor de uma cultura pura, intocada e ritualista; porém, em certos aspectos históricos, romantizada e, estereotipada,

ao cotejar uma realidade em que essa cultura é, na verdade, subjugada e lançada à parte, em condições menores e, muitas vezes, esquecidas nas políticas públicas do país.



Figura 1. Anna Bella Geiger, Brasil nativo/Brasil alienígena, 1976-77. Fotografia, impressão digital sobre papel fotográfico. Acervo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), inv. MASP.10978. Foto: Eduardo Ortega. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/brasil-nativobrasil-alienigena-1>. Acesso em: 8 nov. 2025. Duas imagens lado a lado: à esquerda, um jovem indígena guerreiro de perfil, sem trajes, segura um grande arco e lança uma flecha ao céu diante de uma floresta; à direita, Anna Bella Geiger repete a pose, vestindo um leve vestido azul, com um arco menor, em um quintal com plantas tropicais ao fundo.

No trabalho, percebemos o contraste com a ideia de Brasil originário, a qual a artista, mesmo enquanto brasileira, não consegue compreender em sua totalidade, nem mesmo se inserir ou se relacionar com a cultura dos grupos étnicos originários do Brasil. Uma possível leitura do trabalho é a partir de uma perspectiva que expõe a ausência de alteridade no processo de colonização e ocidentalização do Brasil, apesar da multiplicidade

cultural presente no nosso país. Isso não compõe de fato uma integração entre as culturas e, na verdade, estabelece alguns padrões comportamentais e culturais como aquilo que é comum e outros como exóticos, estranhos e curiosos.

Geiger, ao recriar essas imagens, indica uma série de estereótipos que as representações visuais carregam, e ressalta o estranhamento e o contraste existente entre essas pessoas diversas. Retornando às discussões de Lugones acerca da binariedade entre humanidade e não-humanidade, imposta pela colonialidade, o trabalho de Geiger elucida de forma interessante alguns pontos de sua discussão, quando a percebemos como uma mulher branca, que apesar de ser submetida à opressão devido à construção de gênero, têm mais probabilidades de ser vista como uma mulher, e não como uma não-mulher. Geiger ocupa uma posição de maior reconhecimento dentro da categoria “mulher”, em contraste com a mulher indígena, cuja humanidade é historicamente negada pela lógica colonial. Gomes indica essa diferença (2018, p.78):

Assim, a criação normativa de gênero, entendida como uma forma negativa de humanização a determinados corpos é um produto da colonialidade que tem, em si, um componente racial: A criação da norma do gênero como domesticidade e reprodução como ideal de “cultura”, “civilidade”, “racionalidade”, que coloca a branquitude como ideal que forma um ideal de gênero oposto a práticas, comportamentos, vivências, corpos, experiências “selvagens”, “naturais”, “irracionais”.

No entanto, apesar dessa discussão entre humanidade e não-humanidade, Geiger também explora a condição política daquele momento ditatorial, em que muitos brasileiros, segundo a artista (Geiger; Bodanzky, 2018), poderiam não se reconhecer como humanos e sujeitos políticos, mas como alienígenas, já que os direitos políticos não eram garantidos e a violência de estado era intensa. Em entrevista concedida a Jorge Bodanzky e publicada na Revista ZUM (Geiger; Bodanzky, 2018), a artista reforça que encontrou na arte um

mecanismo para criticar o poder. Ao recriar as posições dos indígenas, Geiger também se compara a eles, evidenciando a marginalização das pessoas em geral sob o regime ditatorial.

Obviamente, o trabalho de Geiger acontece em tempos muito distintos ao início do processo de colonização no Brasil, mas como já mencionado, ainda lidamos com a continuidade desses traços da colonialidade, investida nas ordens de gênero, raça e classe.

Uma reflexão que o trabalho possibilita é sobre essa distinção entre uma suposta “humanidade” brasileira, padronizada através dos estereótipos colonizatórios, que é dirigida a uma cultura exterior dominante. Por outro lado, o mesmo processo colonizador provoca uma dificuldade de nos identificarmos e de nos relacionarmos com tais culturas fundamentais e originárias dessa terra. A forma com que as culturas subalternizadas são apresentadas³ no seio social, sobretudo agora em tempos midiáticos e midiaticizados, continua reproduzindo tal imaginário colonialista.

Brasil nativo/Brasil Alienígena se vincula fortemente às estratégias conceitualistas, quando a artista explora elementos como a apropriação de imagem midiáticas e as subverte, deslocando seu sentido original que coopera para estruturar uma visão estereotipada da cultura indígena e, em seu trabalho, contrapõe isso com um estranhamento. Sua produção potencializa uma crítica política tanto no contexto ditatorial, abordado em sua entrevista já mencionada, quanto em relação à representação visual hegemônica de grupos dissidentes, como os indígenas. Nesse sentido, Geiger modifica o circuito habitual em que essas imagens são veiculadas e as direciona para uma outra visualidade. Além desses pontos, é importante ressaltar como as discussões de gênero também emergem dessa produção,

³ Importante ressaltar que, no contexto contemporâneo, essa forma de apresentação das culturas nativas é tensionada a partir do ativismo político indígena, na maneira de romper com essas visualidades e estereótipos reproduzidas pela herança colonial, e proclamar seus direitos políticos. A arte, inclusive, é uma ferramenta potente para exercer essas reivindicações, e as práticas conceitualistas também enunciam uma possibilidade de reverberar resistência e conflitos na hegemonia dominante.

pois, ao se inserir nas imagens, repetindo a posição dos corpos indígenas retratados, Geiger também cria uma imagem de si que pode ser vista de forma objetificada, colocando-se como “alienígena”. Essa operação se torna ainda mais contundente quando pensamos que o olhar padrão é branco e masculino, o que evidencia que a condição feminina, tal como a indígena, também é construída como uma forma de marginalização social.

Rosana Paulino



Figura 2. Rosana Paulino, O amor pela ciência, 2016 . Impressão digital sobre tecido e costura, 29 x 58 cm. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/234/rosana-paulino>. Acesso em: 8 nov. 2025. A imagem é dividida em três partes: nas laterais, papéis sépia com a frase “O amor pela ciência” repetida em vários tamanhos e em cor vinho; ao centro, duas fotos antigas em preto e branco sobrepostas – o retrato de uma mulher negra nua do seio para cima e uma imagem de ossos do quadril e da coluna.

A paulista Rosana Paulino trabalha gênero e raça em sua poética artística de maneira incisiva. Apesar de ter mais trabalhos artísticos provenientes da

década de 1990, podemos associá-los às práticas conceitualistas, por pensar em outras materialidades para elaborar críticas às questões de ordem colonial de raça e gênero. Diferentemente de Geiger, Paulino aborda questões raciais de outro lugar, visto que a artista é uma mulher negra e explora em seu processo criativo a identidade negra, a história e a memória.

Em seu trabalho *Amor pela ciência* (2016) (Figura 2), Rosana Paulino constrói uma crítica aos processos da ciência europeia na relação com a população africana/afrodescendente, presente no Brasil. A partir de arquivos de ciências naturais, Paulino retoma imagens que foram utilizadas no discurso científico do passado para analisar o indivíduo negro como um ser distinto e não humano.

Livros de ciência natural criaram justificativas pseudocientíficas, “lógicas”, em torno da inferioridade física e, conseqüentemente, cultural, proposta pelo Ocidente no contexto de submissão dos povos na colonização. Do ponto de vista da história das imagens no continente, formuladas por artistas viajantes sobre a fauna, flora e povos nativos que habitavam o Brasil, é possível identificar, em sua elaboração, um processo que antecipava uma percepção exotizante e desumanizadora.

No decorrer do processo de colonização, corpos africanos e indígenas foram apresentados de forma animalésca e inseridos no contexto europeu como objetos de exposição sobre o exótico e o pitoresco, como entretenimento. Por exemplo, no século XIX, homens e mulheres africanas foram deslocados de seu contexto e levados à Europa com essa função, como evidencia a citação abaixo:

Durante todo o século XIX, homens e mulheres das tribos africanas foram levados à Europa para serem exibidos, ao lado dos animais, como lembra o narrador-símio de Kafka, no conto “Relatório para uma Academia”, nas feiras, teatros de variedades, espetáculos circenses e Exposições Universais, ou para serem observados e estudados a fim de comprovarem-se as teorias médicas eugenistas sobre a superioridade da raça branca européia. Em se considerando os grupos de raças inferiores, as mulheres eram definidas

como ainda mais inferiores, pelo predomínio dos instintos sobre a capacidade racional. Não é novidade dizer que independente das determinações de classe ou raça, as mulheres eram consideradas inferiores em relação aos homens. (Rago *apud* Tvardovskas, 2010, p. 246).

Rosana Paulino traz de forma contundente essas questões, quando desloca a visualidade da imagem da mulher negra, utilizada de forma desumanizada nesses livros, e a realoca em nova narrativa, como uma mulher afrodescendente, que reconstrói essas visualidades a partir de uma perspectiva crítica e subjetiva. O que a obra contesta não é unicamente a forma de representação desses corpos, mas a utilização da ciência como um mecanismo legitimador para o estudo e para a compreensão do outro que, no entanto, ao partir de uma cultura distinta, com convicções específicas sobre o processo civilizatório do homem,⁴ é extremamente tendencioso e fechado para a compreensão das dinâmicas culturais de outros territórios. Ao observar essas imagens a partir do trabalho de Paulino, percebe-se como o conceito de ciência funciona para uma ordem política e ideológica de ocupação e opressão, articulado para dominação.

O trabalho de Paulino estende nossa discussão sobre a colonização de gênero ancorada no processo de racialização, pela desumanização de mulheres, que pode ser verificada nessas imagens do passado:

A transformação civilizatória justificava a colonização da memória e, conseqüentemente, das noções de si das pessoas, da relação intersubjetiva, da sua relação com o mundo espiritual, com a terra, com o próprio tecido de sua

⁴ Sobre a missão civilizatória colonial, Lugones (2014, p. 938) discute: "A 'missão civilizatória' colonial era a máscara eufemística do acesso brutal aos corpos das pessoas através de uma exploração inimaginável, violação sexual, controle da reprodução e terror sistemático (por exemplo, alimentando cachorros com pessoas vivas e fazendo algibeiras e chapéus das vaginas de mulheres indígenas brutalmente assassinadas). A missão civilizatória usou a dicotomia hierárquica de gênero como avaliação, mesmo que o objetivo do juízo normativo não fosse alcançar a generalização dicotomizada dos/as colonizados/as. Tornar os/as colonizados/as em seres humanos não era uma meta colonial. A dificuldade de imaginar isso como meta pode ser vista nitidamente quando percebemos que a transformação dos/as colonizados/as em homens e mulheres teria sido uma transformação não em identidade, mas em natureza. E colocar os/as colonizados/as contra si próprios/as estava incluído nesse repertório de justificações dos abusos da missão civilizatória. A confissão cristã, o pecado e a divisão maniqueísta entre o bem e o mal serviam para marcar a sexualidade feminina como maligna, uma vez que as mulheres colonizadas eram figuradas em relação a Satanás, às vezes como possuídas por Satanás."

concepção de realidade, identidade e organização social, ecológica e cosmológica. Assim, à medida que o cristianismo tornou-se o instrumento mais poderoso da missão de transformação, a normatividade que conectava gênero e civilização concentrou-se no apagamento das práticas comunitárias ecológicas, saberes de cultivo, de tecelagem, do cosmos, e não somente na mudança e no controle de práticas reprodutivas e sexuais (Lugones, 2014, p.938).

Gomes (2018), ao discutir os estereótipos e padrões de gênero investidos nas ordens da colonialidade a partir do pensamento de Lugones, reflete que esses não funcionam igualmente para todas as pessoas e, muitas vezes, funcionam ao contrário do que seria imposto a mulheres brancas, pois, nessa suposta imposição, cria-se um padrão de humanidade, a partir da binariedade entre homem e mulher. No entanto, nesse aspecto, pessoas negras não seriam compreendidas dentro dessa dicotomia. Logo, não se constroem signos referentes à humanidade para elas, “constroem-se outros signos para pessoas negras, signos comumente associados ou aproximados à natureza, a animais, a não-humanos” (Gomes, 2018, p. 75). Isso também caracterizaria a hiperssexualização dessa população, justamente por essa desumanização e essa atribuição ao animalesco.

Como nas fotografias de Geiger, em Paulino, há uma ressignificação conceitual das visualidades padronizadas pelos discursos científicos, possibilitando o surgimento de outras narrativas socialmente silenciadas. Sua poética propõe um gesto de resistência e embate político que, a partir de estratégias conceitualistas, tensiona os modos hegemônicos de ver, representar e compreender o corpo feminino negro.

Considerações finais

Como pensar formas de resistência às consequências da colonização e aos imperativos da modernidade, quando ainda a colonialidade de gênero permanece no social? Segundo Lugones, essa colonialidade é o que

permanece na intersecção de gênero, classe, raça como construtos centrais do sistema de poder capitalista.

É difícil estabelecer essa solução, no entanto, podemos pensar a arte como um campo que possibilita que outros discursos estejam presentes no meio social. As práticas conceitualistas, ao operarem fora de âmbitos legitimados, proclamar vozes e problematizar a relação do espectador com as ações artísticas, expandem a noção de si e dão espaços a grupos e pessoas invisibilizadas nesse campo. Podemos perceber que Geiger e Paulino abordaram representações estereotipadas de grupos que foram subalternizados. Mas, dessa vez, em um jogo contrário, essas imagens foram imbuídas de denúncia, foram revisitadas para desnaturalizar a violência.

Perceber como aspectos da colonialidade de gênero se associam com a subjetividade das artistas é relevante, visto que, de um lado, percebemos na obra de Geiger a desumanização, a estetização e a marginalização dos povos originários brasileiros, em comparação com o próprio “povo brasileiro”, que naquele momento é marginalizado pela ditadura. Isso reacende a discussão sobre uma desumanização e uma fetichização das comunidades indígenas, e interpela sobre a própria identificação da artista (ou falta de), como uma mulher brasileira que deriva da miscigenação dos povos. Por outro lado, na produção de Paulino, percebemos claramente que sua posição, como mulher negra, repensa a história brasileira, problematizando a colonização no uso de instrumentos tidos como racionais para justificar sua violência, elucidando o caráter da ciência como estratégia de dominação colonizatória. Além disso, conjuntamente com os debates acerca da colonialidade de gênero, podemos analisar de forma mais profunda a desumanização dessa população em prol de um projeto civilizatório que postulou a cultura, o racional e o humano, a partir da visão europeia sobre o mundo, na medida em que as culturas indígenas e africanas foram vistas como natureza, corpo e não humano.

A partir de análises que levam em conta as discussões do feminismo descolonial, podemos investigar a arte mediante de questionamentos que desintegram e problematizam as epistemologias da modernidade, discutindo como o gênero também é atravessado pela colonialidade.

Referências

FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (org.). **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.

GEIGER, Anna Bella; BODANZKY, Jorge. Anna Bella Geiger: entrevista. **Revista ZUM**, São Paulo, 16 nov. 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/anna-bella-geiger/>. Acesso em: 2 nov. 2025.

GOMES, Camilla de Magalhães. Gênero como categoria de análise decolonial. **Civitas: revista de Ciências Sociais**, [S. l.], v. 18, n. 1, p. 65–82, 2018. DOI: 10.15448/1984-7289.2018.1.28209. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/civitas/article/view/28209>. Acesso em: 9 dez. 2025.

JAREMTCHUK, Dária. **Anna Bella Geiger – Passagens conceituais**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, [S. l.], v. 22, n. 3, p. 935–952, 2014. DOI: 10.1590/%x. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755>. Acesso em: 9 dez. 2025.

MARCHÁN FIZ, Simón. **Del arte objetual al arte de concepto**. Madrid: Ediciones Akal, 1994.

MIÑOSO, Yuderkys Espinosa. Sobre por que é necessário um feminismo decolonial: diferenciação, dominação coconstitutiva da modernidade ocidental. In: MESQUITA, André; LEWIS, Mark (coords.). **Arte e descolonização**. São Paulo: MASP; Afterall, 2020, p. 1-13. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-Giqs0qaSQ1sxGgwydI1C.pdf>. Acesso em: 9 dez. 2025.

RAMIREZ, Mari Carmen. Circuitos das heliografias: arte conceitual e política na América Latina. **Arte & Ensaios**, [S.l.], v. 8, n. 8, p. 154-173, 2001. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n8.16>. Disponível em: <https://revistas.ufrrj.br/index.php/ae/article/view/50034>. Acesso em: 9 dez. 2025.

RAMIREZ, Mari Carmen. Táticas para viver da adversidade: o conceitualismo na América Latina. **Arte & Ensaios**, v. 15, n. 15, p. 184-195, 2007. Disponível em: https://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/wp-content/uploads/sites/164/2019/03/Mari_Ramirez.pdf. Acesso em: 9 dez. 2025.

RAGO, Margareth. O corpo exótico, espetáculo da diferença. **Labrys: Estudos Feministas**, janeiro/junho, 2008. Disponível em: <http://www.labrys.org.br>. Acesso em: 2 nov. 2025.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Rosana Paulino: “É tão fácil ser feliz?”. **Revista Gênero**. [S.l.], v. 10, n. 2, p. 235-256, 2010. DOI: <https://doi.org/10.22409/rg.v10i2.25>. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/30878>. Acesso em: 9 dez. 2025.

Recebido em: 2 de novembro de 2025.
Publicado em: 29 de dezembro de 2025.

Origem e singularidade de uma escultura em gesso policromada: o caso de um Sagrado Coração de Jesus

Origin and uniqueness of a polychrome plaster sculpture: the case of a Sacred Heart of Jesus

Aline Ramos (UFES)¹

Resumo: O gesso é um material utilizado para produção em artes, crescendo em importância no final do século XIX. A facilidade de reprodução permite que a confecção de esculturas sacras e objetos de decoração ocorra em larga escala, diminuindo os custos e possibilitando a disseminação dos exemplares. No entanto, as esculturas realizadas neste material ainda apresentam certa desimportância para preservação comparadas as obras em madeira, realidade que, paulatinamente, vêm se alterando desde a primeira década dos anos 2000, momento em que se tornam objetos de pesquisa. Assim, a restauração de uma escultura em gesso policromada feita no Núcleo de Conservação e Restauração da Universidade Federal do Espírito Santo permitiu uma série de investigações, tanto técnico-materiais quanto à origem da imagem, oportunizando a percepção de que, apesar de várias esculturas serem fabricadas pelos mesmos moldes, cada peça adquire características distintas de acordo com as influências socioculturais.

Palavras-chave: escultura em gesso policromada; circulação de obra de arte; fábricas de gesso.

Abstract: Plaster is a material used in art production, which grew in importance in the late 19th century. Its ease of reproduction allows for the large-scale production of sacred sculptures and decorative objects, reducing costs and enabling the dissemination of copies. However, sculptures made from this material are still considered less important for preservation than works made from wood, a reality that has been gradually changing since the early 2000s, when they became objects of research. Thus, the restoration of a polychrome plaster sculpture carried out at the Conservation and Restoration Center of the Federal University of Espírito Santo allowed for a series of investigations, both technical-material and regarding the origin of the image, providing the opportunity to perceive that, although several sculptures are made from the same molds, each piece acquires distinct characteristics according to sociocultural influences.

Keywords: polychrome plaster sculpture; circulation of artwork; plaster factories.

DOI: 10.47456/col.v15i26.50685



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 Mestra em História, Política e Bens Culturais (FGV), graduada em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (UFMG) e Arquitetura e Urbanismo (UFMG). Atualmente é técnica em restauração da Universidade Federal do Espírito Santo. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6734740276621821>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9138-1392>.

Introdução

O presente artigo integra a pesquisa realizada durante o processo de conservação-restauração de uma escultura em gesso policromada, objeto de trabalho do Núcleo de Conservação e Restauração da Universidade Federal do Espírito Santo (NCR-UFES), na atividade de extensão nº1185, “Projeto para restauração da imagem de Sagrado Coração de Jesus”. A obra em questão representa o padroeiro da Paróquia do Sagrado Coração de Jesus, no Município de Cariacica – ES, sendo um exemplar confeccionado no século XIX, com dimensões de 126 x 65 x 61cm.



Figura 1. Sagrado Coração de Jesus: frente e verso. Fonte: Fotografia do autor (2021). Registro da escultura do Sagrado Coração de Jesus após restauração. Representação masculina de um jovem em pé, com cabelos longos e barba, mantendo os dois braços abertos e sustentados a frente do corpo. Mãos abertas em posição de bênção. Veste uma túnica com tons claros (bege) e um manto vermelho com fundo azul, que lhe cobre 80% do corpo, caindo em múltiplas dobras. Possui um coração flamejante no meio do peito com raios brilhantes no entorno. Localiza-se sobre um globo azul com estrelas douradas e uma base escura sextavada.

Paulatinamente, as imagens sacras de gesso passaram a ser reconhecidas como produtos industrializados presentes no mercado de objetos religiosos passíveis de preservação. Mesmo sendo um material amplamente utilizado em diversas produções decorativas, moldes e protótipos artísticos, o gesso ainda era um material desvalorizado pelas artes plásticas e, conseqüentemente, os bens culturais confeccionados

não possuíam especial atenção dos pesquisadores de escultura, sendo entregues a artesãos hábeis quando necessitavam de conservação-restauração. Infelizmente, a atuação de profissionais desqualificados resultou em grande quantidade de repinturas e intervenções inapropriadas (Assis, 2016; Assis, Quites; Santos, 2015; Quites; Santos, 2014), realidade que principiou alterações a partir da década de 2010, quando estudos quanto às esculturas em gesso começaram a ser sistematizadas no Brasil e em âmbito internacional.

Assim, apresenta-se na sequência um breve histórico sobre as esculturas devocionais em gesso e informações sobre o Sagrado Coração de Jesus, a fim de discutir se a produção em escala industrial resulta em obras que possibilitam reposição ou se as relações estabelecidas com o tempo as levam à ressignificação para peças únicas.

Breve histórico das imagens sacras em gesso no Brasil

Entre os séculos XVIII e XIX, a madeira se tornou o material predominante na fatura de esculturas, sendo estas financiadas pelas ordens terceiras e irmandades, grandes articuladoras sociais do período. Os materiais e as técnicas de produção das imagens religiosas foram alterados com os anos, seguindo o avanço do processo industrial, o contexto social, econômico e tecnológico, e as novas práticas litúrgicas. Diante disso, o gesso se inseriu por ser barato e de rápida manipulação, atendendo a fiéis de diferentes níveis socioeconômicos. O gesso foi a principal matéria-prima utilizada para a fabricação da imaginária sacra no período compreendido entre finais do século XIX e ao longo do século XX, compondo templos contemporâneos ou dividindo o espaço com obras em madeira, em igrejas mais antigas, e suprimindo o culto doméstico.

Na segunda metade do século XIX, surgiram pela Europa pequenas fábricas de objetos sacros, que foram implantados posteriormente em outros continentes por meio dos imigrantes. Além de oferecer obras únicas entalhadas em madeira, douradas e policromadas, comercializavam reproduções de esculturas fundidas em *carton-pierre*,

carton-romain e gesso, decoradas com técnicas e materiais mais acessíveis. A partir de 1900, começaram a circular os primeiros catálogos dessas empresas, sendo realizadas as periódicas exposições de produtos artísticos e industriais. Na França, a *Maison Raffl et Cie*, que funcionou até 1920, iniciou excepcional sucesso com imagens em estilo *Saint-Sulpicien*, exportadas, inclusive, em larga escala para as Américas. Em Portugal, na cidade do Porto, a *Casa Estrella – Oficinas d’Escultura e Talha Religiosa* enviava suas obras para as províncias portuguesas, Ilhas, Ultramar e Brasil (Cavaterra, 2021; Cavaterra, 2023).

Ainda de acordo com a pesquisadora Cristiana Antunes Cavaterra (2020) e confirmando o apontado acima, as fundições de imagens sacras em gesso mantiveram-se em concomitância às oficinas de escultura e entalhe em madeira, sendo as de França, Portugal, Espanha e Áustria as mais notáveis, e os dois primeiros países os que mais exportaram para o Brasil por meio dos catálogos ilustrados. Dois grandes polos receptores foram as capitais de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Em São Paulo, entre o final do século XIX e início do século XX, as mais conhecidas e antigas foram a Casa Especial de Paramentos e Alfaias para a Igreja de Ferrete & Comp. (1888 c.), Fagundes, Bohn Junior & Comp. (1888 c.), A Aparecida (1887), e a Casa de Paramentos Rodovalho Jr & Co (1895). Nos primeiros anos do século XX, existiram ainda na capital paulista, a Casa Pio X, de propriedade de Collazoz & Maia, e a Casa ‘A Lourdes’, de propriedade de D’Horta & Bastos, especializada na importação e distribuição de imagens de Dellis Frères, entre outros. No Rio de Janeiro, dois importantes estabelecimentos comercializaram imagens sacras, a Casa “A Luneta de Ouro”, de propriedade de Aurelio Monteiro & C, fundada em data desconhecida e extinta em meados de 1970, tem suas primeiras publicidades datadas de 1911, e a mais antiga e afamada, Casa Sucena.

A Casa Sucena, originada em 1806, em 1888 era, por contrato, o único fornecedor das matrizes da província do Rio de Janeiro e diocese do Império, em 1895 possuía uma fábrica de imagens e distribuía catálogos compostos de cinco volumes. Fornecedora de imagens sacras fabricadas na França e Portugal, durante a administração de José Rodrigues de Sucena, mantinha um estabelecimento de vestuário e artigos religiosos em Paris, de onde, possivelmente exportava os produtos da

Maison Raffl et Cie e outras casas francesas. Em Portugal, mantinha um outro escritório na cidade do Porto, de onde exportava imagens sacras da Casa Estrella. (Cavaterra, 2020, p. 116)

Por sua vez, os pesquisadores Eduardo Etzel (1979) e Beatriz Coelho (2005) apontaram Itália e França como origens, no século XIX, das imagens em gesso no Brasil estabelecidas nos estados de São Paulo e Minas Gerais. Segundo Etzel (1979), as primeiras imagens devocionais em gesso surgiram no Estado de São Paulo, por volta de 1850, com proveniência italiana ou a partir de moldes desta fabricação, já que registravam selos comerciais com a informação de origem. Confirmava, dessa forma, o trazido em muitos inventários de bens culturais que identificavam em esculturas em gesso aspectos marcantes da escultura clássica italiana, análise reforçada pela presença de oficinas artesanais de esculturas sacras de imigrantes italianos na região Sudeste do Brasil, no final do século XIX até a primeira metade do século XX. O autor reportou que as imagens de gesso do início do século XIX foram elaboradas ocas, utilizando-se a mesma técnica de fatura de esculturas em barro, denominada barbotina, e variavam entre 10 e 50 cm. Já no final do mesmo século, eram comuns esculturas em gesso maciço junto com as ocas. Ambas tinham o propósito de suprir a demanda de consumidores paulistas, pois o artesanato popular não conseguia prover este mercado (Etzel, 1979; Quites; Santos, 2014).

[...] eram frágeis e estereotipadas, com uma pintura vistosa, mas sem detalhes nem riqueza, típico produto de carregação para um mercado de baixo poder aquisitivo, o povo da roça, já que o negro escravo não compraria. Tudo indica que são de procedência italiana, pelo menos os moldes, pois as imagens têm na face anterior da base letras gravadas com abreviaturas em italiano e sem maior correção vernácula. (Etzel, 1979, p.127).

Em seus estudos, Beatriz Coelho (2005) fez referência ao estilo da escultura francesa nas primeiras peças que chegaram em Minas Gerais. De acordo com a autora, o gesso foi introduzido em Minas a partir das quinze esculturas policromadas e com detalhes em folha de ouro da nova igreja da Província Brasileira da Missão, Casa do Caraça, concluída em 1883, e

representavam Nossa Senhora da Piedade, alguns apóstolos e santos. Também com procedência de Paris, encontraram-se um São Vicente de Paula, na Matriz do Serro, São Cristóvão e São Sebastião, na Matriz de Congonhas, provavelmente do final do século XIX (Coelho, 2005). Diferentemente do contexto paulista, as imagens religiosas em gesso no Estado de Minas Gerais apareceram para adornar as igrejas em construção sob a arquitetura neogótica ou neoclássica.

Cataverra (2020) colaborou novamente com o escrutínio do campo, ao indicar que o pioneirismo na fabricação no Brasil se deu por meio de imigrantes italianos, em São Paulo, e alemães e italianos, no Rio Grande do Sul, principais centros imigratórios na virada do século XIX para o XX.

Nos levantamentos do “Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados do Maranhão”, os autores também identificaram o estilo escultórico francês na imaginária em gesso naquele Estado, caracterizando peças mais tardias do final do século XIX (Quites; Santos, 2014).

Durante a transição do século XIX para o XX, começaram a aparecer as primeiras imagens do segundo subgrupo, fabricadas em gesso, concebidas dentro do padrão francês, marcadas por um certo refinamento e elegância. Trata-se de peças feitas em série, produzidas a partir de molde e distribuídas em todo o mundo através de catálogos. Estilisticamente reproduzem os modelos neoclássicos da segunda metade do século XIX, com figura longilínea, panejamento caindo em pregas verticais em ligeiros meandros e relativamente colados ao corpo, uma gestualidade estudada e grande riqueza de detalhes; a decoração segue a técnica do decalque. (...) A maioria das peças inventariadas, neste subgrupo é proveniente de Paris, como atestam as marcas e inscrições em forma de carimbos, onde destaca-se um coração flamejante. (Quites; Santos, 2014, p. 156).

No contexto maranhense, em que ainda era possível encontrar alguns profissionais santeiros até o século XIX, houve uma perda no domínio técnico por parte dos artistas locais, isto por volta de 1936 (Assis, 2016).

Com a chegada da igreja ultramontana e dos imigrantes europeus no Brasil, as festas populares coloniais e imperiais perderam espaço para as europeias. Nos catálogos das importadoras, como a Casa Sucena, bem

como naqueles das fábricas pioneiras, ao lado das devoções tradicionais trazidas pelos portugueses no início da colonização, verificou-se a introdução de novas iconografias. Desse modo, além de empregado nas devoções mais tradicionais do século XVIII, o gesso acompanhou o surgimento no contexto europeu e a incorporação no Brasil da veneração de um distinto programa iconográfico.

Nos séculos XIX e XX, de acordo com Assis (2016), Quites e Santos (2015), foram sendo comuns as representações de Sagrado Coração de Jesus, São José, São Vicente de Paulo, São João Batista, São Geraldo Magela, Nossa Senhora de Lourdes e Nossa Senhora Aparecida e, aos poucos, no interior dos templos religiosos, verificou-se a substituição dos antigos santos de culto dos períodos colonial e imperial pelos santos de devoção europeus e aqueles recentemente canonizados. O gosto e a estética das esculturas em gesso igualmente influenciaram as produções em madeira do período, notadamente sendo percebido a adoção na talha e nos acabamentos das características neoclássicas, neogóticas ou sulpicianas² e a repintura da imaginária barroca e rococó presente.

Segundo Cavaterra (2020), instituiu-se também a primeira sexta-feira do mês como data de celebração ao Sagrado Coração de Jesus. Em 1889, o Papa Leão XIII consagrou solenemente a devoção ao Sagrado Coração de Jesus, surgindo a iconografia do Cristo com seu Sagrado Coração traspassado pela lança de São Longinus e coroado de espinhos, colocado sobre seu peito. A partir do pedido do Papa Leon XIII, em carta

²As esculturas sulpicianas podem ser esculpidas em madeira ou moldadas em gesso, *carton-pierre* e *carton-romain* e policromadas com cores suaves. As vestes têm forte influência medieval, tanto nos modelos, caimento dos tecidos e modos de amarração nos braços e uso de cintos, e são decoradas com barrados dourados e com flores estilizadas de inspiração gótica, semelhantes aos estênceis muito em voga na decoração novecentista. A decoração das vestes também pode ter imitação de brocados e adamascados em ricas decorações em relevo e aplicação de pedrarias. Os corpos são realistas, as proporções respeitadas e não se veem os corpos musculosos da arte clássica. Os rostos são delicados, com olhos de vidro e bochechas rosadas e peles claras e polidas. São sutis as expressões de dor, enfermidades e marcas de sofrimento. Assumiram formas ora neogóticas, ora neorromânicas, neoclássicas ou mesmo neobarrocas. São caracterizadas por sentimentalismo e representam os santos com uma certa intenção de interação com os espectadores, principalmente pelo olhar voltado em direção aos fiéis [...], e pelo gestual do corpo e mãos [...] que estendem sua mão em sinal de benção, ou ainda representações dos santos cujos braços se abrem acolhendo o observador. Muitas vezes são retratados em glória celestial, com peanhas e tronos em forma de nuvens e circundados por anjos e flores. Sua função é emocionar e encorajar os fiéis à oração, expressando sentimentos de gentileza, paz e êxtase contidos (Cavaterra, 2023, p. 135-136).

encíclica de 1899, foi criada a imagem do Sagrado Coração de Jesus em modelo executado pela *Maison Raffl et Cie*, com manto decorado com flores *Art Nouveau*.

Histórico da imagem do Sagrado Coração de Jesus

Afinal, por que analisar mais profundamente a escultura do Sagrado Coração de Jesus do Município de Cariacica? Como obra em gesso, provavelmente feita em várias cópias, o que a tornava especial para preservação?

O primeiro aspecto que se destacava era de ordem subjetiva, proveniente da comunidade da Paróquia que, pelos seus afetos, consideraram necessária a conservação-restauração da imagem. Para estes, aquela escultura do Sagrado Coração de Jesus era portadora de inúmeras relações de fé, memória, identidade, pertencimento, sendo, portanto, insubstituível.

Além das questões socioculturais, em termos de técnica construtiva, a escultura do Sagrado Coração de Jesus foi concebida com os braços abertos, uma representação menos usual. Ordinariamente, notavam-se dois gestos principais na concepção das esculturas sob esta devoção: no mais comum, a imagem apontava para seu coração com a mão esquerda e convidava a aproximação dos fiéis com sua mão direita; no outro, a imagem com os dois braços abertos deixava o coração em evidência ao centro do peito, abençoando os devotos com as mãos e com o olhar voltado para baixo. Essa última forma iconográfica, adotada para o Sagrado Coração de Jesus aqui analisado, trouxe a necessária resolução da área dos braços, algo conseguido pelo artista com a separação em blocos.

Com reentrâncias, detalhamentos e inserção de olhos de vidro, seguindo os estudos em relação às técnicas de moldagem em gesso utilizadas em meados do século XIX e início do século XX, época da feitura da obra, chegou-se à conclusão de que a escultura foi produzida no sistema de tasselos, com acréscimo de fibras vegetais para enrijecimento. Os braços maciços abrigavam de um lado as mãos com alma em ferro e, no outro

extremo, um pino de madeira em formato de pirâmide. Esse pino permitia a anexação dos braços ao corpo da escultura, em sistema macho e fêmea. Segundo Franco Rufino (2015), única referência encontrada com documentação desse tipo de sistema construtivo para braços em gesso, tal montagem foi muito comum na Espanha, especificamente em Sevilha (segunda metade do século XIX e início do XX). O sistema construtivo dos braços motivou as pesquisas de origem da peça.



Figura 2. Três imagens do Sagrado Coração de Jesus encontradas em buscas na internet.

Fonte: Carlos Perret (s.d.), Mercado Livre (2021) e STUDIO A (2019). Representação masculina de um jovem em pé, com cabelos longos e barba, mantendo os dois braços abertos e sustentados a frente do corpo. Mãos abertas em posição de bênção. Vestem uma túnica com tons claros (bege) e um manto vermelho com fundo rosa. Possuem um coração flamejante no meio do peito com raios brilhantes no entorno. Localizam-se sobre um globo azul com representação de nuvens.

Devido à falta de dados sobre o Sagrado Coração de Jesus, optou-se por iniciar uma busca por outras esculturas semelhantes no Brasil. A metodologia utilizada baseou-se na pesquisa por palavras-chave na aba de imagens do Google. Entre os muitos resultados para “escultura em gesso + Sagrado Coração de Jesus” houve o retorno, em sites brasileiros, de três esculturas alinhadas à estudada, sendo dois casos em Minas Gerais e um em São Paulo. Os exemplares de Minas Gerais estavam expostos em blogs de restauradores, sendo provenientes da Igreja Matriz de Santo Antônio, Município de Cristiano Ottoni, e da Igreja Santa Helena, do

Município de Belo Horizonte; enquanto a de São Paulo foi encontrada a venda no Mercado Livre, na página da Loja Todos os Santos, de Aparecida do Norte.³ As quatro esculturas em gesso representando o Sagrado Coração de Jesus demonstraram semelhanças em relação ao suporte, excetuando o ocasionado por intervenções descaracterizantes, inclusive ações de restauração.

Em novas buscas pela internet foi encontrada a página da loja *Used Church Items*, com sede física em *Pittsburgh*, nos Estados Unidos. Pela descrição fornecida no site, compreendeu-se ser um antiquário de artigos católicos, que funcionava há mais de cinquenta anos com compra, venda e eventuais restaurações de itens de instituições religiosas e particulares. Seu acervo seria comercializado na *Ebay* para qualquer país e, entre os itens do catálogo disponível para venda, notaram-se quatro esculturas que poderiam ser acrescidas ao grupo estudado. Saber da existência de outras obras nos Estados Unidos foi surpreendente, já que não existem muitas referências para estudo de arte sacra provenientes daquele país. Nesse sentido, o texto sobre a história da loja foi revelador:

Nos últimos 50 anos, meu pai adquiriu nossos suprimentos de igrejas, conventos, mosteiros, padres aposentados e em qualquer lugar possível. Logo após o Concílio Vaticano II e continuando por muitos anos, grande parte da história física da igreja foi substituída ou descartada em todo o mundo. Meu pai ficou surpreso ao ver tantos leilões desses itens que ele cresceu vendo, e sentiu que era seu dever preservar o que podia. Como a maioria dos itens era considerada insignificante e fora de moda, seu valor era baixo [...].

Meu pai não tinha muito dinheiro, mas continuava economizando e comprando o que podia, guardando-os em segurança para uma data posterior, quando tivesse certeza de que a igreja ou o clero reconheceriam seu valor histórico mais uma vez. Ele salvou todos os itens que podia. Sendo um antiquário, ele instintivamente conhecia a qualidade e buscava as melhores coisas que estavam sendo descartadas. No entanto, ele se esforçou para preservar o máximo que pôde de itens pequenos ou

³ No intuito de buscar o fabricante das imagens, foram realizados contatos por e-mail com os restauradores e por telefone com a loja. Os restauradores alegaram não ter informações sobre a fabricação, mas o representante da loja disse que a escultura havia sido produzida por eles. Ao serem feitas mais perguntas sobre a produção da imagem, o representante da loja finalizou abruptamente a ligação e a página no Mercado Livre foi excluída.

grandes, aparentemente sem valor. Ele disse em várias ocasiões que, se fosse rico, poderia ter comprado 100 vezes mais, e ficou triste sabendo que a maioria foi derretida ou destruída. (Mike – *Used Church Items*, tradução nossa)⁴

Pelo depoimento, ficou evidente que a formação do acervo deste antiquário foi resultado da resistência e da visão de seu fundador quanto à preservação da imaginária. Após o Concílio Vaticano II (1962-1965), atividades iconoclastas aconteceram também no Brasil e as esculturas em gesso figuraram como principais alvos, muito em resposta à deliberação deste Concílio em enfatizar a centralidade de Cristo em detrimento a outras devoções⁵. Segundo Paulo Américo (2020), não houve uma ordem direta para eliminação das imagens nos documentos conciliares, mas sim um movimento dito progressista que trouxe consequências para as futuras construções, bem como a dilapidação das antigas igrejas, tanto em termos de imagens sacras quanto de ornamentos.

Em contato realizado por e-mail com o proprietário da *Used Church Items* houve a indicação de três possíveis fábricas para a forma-matriz do Sagrado Coração de Jesus em questão,

Essas estátuas de gesso começaram a ser feitas no final de 1800 por empresas como *Daprato*, *Olot* e *Mayer Munich*. Uma vez que eles começaram a se tornar populares, outras empresas começaram a fazê-los. (Mike, 2022, n.p., tradução nossa)⁶.

⁴ Do original: “Over the last 50 years, my father acquired our supplies from churches, convents, monasteries, retired priests, and anywhere possible. Soon after the second Vatican council and continuing for years to come, much of the physical history of our church was replaced or discarded around the world. My father was surprised to see so many of these items he grew up with being sold to the highest bidder and felt it his duty to preserve what he could. Since most items were considered insignificant and out of fashion, their value was petty [...] My father didn't have much money, but kept saving and buying what he could, then storing them safely away for a later date, when he was certain the church or clergy would acknowledge their historical value once again. He saved every item he could. Being an antique dealer, he instinctively knew quality and sought out the best things being discarded. However, he endeavored to preserve as much as he could from small or large seemingly worthless items to whatever he could afford. He's said on numerous occasions that had he been wealthy, he could have purchased 100x more than he was able and was saddened knowing most was either melted down or trashed.”

⁵ Valorização das representações de Sagrado Coração de Jesus e Sagrado Coração de Maria, filho e mãe, que deveriam ser o foco, os verdadeiramente mais próximos à Deus. Acreditava-se que a presença de outras iconografias dispersava a fé dos fiéis, sendo intermediários menores, comparados a Jesus e Maria.

⁶ Do original: “Those plaster statues started to be made in the late 1800s by companies like *Daprato*, *Olot*, and *Mayer Munich*. Once they started to become popular other companies started making them.”

A partir das informações fornecidas, buscou-se as fábricas *Daprato*, revelada como *Daprato Rigali Studios*, e também conhecida como *Daprato Statuary Company*, *Olot*, precisamente *Escuela Olot*, e *Mayer Munich*, ou seja, *Mayer and Co. (of Munich)*.

Daprato Rigali Studios, inicialmente conhecida por *Daprato Brothers & Company* e posteriormente por *Daprato Statuary Company*, segundo trazido pelo próprio site da empresa, foi fundada em 1860 em Chicago, Illinois, pelos quatro irmãos Daprato, imigrantes de Barga, Itália. A cidade de Braga era conhecida pela produção de esculturas e os irmãos Daprato decidiram se mudar para os Estados Unidos para produzir e vender suas obras no continente americano. Posteriormente, em 1881, John Rigali, que era um exímio escultor e primo mais novo dos Daprato, os acompanhou. Por ideia de Rigali, a empresa modificou a sua produção para altares e esculturas eclesiásticas, tornando-se uma produtora e distribuidora mundial, tanto que, em 1901, difundiu um catálogo comercial ilustrado e produziu 3/4 da imaginária religiosa americana, exportando para Cuba e México. Em 1909, o estúdio recebeu o título de “Pontifício Instituto de Arte Cristã”, uma homenagem concedida pelo Papa São Pio X e, em 1917, a *Daprato Statuary Company* já operava em Chicago, Nova York, Montreal e em Pietrasanta, na Itália. Com a diminuição da produção, devido ao Concílio Vaticano II, a empresa somou suas atividades de produção de imagens com a de artes decorativas e de arquitetura religiosa.

A *Escuela Olot*⁷ começou em 1880, com a sociedade de *Vayreda i Berga* fundando a primeira oficina de escultura chamada de *El Arte Cristiano*, que fabricava e pintava imagens de gesso e madeira, sendo também importadora de imagens francesas no estilo *Saint Sulpice*. As fábricas de imagens religiosas se multiplicaram em Olot, sendo que, no final do século XIX, já havia cerca de quarenta oficinas especializadas nessa técnica e com grande exportação para o mundo todo, destacando-se as oficinas *El Sagrado Corazón*, *Las Artes Religiosas*, *El Renacimiento*, *El Arte Olotense*,

⁷ Olot é o nome de uma cidade, na região da Catalunha, na Espanha.

El Buen Pastor, *El Immaculado Corazón de Maria* e *El Arte Católico*, estas não mais existentes por junção à outras fábricas ou por encerramento de atividades. O panorama político da Espanha nos primórdios do século XX, com a implantação da República (1931) e subsequente Guerra Civil Espanhola (1936-1939), iniciou uma derrocada nas atividades das oficinas de Olot, colaborada com a centralização do Cristo e remoção das imagens de santos não canonizados das igrejas, segundo normas do Concílio Vaticano II (1962-1965), alcançando até os santos canonizados que entraram no rol do esquecimento. Atualmente, são poucas as oficinas ainda existentes, entre elas a *San Antoni Maria Claret*, *Stylart*, *Artesiana Juvanteny i Dimosa*, *Arte Nuevo Olot S.I.*, aliando técnicas antigas e novas na fabricação de imagens de arte sacra.

Em relação à *Mayer and Co. (of Munich)*, as pesquisas não retornaram informações satisfatórias quanto à produção de esculturas. Na página *Mapping the Practice and Profession of Sculpture in Britain & Ireland 1851-1951*, obteve-se o registro de atividades de 1874 a 1900, com função de escultor e trabalho em metal. No entanto, as maiores referências trazidas disseram respeito à fabricação de vitrais, ainda em vigência.

Assim, digitando nas buscas do Google “*Sacred Heart of Jesus + Daparto*” e “*Sagrado Corazon de Jesus + Olot*”, obteve-se como retorno várias esculturas passíveis de comparação, sendo surpreendente o número de imagens idênticas ao Sagrado Coração de Jesus de Cariacica, atribuídas à Daprato, principalmente nos Estados Unidos. Desse modo, tornou-se incontestável o vínculo entre a escultura restaurada pelo NCR-UFES e a *Daprato Statuary Company*, o que foi definitivamente confirmado com o registro fotográfico de dois catálogos de 1918 da empresa, onde apareceram as esculturas.



Figura 3. Catálogos *Daprato Statuary Company* editado em Chicago, criações de 1918. Destaque para a imagem do Sagrado Coração de Jesus. Fonte: *Worth Point* (2022). Vista interna de dois livros abertos, onde existem quinze fotografias coloridas e preto e branco de diferentes esculturas de arte sacras.

Todavia, a afirmação de que a escultura de Cariacica foi confeccionada dentro das oficinas Daprato não pode ser feita, pois o selo da marca, localizado nas bases, encontrava-se ausente.⁸ Neste ponto, inferiu-se sobre: 1) a perda/cobertura do selo, sobretudo sabendo-se que a escultura de Cariacica passou por um anterior processo de intervenção, que envolveu visivelmente a sua base; ou 2) a escultura trata-se de uma reprodução da forma original da Daprato, possibilidade salientada por Mike (2022) em seu e-mail, quando cita que com a popularização das esculturas em gesso as formas originais das grandes fábricas foram copiadas.

A pesquisadora Cristiana Cavaterra (2022), em resposta enviada por e-mail, sugeriu o levantamento das lojas de importação e comercialização de obras sacras no Espírito Santo, pois em seus estudos descobriu que o estado tem grande número de esculturas em gesso importadas de uma tradicional fábrica francesa, a *Maison Raffl et Cie*, o que demonstra um histórico desse tipo de transação que poderia envolver outras empresas. Acrescentou que muitas imagens sacras foram importadas diretamente por padres e construtores e, devido ao expressivo número de imigrantes no estado, isso facilitaria o contato com localidades da Europa, bem como

⁸ Por causa das chapas de madeira envolvendo a base, o selo pode estar encoberto. A escultura também não apresenta identificação de importadoras.

dos Estados Unidos. De encontro aos relatos de Cavaterra (2022), a fala do professor Atílio Colnago durante a *live* “História, Memória, Legado, Vanguarda: Conversa com Gilca Flores e Atílio Colnago”⁹ revelou que o Espírito Santo não era um produtor, mas que as esculturas vinham de outros locais, inicialmente de Minas Gerais e da Bahia, no período colonial.

A gente não tem nada registrado, nada documentado de que aqui no estado funcionava ateliês de produção de arte sacra. O que a gente tem que lembrar é que desde que, em termos históricos, desde que acontece a descoberta de ouro em Minas, a Capitania foi fechada, isolada para o ouro não sair por aqui. E, por isso, a gente ficou mais de 100 anos completamente esquecidos, abandonados. Então, a gente não teve um desenvolvimento, tanto que o que a gente tem de igreja desse período colonial é muito simples: Capela Santa Luzia, Capela de São Tiago, São Gonçalo, a Igreja da Prainha... Então, com certeza, o que a gente tem de arte sacra ou veio de Minas ou veio da Bahia [...]. (Colnago, 2021)

Expandindo o trazido nas indicações anteriores, os recentes trabalhos desenvolvidos no Núcleo de Conservação e Restauração, com a restauração de esculturas do século XIX, demonstraram a vinda de obras sacras também da Alemanha e da Áustria, importadas diretamente por comunidades de imigrantes dessas origens,¹⁰ e outras das quais se desconhecesse o local de fabricação, mas que receberam a identificação das Casa Sucena e Casa “A Luneta de Ouro”,¹¹ importadoras cariocas anteriormente citadas, que trouxeram exemplares da França e de Portugal.¹²

Infelizmente, a *Daprato Statuary Company* não respondeu ao e-mail enviado, retorno que poderia dirimir muitas dúvidas e fomentar a continuidade desta pesquisa. A sugestão de Cavaterra (2022) para

⁹ A partir de 50’44”.

¹⁰ Atividade de extensão Prestação de Serviço nº 4514 – Restauração do conjunto escultórico da Comunidade do Sagrado Coração de Jesus, Distrito de Biriricas de Cima em Domingos Martins, Espírito Santo.

¹¹ Atividade de extensão Prestação de Serviço nº 4489 – Restauração do conjunto escultórico de imagens sacras em gesso policromado da Igreja Sagrado Coração de Jesus, Distrito de Todos os Santos, Guarapari.

¹² Trazendo outros exemplos, esculturas trazidas do Tirol, Itália, são objetos de estudo da dissertação de Albanize de Oliveira Monteiro (2017), “Análise da simbologia religiosa das igrejas verbitas Sagrada Família e Divino Espírito Santo no Município de Santa Leopoldina – ES”.

investigar o comércio de arte sacra no estado ainda não foi iniciado, permanecendo um caminho aberto.

Para concluir esse breve histórico, salienta-se que cada uma das esculturas do Sagrado Coração de Jesus encontrada apresentava um padrão de acabamento, apesar das formas comuns. Podia-se inferir sobre intervenções posteriores e a venda das esculturas apenas no gesso para posterior policromia, mas a própria *Daprato Statuary Company* previa em seus catálogos diferentes níveis de decoração e valores a serem escolhidos pelo cliente, como visto nas especificações:

Rico: Estátuas de beleza artística, decoradas com cores duradouras em efeitos sombreados. Borda de listra simples de folha de ouro puro. Escolha de cores tradicionais e dourado ou creme, branco e dourado.

Extra Rico: Estátuas de beleza artística, decoradas com cores duradouras em efeitos sombreados. Borda ornamental especialmente projetada de folha de ouro puro. Escolha de cores tradicionais e dourado ou creme, branco e dourado.

Especial Extra Rico: A decoração especial extra rica consiste em ornamentação de ouro elaborada para cobrir o vestuário como visto na Placa G. O custo deste acabamento depende da quantidade de ornamentação desejada, pois pode ser aplicado em um grau menor do que o mostrado na Placa G e ainda ser mais elaborado do que os Extra Ricos. (Daprato, s.d, n.p., tradução nossa)¹³

Considerações Finais

As quatro esculturas em gesso do Sagrado Coração de Jesus no Brasil atestam execução a partir das mesmas formas, sendo originalmente idênticas em relação ao suporte. Entretanto, devido as suas trajetórias individuais de exposição em localidades diferentes, hoje, apresentam mudanças ocasionadas por deteriorações ou intervenções

¹³ No original: "Rich: Statues of artistic beauty, decorated with enduring colors in shaded effects. Simple stripe border of pure gold leaf. Choice of traditional colors and gold (Plate A) or cream, White and gold (Plate H).

Extra Rich: Statues of artistic beauty, decorated with enduring colors in shaded effects. Specially designed ornamental border of pure gold leaf. Choice of traditional colors and gold (Plate E) or cream, White and gold (Plate B).

Special Extra Rich: The Special Extra Rich Decoration consists of elaborate gold ornamentation covering garment as seen in Plate G. The cost of this finish depends upon the amount of ornamentation wanted, as it may be Applied in a less degree than shown in Plate G and still be more elaborate than the Extra Rich."

descaracterizantes que as distinguem. Apesar de terem um início comum, por vezes característica que confere demérito ao gesso comparado à madeira, o destino dado a cada escultura resulta em obras com caráter único, tanto em estrutura e estética quanto em poder simbólico. Visivelmente, o padrão de acabamento do exemplar restaurado é bem mais apurado do que o das demais. Todavia, o Sagrado Coração de Jesus de Cariacica não substitui o de Cristiano Otoni ou o de Belo Horizonte, e nem pode ser alterado por um comprado na *Ebay*. Cada um é “lugar de memória”, segundo Nora (1993), para suas comunidades.

Interessante supor uma ligação entre uma fábrica dos Estados Unidos e a importação que chega ao Espírito Santo, principalmente pelas pesquisas quanto à circulação de peças em gesso no Brasil citarem raramente a *Daprato Statuary Company*, por não ser uma origem costumeira da arte sacra em gesso no país. Portanto, este artigo é apenas o princípio de uma rica investigação.

Referências

ASSIS, Maria Clara de. **Diagnóstico do estado de conservação das esculturas em gesso do Santuário do Caraça, Minas Gerais**. 2016. 133f. Monografia (Curso de Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Moveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

CARLOS Perret imagens sacras e presépios. Sagrado Coração de Jesus (restauração). Blog com divulgação dos trabalhos realizados em pintura, estatuetas, cerâmicas, resinas, restaurações, quadros à óleo, reprodução de imagens em gesso e resina. Disponível em: <https://carlosimagenssacras.blogspot.com/search/label/Restaura%C3%A7%C3%B5es>. Acesso em: 29 out. 2025.

CAVATERRA, Cristina Antunes. **Os Catálogos Ilustrados: devoção, iconografia e comercialização de obras sacras na Belle Époque brasileira**. 2017. Monografia (Especialização em História da Arte Sacra) – Faculdade Arquidiocesana de Mariana – Dom Luciano Mendes, Mariana, 2017.

CAVATERRA, Cristiana Antunes. Os Catálogos Ilustrados: devoção, iconografia e comercialização de obras sacras na *Belle Époque* brasileira. **Imagem Brasileira**, Belo Horizonte, n.10, 2020, p. 115-124. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembrasileira/article/view/358>. Acesso em: 8 dez. 2025.

CAVATERRA, Cristiana Antunes. **Pesquisa Sagrado Coração de Jesus**. Destinatário: Núcleo de Conservação e Restauração da Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 08 e 09 fev. 2022. 2 mensagens eletrônicas.

COELHO, Beatriz (Org.). **Devoção e arte**: Imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: EDUSP, 2005.

DAPRATO Rigali Studios. [Site institucional]. Disponível em: <https://dapratorigali.com/>. Acesso em: 29 out. 2025.

DETROIT church blog. St. Michael the Archangel (Livonia). Disponível em: <http://detroitchurchblog.blogspot.com/2015/11/st-michael-archangel-livonia.html>. Acesso em: 29 out. 2025.

ETZEL, Eduardo. Imagem Sacra Brasileira. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

FRANCO RUFINO, Manuel Pedro. **Historia sobre técnicas de esculturas vaciadas em yeso y su conservación y restauración**. Estudios de caso: la colección de la Escuela de Arte y la colección de la Universidad de Sevilla. 2015. Tesis Doctoral (Programa de doctorado: Escultura e Historia de las Artes Plásticas II) – Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2015.

HISTÓRIA, Memória, Legado, **Vanguarda 70 anos da Escola de Belas Artes e 50 anos do Centro de Artes**. Conversa com Gilca Flores de Medeiros e Atílio Colnago. [S.l.: s.n.], 2021. 1 vídeo (81 min). Publicado pelo canal Centro de Artes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WeEXOHtzCNE&t=3239s>. Acesso em: 14 out. 2025.

MAPPING the practice and profession of sculpture in Britain & Ireland 1851-1951. Mayer and Co. (of Munich). Disponível em: <https://www.gla.ac.uk/schools/cca/research/arthistoryresearch/projectsandnetworks/mappingsculpture/>. Acesso em: 29 out. 2025.

MERCADO LIVRE. Imagem Do Sagrado Coração De Jesus Abençoando Tamanho 120cm. Disponível em: https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-752181055-imagem-do-sagrado-coraco-de-jesus-abençoando-tamanho-120cm-_JM. Acesso em: 10 mai. 2021.

MIKE. **Research on the sculpture of the Sacred Heart of Jesus.**

Destinatário: Núcleo de Conservação e Restauração da Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 01 fev. 2022. 1 mensagem eletrônica.

PIMENTEL, Francisco. Os santos de Olot -1- (Els Sants d'Olot) – Espanha.

Atelier Pimentel, 27 out. 2015. Disponível em:

<https://athelierpimentel.blogspot.com/2015/10/os-santos-de-olot-1-els-sants-dolot.html>. Acesso em: 29 out. 2025.

QUITES, M. Regina Emery; ASSIS, Maria Clara; SANTOS, Nelyane.

Esculturas sacras en yeso de Minas Gerais: trayectorias de hacer y devociones. **Libro De Resúmenes** 22 as 24 de Julio de 2015 Universidad SEK Santiago de Chile, p.318-324.

QUITES, Maria Regina Emery; SANTOS, Nelyane Gonçalves. Plaster devotional sculptures. Material and technical study. **Estudos de**

Conservação e Restauro, [S. l.], n. 5, p. 148-165, 2013. DOI:

10.34618/ecr.5.3749. Disponível em:

<https://revistas.ucp.pt/index.php/ecr/article/view/7893>. Acesso em: 9 dez. 2025.

STUDIO A – PROJETOS E RESTAURAÇÕES. Restauração de Escultura Religiosa em Gesso Policromado – Sagrado Coração de Jesus – Cristiano Otoni / MG – 2018. Disponível em:

<https://studioaprojetos.blogspot.com/2019/02/restauracao-da-escultura-religiosa-em.html>. Acesso em: 29 out. 2025.

USED CHURCH ITEMS. [Site institucional] The Catholic Company for Antique Church Items. Disponível em:

<http://www.usedchurchitems.com/>. Acesso em: 29 out. 2025.

WORTH POINT DISCOVER, VALUE, PRESERVE. [Site institucional].

Disponível em: www.worthpoint.com/. Acesso em: 29 out. 2025.

Recebido em: 3 de novembro de 2025.

Publicado em: 29 de dezembro de 2025.

Experiência sensível e posicionamento político em “Objeto e Participação” (1970)

Sensitive experience and political positioning in “Object and Participation” (1970)

Roney Jesus Ribeiro (PPGHis-UFES)¹

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar a mostra “Objeto e Participação” (1970), realizada no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, destacando seu caráter experimental e engajado politicamente. A pesquisa adota uma metodologia qualitativa, de natureza analítica e exploratória, examinando as proposições artísticas em diálogo com a realidade sociopolítica do Brasil nos anos 1970, período marcado pela ditadura militar. Organizada por Frederico Moraes, a exposição valorizou a participação ativa do público, por meio de linguagens visuais inovadoras e experiências sensoriais. As proposições artísticas apresentadas na mostra em questão configuraram intervenções críticas e coletivas, capazes de questionar o sistema de arte tradicional e provocar reflexão sobre as injustiças e os conflitos sociais do período, consolidando a mostra como marco da arte de guerrilha ou “contra-arte” no Brasil.

Palavras-chave: objeto e participação; posicionamento político; arte de guerrilha.

Abstract: *This article aims to analyze the exhibition “Objeto e Participação” (1970), held at the Palácio das Artes in Belo Horizonte, highlighting its experimental and politically engaged character. The research adopts a qualitative methodology with an analytical and exploratory approach, examining the artistic propositions in dialogue with the socio-political reality of Brazil in the 1970s, a period marked by military dictatorship. Organized by Frederico Moraes, the exhibition emphasized active audience participation through innovative visual languages and sensory experiences. The artistic propositions presented in the exhibition constituted critical and collective interventions, capable of challenging the traditional art system and provoking reflection on the injustices and social conflicts of the period, establishing the exhibition as a landmark of guerrilla art or “contra-art” in Brazil.*

Keywords: *objeto e participação; political engagement; guerrilla art.*

DOI: 10.47456/col.v15i26.50764



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 em História (área de História Social e Política) e mestre em Artes (área de Teoria, Crítica e História da Arte), ambos pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Licenciado em Letras, História e Artes Visuais. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2509-124X>.

Introdução

A década de 1970 teve início com uma série de mostras e intervenções artísticas que transformaram os espaços públicos em autênticos museus a céu aberto. Nesse contexto, a arte passou a assumir novas dimensões, tornando-se um meio de resistência e expressão política diante da repressão do regime militar. As produções artísticas foram se configurando como uma autêntica forma de guerrilha cultural contra a violência e as prisões arbitrárias de cidadãos. Um dos movimentos artísticos mais significativos de 1970 foi Do Corpo à Terra, realizado em abril, em Belo Horizonte (MG), que expressou com intensidade esse espírito de contestação e engajamento. Esse evento impulsionou duas exposições fundamentais para a compreensão da necessidade de uma nova postura frente à realidade brasileira: uma de mesmo nome “Do Corpo à Terra”, ocorrida entre os dias 17 e 21 de abril, no Parque Municipal, e “Objeto e Participação”, realizada no interior do Palácio das Artes, e que ficou aberta ao público por um mês (Ribeiro, 2025, p. 212).

Essas mostras aconteceram no contexto da Semana de Arte de Vanguarda, realizada por ocasião da inauguração do Palácio das Artes, e em comemoração à Semana da Inconfidência. A então diretora do setor de Artes Visuais do Palácio, Mari’Stella Tristão, convidou Frederico Moraes para organizar os eventos patrocinados pela Hidrominas, órgão estadual de Minas Gerais dedicado à promoção do turismo e da cultura (Dellamore, 2014, p. 115). Vale lembrar que, na época, o termo “curador” ainda não era utilizado no Brasil; Moraes atuou como crítico e organizador das exposições. Segundo Chagas (2020, p. 138), a função de curador era, inicialmente, compreendida como “diretor artístico” responsável pela seleção das obras. Essa função surge no país na década de 1950, com a expansão do mercado de arte, consolidando-se especialmente nos anos 1980.

Ao todo, 25 artistas participaram das duas mostras – “Do Corpo à Terra” e “Objeto e Participação” – entre os quais se destacam Artur Barrio, Cildo Meireles, Carlos Vergara, Thereza Simões, Hélio Oiticica, Dileny Campos,

Terezinha Santos, Lotus Lobo, Luciano Gusmão, Yvone Etrusco Junqueira, Ione Saldanha, Dilton Araújo, José Ronaldo Lima, Luiz Alphonsus e Lee Jaff (Dellamore, 2014, p. 115). É importante salientar que Frederico Moraes, além de coordenar as mostras e escrever textos críticos das propostas artísticas apresentadas nas exposições, também participou como artista. Sua atuação multifacetada evidencia uma visão aberta às experimentações poéticas e às urgências sociais de seu tempo (Campomizzi, 2017, p. 36). Ao atuar como artista no Parque Municipal de Belo Horizonte, Moraes “transformou a crítica em criação artística” (Ribeiro, 1998, p. 179), consolidando-se, assim, como um dos nomes mais influentes e inovadores da arte contemporânea brasileira.

É o caráter inovador das obras apresentadas em “Objeto e Participação” que nos motiva na elaboração deste texto. Ainda que essa mostra tenha ocorrido no espaço interno de exposição, suas obras revelam profunda repulsa às atrocidades praticadas pelos militares durante o período da ditadura. Como já realizamos estudos abordando tanto a manifestação artística quanto a exposição de mesmo nome, “Do Corpo à Terra”, neste estudo nos dedicamos a aprofundar discussões e reflexões, evidenciando a contribuição de “Objeto e Participação” como instrumento de conscientização social e de posicionamento político em um contexto de intensa repressão.

Experiência sensível, poética e engajamento

Embora neste texto não ansiemos aprofundar discussão acerca da mostra “Do Corpo à Terra”, achamos de fundamental importância discorrer brevemente acerca do contexto histórico em que surgiu o movimento de nome análogo Do Corpo à Terra, que integrou a mostra citada conjuntamente com “Objeto e Participação”. De acordo com Rodrigo Pato Sá Motta, os anos 1970 foram marcados por um período antidemocrático, cujo início se deu em 1º de abril de 1964 com o golpe civil-militar que depôs João Goulart da presidência e instaurou uma ditadura no país (Motta, 2021, p. 21-23). A repressão se intensificou com o

Ato Institucional nº 5, de 1968, que concedeu amplos poderes aos militares para agir com violência, reprimir manifestações sociais e censurar eventos artísticos e culturais (Reis, 2014, p. 74-75), resultando em prisões injustas, mortes de presos políticos e desaparecimentos de opositores ao sistema de governo militar.

Ao assumir a organização das mostras “Do Corpo à Terra” e “Objeto e Participação”, Frederico Moraes adotou uma postura inovadora e engajada, articulando arte e realidade sociopolítica do país. Mesmo diante da censura e do risco de retaliações, o crítico lutou pela abertura de espaços para jovens artistas e pela valorização de propostas experimentais. A partir dessa experiência, Moraes desenvolveu o conceito de “Nova Crítica”, ou seja, uma visão que atribuía à arte o papel de estimular debates de cunho social. Tamara Silva Chagas destaca que essa perspectiva rompia com a crítica tradicional e elitista, defendendo uma arte participativa e democrática (Chagas, 2020, p. 143). Nessa linha, o artista deixava de ser figura isolada e o público passava a integrar o processo criativo – o artista seria quem “dá o tiro”, lançando a ideia, e o participante, colaborador no acontecimento artístico (Moraes, 1975, p. 26).

Ao contrário do que ocorria nas mostras de arte modernas, “Do Corpo à Terra” e “Objeto e Participação” não contaram com catálogos de divulgação. Em vez disso, Frederico Moraes escolheu um formato mais condizente com o caráter inovador e político das exposições. Desse modo, o crítico redigiu um texto-manifesto, o transferiu para o estêncil e mimeografou. Em seguida, distribuiu os textos entre os artistas e o público. O documento citado assumia um tom provocativo e de resistência, reivindicando liberdade de expressão artística em meio a tanta superessão de direitos e da livre-expressão criativa. O manifesto revelava uma crítica direta às práticas autoritárias da ditadura, reafirmando o papel da arte como instrumento de contestação:

A afirmação pode ser temerária, mas tenho para mim que não existe a ideia de Nação, sem que ela inclua automaticamente a ideia de arte. A arte é parte de qualquer projeto de nação, integra a consciência nacional. Noutro sentido, pode-se dizer que a arte toca diretamente o problema da liberdade. Claro, também,

que o exercício criador será tanto mais efetivo quanto maior for a liberdade (Morais, 1970, p. 5).

Desafiando o poder estatal, o manifesto redigido por Moraes defendia que as produções artísticas dos anos 1970 se fundamentassem na “arte de guerrilha”, caracterizada por ações provocativas e combativas. A proposta era que os artistas despertassem no público sensações múltiplas e inusitadas, ultrapassando a simples reação de repulsa ou estranhamento. O objetivo consistia em converter o espectador em participante ativo, capaz de assumir uma postura política a partir da estimulação dos sentidos – tato, audição, olfato, paladar e visão. Para isso, os artistas deveriam atuar como “guerrilheiros” da arte, rompendo com os modelos convencionais e atuando de modo imprevisível, a fim de driblar a censura e resistir à repressão (Morais, 1970, p. 5).

Para Paulo Reis, o engajamento de Moraes e dos artistas participantes, ao conciliarem pesquisa poética e compromisso político, fez com que “Do Corpo à Terra” e “Objeto e Participação” se consolidassem como marcos da arte contemporânea brasileira durante os anos de chumbo (1968-1974) (Reis, 2005, p. 4). Essas mostras ampliaram o debate sobre a desmaterialização da arte e valorizaram as experiências sensoriais e participativas, promovendo uma nova forma de relação entre obra, artista e público.

Embora integrassem a mesma movimentação cultural em Belo Horizonte, as duas exposições apresentaram abordagens e conceitos distintos. Ainda assim, o elemento central que as uniu foi o ativismo político e social dos artistas, que buscaram conscientizar o público sobre seu papel na transformação da realidade e na construção de uma sociedade mais justa, livre da censura e da repressão militar.

Da materialidade ao gesto: a arte como ato político em “Objeto e Participação”

Como já citado, realizada no interior do Palácio das Artes, no Parque Municipal de Belo Horizonte, “Objeto e Participação” foi inaugurada em 17 de abril e permaneceu aberta por um mês. A exposição explorou a

noção de “objeto” e “não objeto” como categorias artísticas, valorizando a ideia de obra aberta e incompleta, que dependia do envolvimento sensorial do público em sua realização. O acontecimento artístico se completava somente com a interação do participante, configurando uma continuidade do diálogo iniciado em Nova Objetividade Brasileira,² realizada entre 6 e 30 de abril de 1967 (Campomizzi, 2017, p. 20). Embora menos radicais que os trabalhos de “Do Corpo à Terra”, as obras de “Objeto e Participação” apresentavam um forte caráter político, evidenciando engajamento e crítica social.

Isso nos motiva a escrever este texto ressaltando a importância dessa última mostra citada para as discussões sobre a arte nos anos 1970. Entre os artistas participantes de “Objeto e Participação”, Thereza Simões destacou-se com trabalhos da série Carimbos (1970). Apesar de a aparente simplicidade formal dessas proposições artísticas, elas carregam uma crítica política e ideológica contundente, abordando questões de preconceito social, de gênero e racial, além de constituírem uma reflexão incisiva sobre os tempos sombrios da ditadura.

²Nova Objetividade Brasileira foi uma exposição que “solidificou os termos da vanguarda artística no país que vinham sendo propostos desde ‘Opinião 65’ e ‘Propostas 65’ através da reformulação do conceito estrutural da obra, de seu espaço social de ação e da relação da arte com o público. A obra, não mais definida nos termos tradicionais de pintura, escultura ou desenho, denominava-se objeto” (Reis, 2017, p. 100). Hélio Oiticica, por sua vez, fundamentou sua concepção de arte de vanguarda na “construção de novos objetos perceptivos (tácteis, visuais, proposicionais, etc.), onde nada é excluído, desde a crítica social até a penetração de situações-limite” (Oiticica, 1986 p. 112). Nesse sentido, “o espaço ocupado pela proposta artística ampliava-se além dos limites arquitetônicos dos museus em direção ao espaço social. O público, mais que a mera contemplação, era convidado a uma outra relação sensível com a arte. As novas formulações estéticas estavam ligadas ao contexto histórico e a exposição ‘Nova Objetividade Brasileira’ representou a súplica de um programa de vanguarda da arte nacional comprometida com seu tempo, evidenciada através de operações artísticas e conceituais no campo das tensões políticas, sociais e culturais” (Reis, 2017, p. 100-101).

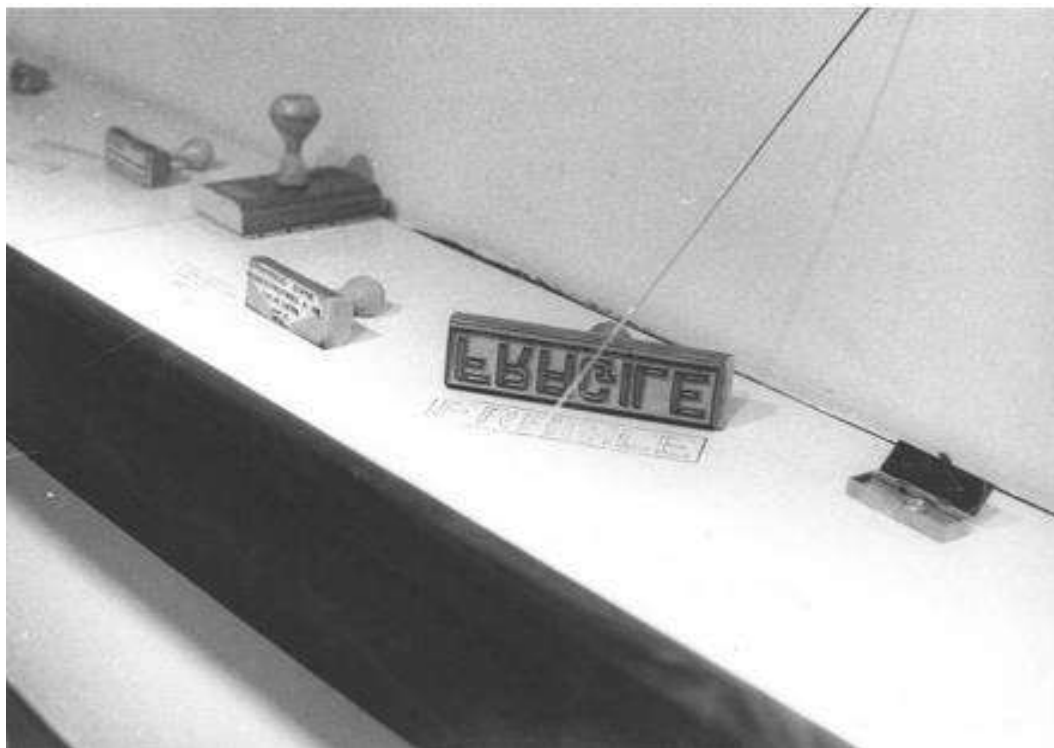


Figura 1. Thereza Simões. Carimbos, 1970. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>. Registro fotográfico da exibição dos objetos que compoem a série Carimbos (1970), durante a realização de “Objeto e Participação” no Palácio das Artes em Belo Horizonte – MG. Fotografia em preto e branco de carimbos sobre uma bancada branca.

Os objetos (figura 1) criados por Thereza Simões funcionam transportando uma palavra por vez, cada uma configurando uma espécie de expressão de ordem destinada a chamar a atenção do público. A mobilidade das expressões nos carimbos favoreceu uma comunicação mais objetiva e direta com o público da mostra. De modo a destacar o engajamento político e ampliar o diálogo com seu público, a artista utilizou expressões em inglês, como *act* (ação), *act silently* (atue silenciosamente), *silently* (silenciosamente), *dirty* (sujo), *fragile* (frágil), *silent way* (modo silencioso), e o termo alemão *verboten* (proibido) (Campomizzi, 2017, p. 40).

Ao empregar essas palavras, Simões estabeleceu um diálogo sutil com a realidade social e política do país, adotando uma estratégia de comunicação que, por vezes, se mostrava indireta, mas que permitia driblar a censura e transmitir a mensagem crítica. Observa Chagas (2020, p. 141), que ao

incorporar a expressão *act silently*, “uma palavra de ordem de Malcolm X, líder radical da luta contra o racismo nos Estados Unidos, assassinado em 1965”, Simões evidencia, ainda que de forma menos explícita, a conexão de sua obra com demandas sociais e políticas mais amplas.

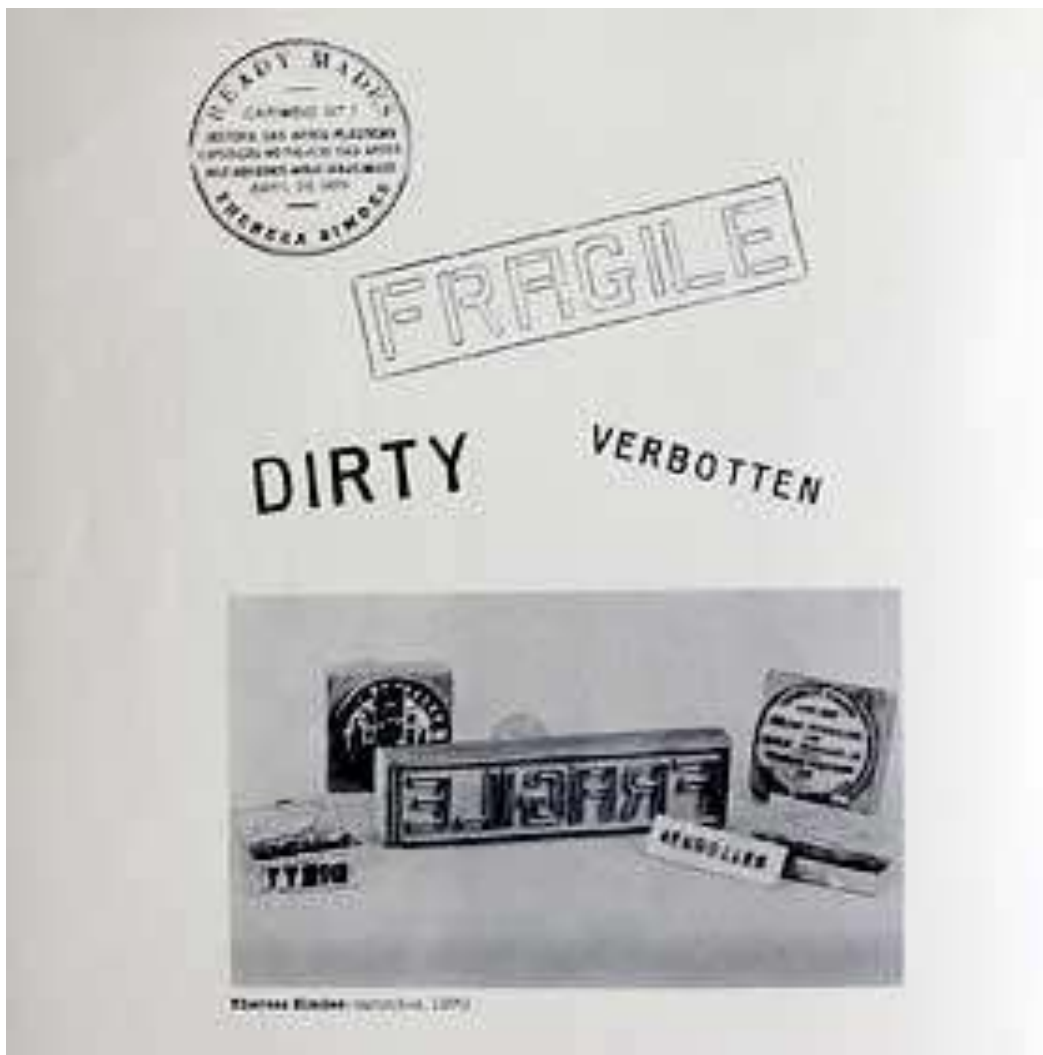


Figura 2. Thereza Simões. Carimbos, 1970. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>. Registro fotográfico da exibição dos objetos, que compoem a série Carimbos (1970), durante a realização de “Objeto e Participação” no Palácio das Artes em Belo Horizonte - MG. A figura mostra uma fotografia em preto e branco de carimbos sobre uma mesa branca, acima dela, percebemos que se trata de uma impressão em papel, pois a superfície está carimbada com alguns dos termos indicados no texto.

Os carimbos (figuras 1 e 2) expostos por Thereza Simões podiam ser manuseados pelo público, mas, para incentivar maior interação e a ocupação do espaço expositivo, a artista também registrou algumas

expressões em painéis, vidraças, papéis e paredes do Palácio das Artes. Esses registros provocaram diversos desdobramentos, como a questionamento da neutralidade do espaço institucional do museu e a ruptura com os padrões de passividade ideológica e de gênero impostos às mulheres.

Ao estabelecer uma conexão entre cenários repressivos, como o Brasil e os Estados Unidos, e ao relacionar arte e vida, Simões também permitiu que o seu público reavaliasse o contexto sociopolítico em que vivia, percebendo sua própria fragilidade diante da repressão e da violência no país. Dessa forma, essa proposta artística reforça que a arte é uma expressão livre, que não deve se submeter a neutralidades impostas, e que o museu, enquanto espaço de circulação artística, também não pode “ceder às forças do silenciamento político” (Reis, 2005, p. 185).

Frederico Moraes concedeu plena liberdade criativa aos artistas que participaram de “Objeto e Participação”, sem impor restrições quanto a materiais ou processos artísticos. Consequentemente, muitas obras que fizeram parte da mostra exploraram a experiência sensorial por meio da interação entre participante e obra. Um exemplo é a instalação “Camas – Ela me deu bola” (1970), de Teresinha Sorares, composta por três camas box sem pés, revestidas com tecidos matelassê coloridos que remetiam a clubes de futebol. A obra funcionava como espaço de integração, promovendo encontros entre pessoas de diferentes status social, idade, cor, cultura e ideologias.

A proposta de George Helt, por sua vez, orientava os visitantes a refletirem sobre um caminho político de combate à violência e às injustiças sociais por meio da proposta “Objetos Gráficos” (1970) e da exibição da obra “Máquina Poética”. Na entrada do Palácio das Artes, Helt estendeu uma longa faixa de papel com pegadas pintadas, guiando o público pelo trajeto simbólico que representava uma trilha rumo à liberdade, capaz de orientar os participantes diante das armadilhas do poder político (Moraes, 2001). O trabalho consistiu em

uma série de produções gráficas, fruto das pesquisas do artista com a linguagem visual por meio de técnicas como serigrafia, xerox e fotografia. Parte dessa série também foi apresentada em outras exposições significativas da época.

As produções refletem a experimentação artística do período e a influência de novas mídias, sendo notáveis por sua abordagem inovadora e pela exploração dos limites da arte gráfica. Atualmente, é difícil encontrar imagens dessas obras disponíveis online, mesmo que elas sejam mencionadas em textos acadêmicos e registros institucionais. A dificuldade de acesso a registros dessa proposta artística também se pauta em seu caráter efêmero de muitas peças, à ênfase na pesquisa sobre processos visuais em vez da preservação do objeto final, e à dificuldade de catalogação, já que parte das obras integra coleções privadas ou acervos institucionais ainda não totalmente digitalizados.

O escultor Franz Weissmann apresentou um trabalho da série *Labirintos Lineares* (1970) que parecia emergir do solo e se estender por todo o espaço da galeria, estabelecendo um diálogo contínuo com o público presente. Essa interação conferia à obra a sensação de reestruturar o espaço expositivo, mantendo forte conexão com o Palácio das Artes e com os visitantes. Já a produção de Dilton Araújo abordou questões ideológicas relacionadas à privação de liberdade e às difíceis condições de sobrevivência no Brasil. Sua proposição consistiu na colocação de uma caixa de fósforo sob um pedestal, acompanhada da expressão “uma possibilidade”. Apesar da simplicidade formal, a proposta instigava o público a refletir sobre o contexto brasileiro após a promulgação do AI-5, que conferiu plenos poderes aos militares e intensificou a perseguição, tortura e morte de presos políticos.

Em contraste, Umberto Costa Barros desenvolveu uma instalação que dialogava com o espaço da galeria como um todo. Ele utilizou obras do acervo do Palácio das Artes e materiais encontrados no local, como

escadas, pedaços de madeira, ferro, pedestais e tijolos, organizando-os cuidadosamente em um canto da área expositiva. Diferente disso, José Ronaldo Lima propôs uma obra sensorial voltada para o estímulo do olfato. Intitulada “Caixas Olfativas” (1970), a instalação consistia em nove caixas preenchidas com essências domésticas - erva-doce, açafraão, violeta, pimenta-do-reino, funcho, coentro, orégano, fumo e jasmim - com o objetivo de envolver os visitantes em uma experiência sensorial direta e participativa.

A realização do acontecimento artístico a partir das “Caixas Olfativas” dependia da participação ativa do público, que precisava se aproximar dos receptáculos e inalar as essências para identificá-las. Ao se tornarem coautores da obra, os participantes alcançavam um nível de reflexão crítica sobre a hierarquia social que estruturava sociedades ocidentais, como o Brasil, em posições subalternas. O despertar dos sentidos possibilitava ao público uma análise mais profunda e autônoma, distante de influências externas ou de riscos de manipulação. A obra tinha como objetivo romper com a postura contemplativa geralmente adotada pelo espectador, utilizando a ação como elemento central da interação. De acordo com Chagas, a proposta “incentivava o público a despertar seus sentidos e a agir ativamente no desdobramento da obra, que passa a ser não apenas o objeto depositado pelo artista na galeria, mas também a experiência estética vivida pelo indivíduo que interage com ele” (Chagas, 2020, p. 142).

O artista mineiro Dileny Campos propôs uma instalação composta por duas placas com a inscrição “Paisagem e Sub Paisagem” (1970), em formato de seta indicativa de direção, posicionadas na entrada do Palácio das Artes, sugerindo um desvio provisório.



Figura 3. José Ronaldo Lima. Caixa Olfativa (1970). Fonte: <https://criticadeartebh.wordpress.com>. Proposta Sensorial com madeira policromada e perfumada. 20 x 5 x 5 cm. Exposição-happening Objeto e Participação, Palácio das Artes. Belo Horizonte, abril de 1970. A figura mostra quatro imagens de fotografias, duas menores acima e à esquerda, com um homem e uma mulher reclinados e cheirando o conteúdo de caixas alongas de madeira. Acima e à direita, mesmo cenário com o homem visto em plano médio. Abaixo, em imagem maior, mesmo homem de cabelos longos e barba, visto de frente e mais aproximado da câmera.



Figura 4. Dileny Campos. Paisagem e Sub Paisagem, 1970. Fonte: <https://criticadeartebh.wordpress.com/2016/11/21/paisagem-e-sub-paisagem-1970>. Registro fotográfico da situação artística que ocorreu na calçada do Palácio das Artes, durante a realização de “Objeto e Participação” em Belo Horizonte – MG. Fotografia de espaço externo, com arquitetura em concreto, pessoas caminhando na calçada e uma placa branca em formato de seta, em primeiro plano, apontando para baixo, na qual se lê “sub paisagem”. Logo atrás dessa placa, virado para o outro lado, há uma segunda placa, que aponta para a rua, à esquerda.

Nesse contexto, Francesco Napoli destaca que Frederico Moraes também instalou uma placa na mesma calçada, criando um diálogo simbólico que remetia à incompletude da arqueologia urbana e ao que ele chama de “gesto simbólico de escavar o futuro” (Napoli, 2022, p. 189). A instalação (figura 4) com a inscrição “Paisagem” indicava a direção da rua, enquanto a outra, intitulada “Sub Paisagem”, apontava para baixo, sugerindo um possível encontro no subsolo do Palácio das Artes ou fazendo uma referência mais explícita aos porões onde prisioneiros políticos eram encarcerados e torturados. O acréscimo do prefixo “sub” altera completamente o sentido da palavra, conferindo-lhe um valor secundário e ampliando o caráter simbólico da obra.

Segundo Rodrigo Vivas, a sensação de estranhamento provocada pelo trabalho decorre da legitimidade do uso das placas na calçada, que ainda estava em construção, situação em que normalmente se orienta ou instrui os transeuntes. Esse efeito é intensificado pela segunda placa, “Sub Paisagem”, que aponta para um local aparentemente inexistente (Vivas, 2012, p. 366-367). A obra suscita reflexões sobre a relação entre arte e vida e sobre o distanciamento de materiais tradicionais da arte moderna. Dessa forma, Dileny Campos se estabelece como um artista que propõe ações capazes de deslocar conceitos tradicionais, levando o público a refletir sobre a realidade sociopolítica da época por meio de experiências sensoriais e simbólicas.

Durante a realização de “Objeto e Participação”, o Frederico Moraes além de organizador e crítico, também contribuiu com a apresentação de uma intervenção crítica intitulada “Quinze lições sobre Arte e História da Arte - Apropriações: Homenagens e Equações” (1970). A proposta consistiu de uma série de 15 fotografias distribuídas por diferentes áreas da cidade de Belo Horizonte, incluindo o Parque Municipal, e principalmente, a entrada do Palácio das Artes, com o título da obra exibido em um letreiro. A intervenção de Moraes buscava questionar a relação entre arte e espaço urbano, desafiando convenções estéticas e sociais da época. Ao se utilizar da fotografia como meio artístico, Moraes propôs uma aprofundada reflexão sobre a apropriação do espaço público e a construção de novos significados na arte contemporânea.

É imprescindível observar que a intervenção (fig. 5) dialoga diretamente com a proposta de Dileny Campos na instalação “Paisagem” e “Sub Paisagem” (fig. 4), apresentada na mesma exposição. Como já citado, Campos instalou placas de sinalização na entrada do Palácio das Artes, indicando direções por meio das expressões mencionadas. A primeira apontava para a rua, enquanto a segunda sugeria um caminho para o subterrâneo do edifício,

evocando metáforas de repressão e ocultação. Vivas (2012, p. 366-367) destaca que o uso dessas placas, em um espaço ainda em construção, gerava estranhamento ao apontar para um “lugar aparentemente inexistente”, ampliando a reflexão sobre a realidade sociopolítica da época.

Além disso, embora não tenham sido planejados para tal, os trabalhos de Campos e Moraes, instalados em uma calçada em obras, acabaram estabelecendo forte diálogo com essa sensação de inacabamento, característica frequentemente atribuída a países em desenvolvimento (Vivas, 2012, p. 366-367), como era o caso do Brasil naquele período, marcado por elevada dívida externa.

O fato é que “Paisagem e Sub Paisagem” (1970) e “Quinze lições sobre Arte e História da Arte - Apropriações: Homenagens e Equações” (1970) compartilham a intenção de provocar o espectador a questionar a realidade ao seu redor, utilizando o espaço urbano como suporte artístico. Enquanto Moraes utilizou a fotografia para registrar e reinterpretar o espaço público, Campos empregou a instalação para sugerir camadas ocultas da realidade, desafiando a percepção do público e estimulando uma reflexão sobre o contexto político do Brasil nos anos 1970.

De modo geral, as obras exibidas em “Objeto e Participação” romperam com os modelos tradicionais de arte e desafiaram a noção de objeto enquanto peça pronta e acabada. Nesses trabalhos, a participação do público foi essencial para que se configurassem plenamente, transformando os espectadores em coautores da experiência artística. A mostra, assim, abriu espaço para novas interpretações e significados, demonstrando que a arte não apenas se apresenta, mas também provoca reflexão, debate e um diálogo direto com a realidade sociopolítica do período.

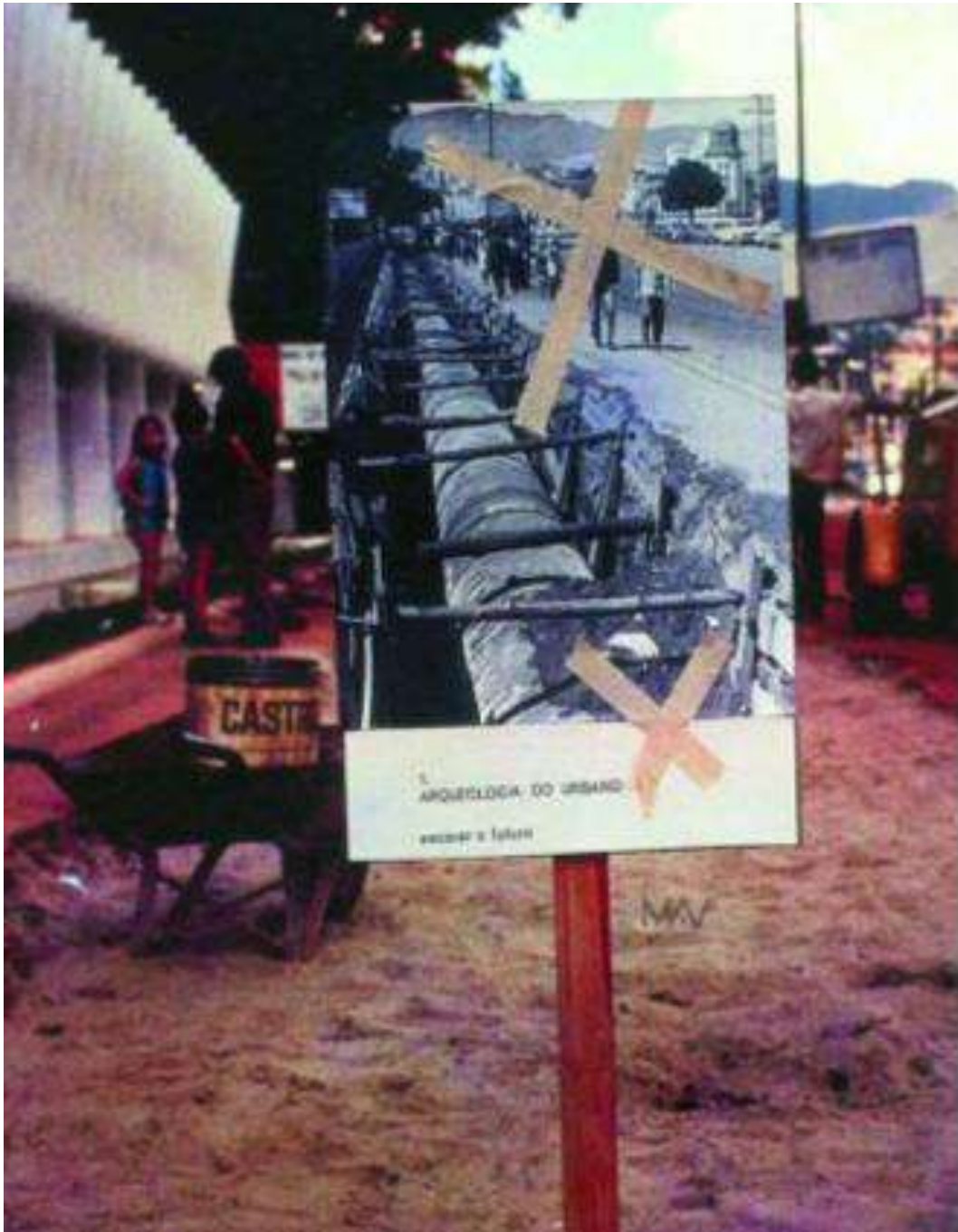


Figura 5. Frederico Morais. Da Série Quinze Lições Sobre Arte e História da Arte - apropriações, 1970. Fonte: <https://criticadeartebh.wordpress.com/>. Registro fotográfico da apropriação artística realizada por Morais em diferentes lugares de Belo Horizonte - MG. Fotografia colorida da placa referida no texto, com paisagem de obra ao fundo.

Considerações finais

Os problemas sociais e políticos originados do golpe militar de 1964 impactaram na produção e circulação artística no Brasil. Diante do contexto pós-golpe, muitos artistas engajados recorreram a gramáticas visuais, suportes e linguagens, geralmente, pouco familiares aos agentes de repressão, o que permitia que suas obras escapassem parcialmente da censura. Contudo, “a incompatibilidade entre arte e poder político logo se tornaria explícita” (Ribeiro; Lopes, 2024, p. 1). Com a intensificação da censura em exposições e produções, os artistas mantinham seu posicionamento crítico e engajado, fazendo com que tanto os temas quanto os conteúdos das obras entre 1960 e 1970 refletissem os problemas sociais e políticos do país (Freitas, 2013).

Uma das mostras que mais se destacou pelo carácter político e engajado foi “Objeto e Participação”, que teve o crítico Frederico Moraes como organizador. Sem se intimidar frente à censura do governo militar, Moraes buscou criar condições para que os artistas pudessem atuar com liberdade e inventividade, resultando em propostas que exploravam diversas gramáticas visuais, compartilhando como traço comum o confronto aos valores hegemônicos e gestos antidemocráticos da época (Ribeiro; Lopes, 2024, p. 1).

O caráter subversivo e radical dos trabalhos apresentados em “Objeto e Participação” consolidou um novo estágio da arte contemporânea brasileira, que Moraes classificou como “contra-arte” ou “arte de guerrilha” (Moraes, 1970, s/n.), termos utilizados para nomear a produção dessa nova geração heterogênea de artistas. Segundo o crítico, essas propostas invertem o processo criativo tradicional, utilizando meios inusitados e priorizando a contestação social, e não uma postura de antiarte ou de rejeição à carreira artística convencional (Freitas, 2016).

A atuação dos artistas na mostra citada evidencia um carácter radical e inovador, visto que a prática desses artistas

faz lembrar a dos guerrilheiros – imprevistamente, com rapidez e senso de oportunidade, muitas vezes com risco total, já que hoje o artista perdeu suas imunidades. [...] situam-se além das vanguardas e dos vanguardismos, que estes já estão nos salões e nas galerias. Recuperados. Não sendo arte, têm, contudo, implicações com a arte – trata-se de uma situação-limite, uma espécie de corda-bamba” (Moraes, 1970 *apud* Freitas, 2013, p. 29-30).

Em suma, essa definição evidencia como as proposições artísticas apresentadas em “Objeto e Participação” funcionaram como resposta às forças repressoras da ditadura militar. Assim como os guerrilheiros buscavam desestabilizar o sistema autoritário, essas obras atuaram como intervenções coletivas, provocando reflexão sobre a realidade sociopolítica e questionando o próprio sistema de arte da época, consolidando uma postura crítica e engajada frente ao contexto histórico (Calirman, 2013).

Referências

CAMPOMIZZI, Clarissa Spigiorin. **Do Corpo à Terra: arte e guerrilha em Belo Horizonte em 1970**. 136f. 2017. Tese (Mestrado em História), Unicamp, Campinas-SP, 2017.

CALIRMAN, Cláudia. **Arte Brasileira na ditadura militar**: Antonio Manuel, Artur Barrio, e Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Reptil, 2013.

CHAGAS, Tamara Silva. Participação e experiência estética em Do Corpo à Terra e Objeto e Participação. **História, histórias**, /S. I./, v. 8, n. 15, p. 137-155, 2020. DOI: 10.26512/rhh.v8i15.24644. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/hh/article/view/24644>. Acesso em: 12 dez. 2025.

DELLAMORE, Carolina. Do corpo à terra, 1970. Arte guerrilha e resistência à ditadura militar. **Revista Cantareira**, /S. I./, n. 20, 2019. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/cantareira/article/view/27748>. Acesso em: 12 dez. 2025.

FREITAS, Artur. **Arte de guerrilha**: vanguarda e conceitualismo no Brasil. São Paulo: EDUSP, 2013.

FREITAS, Artur. Do Corpo à Terra: exposição-limite. In: CAVALCANTI, Ana; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize; OLIVEIRA, Emerson Dionisio de (orgs). **Histórias da arte em exposições**: modos de ver e exibir no Brasil. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Passados presentes**: o golpe de 1964 e a ditadura militar. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

MORAIS, Frederico. **Artes plásticas**: a crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

MORAIS, Frederico. **Do corpo à terra**: um marco radical na arte brasileira. Belo Horizonte, 2001. Catálogo de exposição.

MORAIS, Frederico. Manifesto Do Corpo à Terra. In: TRISTÃO, Mari'Stella. **Da Semana de Vanguarda (I)**. Estado de Minas, Belo Horizonte, 28 abr. 1970.

NAPOLI, Francesco. O futuro é daqui a um segundo. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 28, n. 2, p. 174–201, 2022. DOI: [10.35699/2316-770X.2021.39066](https://doi.org/10.35699/2316-770X.2021.39066). Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/39066>. Acesso em: 12 dez. 2025.

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

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil**: do golpe de 1964 à constituição de 1988. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

REIS, Paulo. **Exposições de arte**: vanguarda e política entre os anos de 1965 e 1970. 368. 2005. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2005.

REIS, Paulo. Nova Objetividade Brasileira: Posicionamentos da vanguarda. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 1, n. 3, p. 98–114, 2017. DOI: [10.24978/mod.v1i3.867](https://doi.org/10.24978/mod.v1i3.867). Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662243>. Acesso em: 12 dez. 2025.

RIBEIRO, Marília Andrés. Arte e Política no Brasil: a Atuação das neovanguardas nos anos 60. In: FABRIS, A. (org.). **Arte e Política**: algumas possibilidades de leitura. Belo Horizonte: C/Arte, 1998, p.165–177.

RIBEIRO, Roney Jesus. **Arte e Ativismo em Tempos de Ditadura Militar**: a obra de Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles. 263. 2025. Tese (Doutorado em História) – Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, 2025.

RIBEIRO, Roney Jesus; LOPES, Almerinda da Silva. A ditadura militar no Brasil e a censura a obras de autoria de artistas mulheres engajadas.

Revista Ágora, Vitória/ES, v. 35, p. e-20243517, 2024. DOI: [10.47456/e-20243517](https://doi.org/10.47456/e-20243517). Disponível

em: <https://periodicos.ufes.br/agora/article/view/42703>. Acesso em: 12 dez. 2025.

VIVAS, Rodrigo. Os Salões Municipais de Belas Artes e o acervo do Museu de Arte da Pampulha. **Anais XXXII Colóquio do CBHA**, Brasília. 2012. p. 355-372.

Recebido em: 6 de novembro de 2025.

Publicado em: 29 de dezembro de 2025.

Green Porno: uma análise sobre seu potencial artístico, político e educacional

Green Porno: An Analysis of Its Artistic, Political, and Educational Potential

Camile Sandrino (UEPG)¹

Resumo: Este artigo analisa a série *Green Porno*, criada e protagonizada por Isabella Rossellini, à luz das práticas da arte contemporânea, com ênfase nos elementos da interdisciplinaridade, performance e ativismo. A pesquisa parte de uma abordagem qualitativa e exploratória, com base na análise estética e conceitual da série e no diálogo com teóricos como Silvio Zamboni, Richard Schechner e Judith Butler, apoiando-se na Análise do Discurso de Eni Puccinelli Orlandi. O trabalho propõe analisar a série *Green Porno* e o seu potencial como material didático, crítico, e sobretudo artístico, examinando sua articulação com elementos da arte contemporânea como os recursos performáticos e discursivos utilizados por Rossellini. Conclui-se que *Green Porno* contribui para ampliar os modos de compreender a arte contemporânea como um espaço de reflexão, experimentação e transformação cultural.

Palavras-chave: Isabella Rossellini; arte contemporânea; performance; ativismo.

Abstract: This article analyzes the series *Green Porno*, created and starring Isabella Rossellini, considering contemporary art practices, with an emphasis on elements of interdisciplinarity, performance, and activism. The research is based on a qualitative and exploratory approach, focusing on the aesthetic and conceptual analysis of the series and dialogue with authors such as Silvio Zamboni, Richard Schechner and Judith Butler, relying on the discourse analysis by Eni Puccinelli Orlandi. The work proposes analyzing the *Green Porno* series and its potential as educational, critical, and above all artistic material, examining its connection with elements of contemporary art such as the performative, and discursive resources used by Rossellini. It concludes that *Green Porno* contributes to expanding the ways of understanding contemporary art as a space for reflection, experimentation, and cultural transformation.

Keywords: Isabella Rossellini; contemporary art; performance; activism.

DOI: 10.47456/col.v15i26.50873



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 Graduanda em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-9745-8591>.

Introdução

Isabella Rossellini é uma artista cuja trajetória transita entre o cinema, a televisão, a moda e a arte. Ela construiu uma carreira reconhecida internacionalmente como atriz e modelo, mas, nas últimas décadas, vem se destacando também como criadora de obras autorais que unem ciência, performance e audiovisual. Entre essas produções, a série *Green Porno*² (2008), escrita, dirigida e interpretada por Rossellini, destaca-se como um exemplo singular de diálogo entre arte contemporânea e educação científica.

Green Porno é composta por uma série de curtas-metragens, nos quais Rossellini representa, de forma performática e teatralizada, os rituais de acasalamento de diferentes espécies animais. Com estética lúdica, uso de figurinos estilizados e narrativas acessíveis, a série combina humor, conhecimento científico, recursos visuais e crítica.

Embora tenha sido inicialmente concebida como uma ferramenta de divulgação científica ou vídeo de entretenimento, a obra ultrapassa essa função e afirma-se como produção artística, abrindo espaço para análises no campo das artes visuais. Dessa forma, a presente pesquisa se justifica pela necessidade de analisar a obra *Green Porno*, a partir de uma perspectiva que reconheça sua complexidade estética, discursiva e conceitual. A problemática central reside, assim, no modo como a série transita entre campos frequentemente separados – como a arte e a ciência – e promove um diálogo interdisciplinar ainda pouco explorado no meio acadêmico e midiático.

Assim, este artigo tem como objetivo analisar a série *Green Porno* e o seu potencial como conhecimento e material didático, crítico, e sobretudo artístico, examinando sua articulação com elementos da arte contemporânea como os recursos performáticos e discursivos utilizados por Rossellini. A pesquisa adota uma abordagem qualitativa e interpretativa, com base na análise estética da obra e no diálogo com

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TmC2JTtatUE&list=PL14F6452A495787DE>. Acesso em: 12 dez. 2025.

autores que discutem a articulação entre arte e ciência, análise do discurso e da performance, questões de gênero e sexualidade e educação.

Isabella Rossellini: entre cinema, arte e ciência

Isabella Rossellini nasceu em 1952, em Roma, na Itália, filha da atriz sueca Ingrid Bergman e do cineasta italiano Roberto Rossellini, duas figuras centrais da história do cinema. Desde cedo, Rossellini esteve imersa no universo artístico devido a sua família, porém, segundo os editores da *Star Unfolded* (2025), ficou inicialmente conhecida por sua carreira como modelo, iniciada aos 28 anos, quando foi fotografada pela primeira vez pelo fotógrafo americano Bruce Weber. Aos poucos, Rossellini foi ganhando espaço como modelo e, em 1982, tornou-se porta-voz da marca francesa de cosméticos Lancôme, onde trabalhou por 14 anos, até ser considerada muito velha para representar a marca.

Devido a notoriedade que ganhou como modelo, logo em 1986 Rossellini foi escalada para o filme *Blue Velvet* (1986), de David Lynch, e posteriormente participou de *Death Becomes Her* (1992), de Robert Zemeckis. Além da sua presença no cinema, outro marco interessante na sua trajetória foi a participação em um desfile para o livro *Sex* e a aparição no videoclipe *Erótica*, de Madonna (1992), o qual causou uma grande controvérsia na época. Segundo o editor Dylan Parker (2022), Rossellini sempre foi bastante aberta em relação a temas acerca da sexualidade, motivo pelo qual considerou importante sua participação, acusando os Estados Unidos de ainda ser “afligido pelo puritanismo”, em entrevista para a *Vulture*.

Já aos seus 60 anos, com a baixa nos trabalhos como modelo e atriz, e inspirada no amor que sempre teve por animais, Isabella resolveu voltar a estudar depois de ler um livro de Konrad Lorenz sobre comportamento animal. No ano em que concluiu seu mestrado em comportamento e conservação animal (2008), Rossellini foi contratada para colaborar em um projeto de curta metragem para o programa ambiental *The Green*, pelo *Sundance Channel*. (Stars Unfolded, 2025).

A partir dessa proposta surgiram os três primeiros episódios de *Green Porno*, nos quais Rossellini assume múltiplos papéis como roteirista, diretora, atriz e produtora, fortalecendo ainda mais sua era de produções autorais voltadas para o mundo artístico, evidenciando um movimento em direção à experimentação estética e à autonomia criativa, a posicionando como uma artista que transita entre as linguagens da arte. Nesse processo, passou a explorar temas científicos que fizeram parte da sua pesquisa de mestrado, especialmente ligados ao comportamento animal, sexualidade, reprodução e ecologia, articulando esses conteúdos com humor, teatralidade e crítica social.

Com o sucesso dos três primeiros episódios, a série *Green Porno* (2008) ganhou mais duas temporadas, seguidas pelos *spin off Seduce me*³ (2010) e *Mammas*⁴ (2013) (The Famous People, 2022). Em todo o complexo de curta metragens lançados com esse tema, Rossellini, além de roteirista, diretora, produtora e atriz, coloca-se no centro da cena como performer, incorporando diferentes espécies animais em encenações didáticas e poéticas. A presença do seu corpo, muitas vezes em trajes caricatos e movimentos estilizados, revela um trabalho de atuação consciente, que aproxima o gesto performático da teatralidade.

Green Porno: uma série entre arte e ciência

A proposta da série consiste em vídeos de curta duração, com estética artesanal e narrativa bastante direta, que apresentam o comportamento sexual de diversas espécies animais, como insetos, moluscos, aves e mamíferos. Cada episódio tem entre um e dois minutos de duração e combina informações científicas com recursos cênicos e visuais simples, porém carregados de significado estético.

³ Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=NHmhawsJobA&list=PLfJMfBbRvIsiHAc_thcM4ICBYzqO8QPP2. Acesso em: 12 dez. 2025.

⁴ Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=NHmhawsJobA&list=PLfJMfBbRvIsiHAc_thcM4ICBYzqO8QPP2. Acesso em: 12 dez. 2025.

Os vídeos utilizam uma cenografia minimalista, com fundos monocromáticos, elementos de papelão e cartolina, além de figurinos que remetem à linguagem do teatro de papel ou teatro de bonecos. A própria Rossellini, que também ajudou da produção dos figurinos e cenários, interpreta os animais, muitas vezes vestindo fantasias ou simulando movimentos que remetem ao comportamento de acasalamento das espécies. Ao se colocar no lugar do animal, a artista reconfigura seu corpo como suporte de um discurso simultaneamente surpreendente, informativo e cômico, articulando aspectos artísticos com a divulgação científica.

A interdisciplinaridade presente na série, vista através do encontro da arte com a ciência, se torna muito relevante, pois possibilita a construção de um conhecimento mais profundo sobre o tema. Em *A Pesquisa em Arte*, Zamboni (2022) discute o entendimento que a sociedade de forma geral costuma ter sobre as duas áreas de conhecimento, sendo que a ciência propriamente dita é a única considerada realmente como um veículo de conhecimento, a contraponto que a arte é descrita como algo diferente, senão contrário a isso, muitas vezes não sendo configurada como expressão ou transmissão do conhecimento humano.

Entretanto, Zamboni defende que a arte, além de constituir um conhecimento por si só, é também um veículo muito rico para a compreensão de outros tipos de conhecimento humanos, considerando que a produção de um artista expressa não apenas a história e contexto em que foi produzida, mas também a própria experiência humana acerca disso e de seus valores. Justamente pelo seu caráter histórico e contextual, a arte jamais contradiz a ciência, mas sim nos ajuda a compreender aquilo que a ciência sozinha não consegue fazer (Zamboni, 2022, p 20).

Assim, a apreciação artística baseada na educação da percepção e dos sentidos tem a capacidade de ampliar nosso conhecimento de mundo, possibilitando um entendimento mais complexo e reforçando o papel da arte como forma de conhecimento. Claro que, a valorização da arte como área de conhecimento humano não se apresenta jamais em detrimento da

ciência como área de conhecimento, mas evidencia a diferença com que cada entendimento é construído. Zamboni apresenta a explicação científica como algo de caráter mais geral e que procura leis que possam ser replicadas em generalizações e aplicadas em diversas realidades, a arte por sua vez pretende uma explicação completamente particular e que não aceita generalizações. Logo:

A arte e a ciência, como face do conhecimento, ajustam-se e complementam-se perante o desejo de obter entendimento profundo. Não existe a suplantação de uma forma em detrimento da outra, existem formas complementares do conhecimento, regidas pelo funcionamento das diversas partes de um cérebro humano. (Zamboni, 2022, p. 21)

A performatividade em *Green Porno*

Indo além do caráter científico presente na série, o outro principal aspecto que torna a sua análise pertinente é a presença da performatividade na atuação de Rossellini. Mas, antes de nos debruçarmos sobre a análise da performance, é importante compreender um pouco sobre a Análise do Discurso proposta por Eni Puccinelli Orlandi

Orlandi (2007) propõe, em *A Linguagem e seu Funcionamento – As Formas do Discurso*, que a linguagem não é apenas um conjunto de palavras e regras, mas um reflexo das nossas posições sociais e da nossa história. Orlandi explica que, ao estudar a linguagem, não podemos ignorar o contexto histórico e social em que ela é produzida. Isso significa que, para entender um texto ou um discurso, precisamos ir além de sua gramática e vocabulário, visto que “A análise do discurso se pretende uma teoria crítica que trata da determinação histórica dos processos de significação” (Orlandi, 2007, p. 12).

Considere a leitura de uma notícia de jornal, por exemplo. Orlandi diria que essa notícia não é um simples relato neutro, por mais que essa seja a intenção. A escolha de cada palavra, a forma como as frases são construídas e até mesmo a ausência de certas informações são resultado de um processo histórico. A linguagem, para ela, carrega ideologia.

Por isso, é ingênuo e ilusório acreditar na possibilidade da existência de um discurso neutro. Todo texto e toda fala são influenciados pela posição social de quem os produz. No final das contas, a teoria de Orlandi nos ensina a olhar para a linguagem não como algo estático, mas como um ato político e social (Orlandi, 2007, p. 13).

Nesse sentido, a escolha de palavras em um texto, nesse caso em específico em um roteiro ou na própria atuação, é responsável pela construção de sentido bem como pela leitura de uma ideologia ou narrativa nela presente. A análise do discurso proposta por Orlandi se assemelha, em partes, com a teoria do comportamento restaurado, de Richard Schechner (2012). Enquanto Orlandi procura historicidade no discurso, Schechner procura na performance.

Para Schechner, a performance pode ser entendida como ser, fazer ou mostrar-se fazendo. Em meio a uma definição tão abrangente, ele considera diversos tipos de performance, como na vida diária, nos esportes, no sexo, etc.; bem como a performance artística. Logo: “Tratar o objeto, obra ou produto como performance significa investigar o que esta coisa faz, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres” (Schechner, 2012, p. 25).

O que coloca todas essas coisas na mesma categoria, para Schechner, é que o processo chave para toda e qualquer performance é o comportamento restaurado, que é a forma com que mesmo sendo completamente honesto consigo mesmo ao agir – ou honesto com uma das versões de si mesmo – acabamos por repetir movimentos e comportamentos ditados a nós pela cultura, costumes e referências externas a nós. Para ele, todo comportamento é um comportamento restaurado, e carrega em si – assim como o discurso – um significado e uma historicidade intrínseca.

Para Schechner, a performance artística se difere das outras formas de performance pelo seu caráter narrativo e de personificação, que vemos muito presente na atuação de Rossellini. A personificação se dá, é claro, pelos figurinos caricatos e pela incorporação do animal e de seus

comportamentos. Já o caráter narrativo, não reside apenas na forma com que o roteiro conta sobre o processo de acasalamento e reprodução de determinada espécie, mas sim em qual narrativa o comportamento restaurado que guia determinada performance conta.

Vejamos como exemplo o vídeo *Green Porno: Fly*,⁵ no qual Rossellini personifica uma mosca doméstica e exemplifica a forma de alimentação, copulação e reprodução da espécie. Apesar de insetos como a mosca não necessitarem de movimentos de vai e vem durante o processo de reprodução – como os humanos –, Rossellini escolhe representar dessa forma, deixando o ato sexual presente na cena. Como quem pontua uma frase, enquanto performa movimentos de vai e vem em uma mosca gigante e cenográfica, Rossellini olha para a câmera com um sorriso largo e casual, como quem é flagrado tomando uma xícara de café.

O que parece bobo ou ao acaso clarifica a narrativa contada por Rossellini desde o início, que o sexo deve ser tratado e visto como é: algo natural e sem necessidade de constrangimento. Ao final do mesmo vídeo, a fim de concluir com o fato de que as moscas botam seus ovos em um local onde as larvas possam se alimentar, Rossellini escolhe a frase: “Nossos bebês crescem em cadáveres, eles são chamados de larvas!”, enquanto mostra pequenas larvas iniciando suas vidas na sua própria cabeça, claramente cenográfica, decepada.

Ao começar apenas pelo discurso, podemos entender que a utilização da palavra “bebês”, ao se referir a larvas, impõe um tom de igualdade de importância em relação a outras espécies animais, visto que é muito mais provável encontrar a palavra “bebê” ao se referir a um filhote de mamífero, considerado esteticamente agradável. Em seguida, o uso da palavra “cadáveres” também indica naturalidade ao falar do ciclo natural de uma cadeia alimentar, quebrando com o senso comum, que diz que animais carniceiros ou as próprias larvas são um tipo de vilão da natureza.

⁵ “Green Porno:Fly”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fk19yT8ZSbg>. Acesso em: 18 dez. 2025.

Por fim, a escolha do uso da própria imagem, em vez de um pedaço qualquer de carne, enquanto diz “larvas” com certo entusiasmo, traz o tom imprevisível e de humor da série, ao mesmo tempo em que reforça a naturalidade com que trata temas como sexo, morte e a própria significância do ser humano em relação as outras espécies.

Elementos da arte contemporânea em *Green Porno*

A série *Green Porno* apresenta uma influência notável de linguagens frequentemente utilizadas na arte contemporânea, ou que pelo menos ganharam mais força e persistiram na arte contemporânea, apesar de já existirem a partir da arte moderna: performance, videoarte e o discurso ativista, assim como a mescla dessas e outras linguagens em uma nova formatação.

Um dos elementos centrais da série é o uso do corpo como meio de expressão performativa. Como citado anteriormente, Rossellini não apenas narra os comportamentos sexuais dos animais, mas os encena com seu próprio corpo, criando uma narrativa através do elemento performático. Em *Green Porno*, o corpo se torna suporte do discurso e da provocação estética, colocando-se como centro de uma dramaturgia que busca a articulação simbólica entre corpo, discurso e imagem.

A mescla de linguagens tradicionais com temas contemporâneos também é fundamental na construção da obra. A cenografia, os figurinos exagerados e os efeitos visuais simples evocam a linguagem do teatro, onde o artifício é assumido como parte do jogo cênico. O que torna essa semelhança do cenário com o teatro interessante é que o ele não tenta simular um ambiente naturalista; ao contrário, é construído para evidenciar sua artificialidade, ou seja, assim como o roteiro evoca determinado discurso, a escolha dessa estética e figurinos ajuda na construção de sentido e traz determinado tom para a produção.

É interessante notar que a série em geral é construída de forma relativamente sucinta, mas não simples. O roteiro é bastante direto, a própria duração dos curtas metragens indica um conteúdo rápido e

eficiente. Da mesma forma que esses se apresentam, o cenário e figurinos seriam contraditórios se tivessem a estética de uma grande produção cinematográfica naturalista, visto que o tom da série reside justamente no humor presente na combinação de uma fala direta, com a presença da atriz em fantasias enormes e caricatas, colocando-se na situação de cada animal representado.

Além disso, outra característica que persiste e até triunfa na arte contemporânea é o discurso abertamente ativista na abordagem de temas relevantes para o contexto social. Em *Green Porno*, Rossellini aborda, dentre várias questões como a própria morte e a relação de hierarquia dos seres humanos com o mundo animal, o ativismo ambiental e questões de gênero e sexualidade, que fazem parte do discurso contemporâneo.

O ativismo ambiental, presente na produção, não se mostra apenas na explicação sobre questões de reprodução e perpetuação das espécies animais, mas em alguns episódios específicos, como o caso do vídeo *Green Porno: Shrimp*,⁶ em que o roteiro se apresenta de uma forma diferente. Rossellini começa o vídeo como si mesma, enquanto cozinha um risoto com camarões, até o momento em que se pergunta “E se eu fosse um camarão?”. A partir daí, o vídeo segue com a estrutura habitual, com a atriz em um grande figurino de camarão, enquanto mostra o processo de reprodução da espécie. O que difere esse vídeo dos demais, entretanto, é que antes que o vídeo tenha seu desfecho, sua personagem é interrompida por uma rede de pesca, o que introduz o convidado biólogo Cláudio Campagna, que explica, agora de forma detalhada e científica, sobre os problemas acerca da pesca de camarões.

Apesar de ainda ser uma fala sucinta, é muito interessante notar a sua adição em episódios que tratam de animais com valor comercial ou envolvidos em uma questão ambiental mais latente. O biólogo, diferente de Rossellini, que se coloca no lugar do animal e narra de forma leve, bem-humorada e cheia de subtextos, fala de forma didática e clara, em um ambiente real e com animais reais, sem cenário e sem figurinos.

⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=A-CA9CNk_Xc&t=117s. Acesso em: 12 dez. 2025.

Outra questão levantada extensivamente na série é a discussão sobre gênero e sexualidade, que se torna muito presente na arte, principalmente a partir do final do século XX. Um episódio em particular, agora do *spin off Seduce me*, que deixa essa questão mais explícita do que o habitual, e convida o espectador de forma mais clara para uma reflexão sobre o tema, é o intitulado *Seduce me: Noah's Ark*.⁷ Nele, Rossellini se apresenta tanto como narradora externa quanto como cada um dos personagens presentes.

Ela introduz o vídeo perguntando, de forma retórica, “Como Noé conseguiu?”, em um fundo preto, segurando um guarda-chuva amarelo, como se estivesse em meio ao próprio dilúvio. Em seguida, o enquadramento foca na capa da Bíblia Sagrada se abrindo para mostrar um exemplar da arca de Noé, e Rossellini narra: “Como está escrito na bíblia, Noé reuniu os animais em sua arca para que eles pudessem se reproduzir, e repopular a terra após o dilúvio, um macho e uma fêmea, casais.”

Agora, representando Noé e com tom autoritário, ela aponta para diversos animais que não seguem o modelo heteronormativo de reprodução, questionando-os; como a minhoca, que explica ser hermafrodita, os moluscos, que explicam serem todos machos, porque um deles muda de sexo no momento da reprodução, ou os lagartos que, explicam serem duas fêmeas, porque se estimulam sexualmente apenas entre fêmeas para então se reproduzir por partenogênese. Todos, é claro, representados por Rossellini.

Enquanto os animais passam pela entrada da arca e são questionados por Noé, Rossellini como narradora questiona: “O que Noé fez com os animais hermafroditas? O que ele fez com animais transexuais?” Como desfecho e conclusão do vídeo, ela questiona: “Como Noé conseguiu? Hermafroditas, travestis, transgêneros, transsexuais, poligamia, monogamia, homossexual, bissexual, como poderia tudo ser heterossexual?”

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1LLGe1xh87c>. Acesso em: 12 dez. 2025.

O que torna esse vídeo em específico tão fascinante é que ele escolhe, diferente dos demais, que abordam a reprodução animal em um contexto individual, resgatar a religiosidade para aprofundar ainda mais a reflexão acerca da biologia popularmente ensinada. O cristianismo e, por consequência, a bíblia, é ainda amplamente difundido. Em 2025, a Bíblia é o livro mais vendido da história, segundo a editora Marcela Peixoto (2025). Por conseguinte, a cultura cristã dita parte do conhecimento popular e influencia em grande escala a crença que parte da sociedade tem sobre a heteronormatividade, por exemplo.

Tomando a voz da Análise do Discurso novamente, podemos ir mais a fundo, ao pensarmos a escolha de palavras utilizadas, principalmente no último trecho do vídeo, onde Rossellini usa, para descrever os animais, palavras presentes nas discussões mais atuais acerca da diversidade sexual e de gênero humano, como travestis, transgênero, homossexual, bissexual, etc. Podemos entender que Rossellini traz diretamente essa relação entre a diversidade sexual e de gênero animal, com a diversidade na instância humana, porque, embora os animais apresentados no vídeo realmente apresentem essa diversidade, é pouco provável que um biólogo identifique, em um livro ou entrevista, um animal como travesti ou como bissexual, apesar de suas características reprodutivas, já que são termos criados especificamente para a compreensão da diversidade humana. A própria escolha do título da série como *"Porno"* já remete a essa ligação com a sexualidade humana.

É nesse ponto que as ideias de Judith Butler se conectam de forma precisa com a crítica do vídeo. Em Problemas de Gênero- Feminismo e Subversão da identidade (2003), a autora discute questões sobre a concepção binária do gênero imposta pelo patriarcado, bem como a matriz e a presunção heterossexual que ditam as possibilidades de desejo e a construção performativa de um sexo natural e verdadeiro (Butler, 2003, p. 24).

Ao expor a variedade de comportamentos reprodutivos no reino animal, Rossellini ataca diretamente essa suposição. A Arca de Noé, com sua regra de "um macho e uma fêmea", representa a própria matriz heterossexual

que Butler critica. Noé, agindo como um agente dessa norma, representa o próprio sistema que impõe essa binariedade. Ao fazer isso, Rossellini consegue articular a ideia de que a heteronormatividade é uma construção social e cultural, de uma forma muito mais palatável ao público geral. A performatividade de gênero, conceito central de Butler, também se manifesta, na instância em que o vídeo subverte a ideia de um “sexo natural e verdadeiro.”

Rossellini é estratégica ao trazer uma discussão tão complexa de forma simples. Ao mesmo tempo em que sua linguagem é crítica, quando ela pergunta a Noé com um tom de questionamento genuíno, como ele lidou com a diversidade, quando Deus pediu que ele embarcasse apenas casais heterossexuais, ela abre o debate a um público mais abrangente.

O potencial educacional em *Green Porno* e a pedagogia histórico crítica

Um conteúdo didático como *Green Porno*, com camadas sutis, mas profundas de conteúdo, têm um grande potencial também na educação, considerando, por exemplo, a possibilidade da aplicação da teoria histórico crítica, de Dermeval Saviani, em um contexto escolar real. Saviani propõe, em *Escola e Democracia* (2018), que a escola deve ser um lugar de resistência e transformação social, onde o aluno se apropria do conhecimento científico para compreender as contradições da sociedade e atuar de forma crítica sobre ela. O processo pedagógico, segundo Saviani, deve partir da prática social do aluno, problematizar essa realidade com a ajuda do conhecimento sistematizado e retornar a essa prática de forma enriquecida, com uma nova consciência e capacidade de intervenção.

Podemos entender, então, que *Green Porno* se alinha a esse processo. A série parte da prática social do espectador (seu senso comum sobre a sexualidade humana e animal e temas da ecologia), problematiza esses conceitos ao apresentar a diversidade da vida animal e questionar a heteronormatividade, por exemplo, e oferece o conhecimento científico sistematizado de forma criativa e acessível, ao transpor um conteúdo

complexo para uma linguagem simples e divertida. Esse percurso permite ao espectador atingir um novo patamar de consciência, saindo da visão limitada para uma compreensão mais crítica e completa sobre o tema.

O autor evidencia a necessidade desse processo através do conceito de violência simbólica, quando explica que “toda e qualquer sociedade estrutura-se como um sistema de relações de força material entre grupos ou classes” (Saviani, 2018, p. 19). Dessa forma, a violência material (dominação econômica exercida por grupos ou classes dominantes), converte-se para um plano simbólico, ao produzir e reproduzir a dissimulação da violência explícita exercida por esses grupos, e ao reproduzir a ideia de que a dominação exercida nas classes dominadas é legítima. Isso é a violência simbólica, ou dominação cultural (Saviani, 2018, p. 20).

A violência simbólica, portanto, manifesta-se em diversas formas, como nos meios de comunicação de massa, pregação religiosa, atividades literárias, educação familiar e, mais extensivamente comentada aqui, no sistema educacional, mais especificamente na ação pedagógica institucionalizada, como imposição da cultura das classes dominantes aos grupos ou classes dominadas (Saviani, 2018, p. 20).

O estudo reforça a tese de que o currículo escolar, muitas vezes, é manipulado por interesses sociais que acabam por simplificar ou omitir a complexidade de certos temas, como a sexualidade e a diversidade biológica, pois: “a escola é determinada socialmente; a sociedade em que vivemos, fundada no modo de produção capitalista, é dividida em classes com interesses opostos; portanto, a escola sofre a determinação do conflito de interesses que caracteriza a sociedade.” (Saviani, 2018, p. 33).

Dessa forma, Saviani nos inspira a olhar para *Green Porno* e para a abordagem provocadora de Rossellini de maneira mais crítica, e compreender, assim, que a série não pretende apenas apresentar uma gama maior de possibilidades reprodutivas no meio animal, mas questionar o próprio sistema que categoriza a importância de certos conhecimentos científicos. A quem interessa que seja apresentado, nos

currículos escolares, apenas os comportamentos da natureza que performem a normatividade imposta? A quem interessa que determinados animais sejam vistos como produto e outros com preocupação e compaixão?

A série *Green Porno*, portanto, atua como uma alternativa crítica a essa abordagem superficial oferecida na Educação, mesmo se tratando de um conteúdo base, e que pode ser transposto com êxito em diversos níveis educacionais.

Considerações finais

A análise desenvolvida neste artigo evidencia que *Green Porno* vai além de um simples produto de entretenimento, sendo também uma forma poderosa de conhecimento artístico e ferramenta pedagógica que mobiliza elementos centrais das práticas artísticas contemporâneas, como o uso da performance, a exploração de recursos teatrais, a interdisciplinaridade e o diálogo com questões sociais.

Rossellini traz na sua produção um jeito leve, bem-humorado e crítico de unir elementos artísticos com temas científicos, aprimorando a complexidade com que o tema abordado pode ser compreendido. Além de transpor temas biológicos com uma linguagem acessível, o uso de elementos artísticos como a teatralidade e a performatividade convidam o espectador a uma reflexão mais complexa a respeito da reprodução animal, além de tornar o aprendizado mais significativo e prazeroso.

Além disso, a série se solidifica, a partir do pensamento de Zamboni, como conhecimento crítico e artístico, que veicula a compreensão de demais tipos de conhecimento humanos, evidenciando também seu potencial educacional, tendo como base a pedagogia histórico crítica de Saviani, de forma que as reflexões fomentadas no decorrer das produções a respeito de temas como a sexualidade, a morte e o consumo possibilitam a aplicação da teoria e a construção de um nível mais profundo, complexo e crítico de conhecimento.

Em suma, a análise aqui percorrida evidencia que a arte, em seu potencial didático e reflexivo, pode ser um instrumento de transformação social e de consciência, capaz de desmistificar e enriquecer o conhecimento. *Green Porno* é, portanto, um conteúdo que ilustra como o conhecimento científico e a experiência artística podem se complementar para educar, criticar e empoderar o indivíduo para enxergar o mundo de forma mais completa e plural.

Referências

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução: Renato Aguiar. Rio De Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

ISABELLA Rossellini Height, Age, Boyfriend, Husband, Children, Family, Biography. **Stars Unfolded**, s/d. Disponível em: https://starsunfolded.com/isabella-rossellini/#google_vignette. Acesso em: 24 ago. 2025.

ISABELLA Rossellini Biography. **The Famous People**, 23 de jun. 2024. Disponível em: <https://www.thefamouspeople.com/profiles/isabella-rossellini-8622.php>. Acesso em: 24 ago. 2025.

LIGIÉRO, Zeca (org.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso**: princípios & procedimentos. Campinas, SP: Pontes, 2007.

PARKER, Dylan. Isabella Rossellini Was Brutally Honest About The Controversial Madonna Book That Featured Her. **The Things**, 27 set. 2022. Disponível em: <https://www.thethings.com/isabella-rossellini-madonna-book-sex/>. Acesso em: 20 ago. 2025.

PEIXOTO, Marcela. Os 15 Livros Mais Vendidos do Mundo (Atualizado 2025). **Booknet**, 14 nov. 2025. Disponível em: <https://bomdelivros.com.br/livros-mais-vendidos-do-mundo/>. Acesso em: 12 dez. 2025.

ROSSSELLINI, Isabella. **Green Porno**. [S.l.]: Sundance Channel, 2008. Série de curtas-metragens. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TmC2JTtatUE&list=PL14F6452A495787DE>. Acesso em: 12 dez. 2025.

ROSSSELLINI, Isabella. **Seduce me**. [S.l.]: Sundance Channel, 2011. Curta-metragem. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=E_-IlaRGttY&list=PLfJMfBbRvIsiApGUTK1NQH7bj2eLzfQSQ. Acesso em: 12 dez. 2025.

ROSSSELLINI, Isabella. **Mammas**. [S.l.]: Sundance Channel, 2013. Série de curtas-metragens. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NHmhawsJobA&list=PLfJMfBbRvIsiHAc_thcM4ICBYzqO8QPP2. Acesso em: 12 dez. 2025.

SAVIANI, Dermeval. **Escola e democracia**. [s.l.] Autores Associados, 2018.

ZAMBONI, S. **A pesquisa em Arte**. [s.l.] Autores Associados, 2022.

Recebido em: 12 de novembro de 2025.

Publicado em: 29 de dezembro de 2025.

A importância da gravura na difusão figura grotesca dos demônios pela *Ars Moriendi* em nosso imaginário

The importance of etching in spreading the grotesque depiction of demons by Ars Moriendi in our imagination

Wilson Roberto da Silva (Unifesspa)¹

Resumo: Este artigo enfoca a *Ars Moriendi* e como ela se vincula à categoria estética do grotesco, a despeito do componente doutrinário embutido nas mensagens visuais, tornando possível destacar sua importância na divulgação do imaginário acerca do Juízo Final, do inferno e dos demônios que o habitam, como algo provocativo que desestabiliza e repugna como qualquer imagem grotesca. A gravura foi responsável por difundir este imaginário, posto que subalterna dentre os meios tidos como artísticos, tornou-se apta para divulgar este imaginário que nos habita até hoje.

Palavras-chave: ars moriendi; grotesco; demônios; gravura.

Abstract: *This article focuses on the Ars Moriendi and how it connects to the aesthetic category of the grotesque, notwithstanding the doctrinal component embedded in the visual messages, making it possible to highlight its importance in disseminating the imagery of the Last Judgment, hell, and the demons that inhabit it, as something provocative that destabilizes and repulses like any grotesque image. Engraving was responsible for spreading this imagery, since being subordinate among the mediums considered artistic, it became suitable for disseminating this imagery that still inhabits us today.*

Keywords: *ars moriendi; grotesque; demons; etching.*

DOI: 10.47456/col.v15i26.50683



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 É gravador, técnico em artes gráficas com especialização em Produção Visual Gráfica pelo SENAI, atuou profissionalmente em Publicidade. É mestre em Artes Visuais pela UNESP e doutor pela Unicamp. Atualmente exerce a função docente na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1602-8182>.

Introdução

A pandemia de COVID-19 nos fez refletir sobre a iminência da morte, até então, estávamos acostumados às constantes altas nas expectativas de vida e no repúdio da sociabilidade da morte, o que Ariès (2000, p. 40) distingue como “morte selvagem” em oposição à “morte domada”, característica das culturas primitivas. Perniola (2000, p. 169) corrobora essa afirmação, quando escreve: “Distinguindo-se, portanto, da sociedade contemporânea, que se baseia no recalque da morte, é justamente nela que as culturas primitivas fundam a própria sociabilidade.”

Em função disso, parece oportuno dimensionarmos a propagação do imaginário trágico da morte iminente na arte visual com a gravura, como uma técnica que incorporou conhecimentos de outros modos de conhecer e viver a materialidade do mundo e, ao vinculá-la à difusão do infernal e do demoníaco, oriunda da *Ars Moriendi*, se desvela o quanto nossa percepção atual e quase profana está fundada numa moral religiosa. Assim, supõe-se que a oficialidade da moral religiosa está no cerne do próprio grotesco, ainda que como antítese, pois, segundo Belting (2014, p. 159), a vantagem do Juízo Final de Michelângelo ante o caminho do purgatório, narrado por Dante na Divina Comédia, era o primeiro estar na igreja, “no próprio solo da fé eclesial, como visão autorizada”, *locus* privilegiado para difusão e introjeção pública.

Para discorrer sobre isso, o artigo se divide em três capítulos. O primeiro, posiciona o surgimento da xilogravura e da gravura em metal em seu tempo e descreve resumidamente suas primeiras aplicações até a emergência e difusão da *Ars Moriendi* e da Dança da Morte como instrumentos pastorais de orientar na arte do bem morrer. O segundo capítulo inicia com um breve relato sobre o Livro de Horas, com enfoque no ofício mortuário, não porque seja objeto do artigo, mas por ter configurado o imaginário sobre o Juízo Final, sobre o inferno e sobre os demônios, visíveis em algumas *Ars Moriendi*. Em seguida, apresentam-se alguns preceitos do grotesco sugeridos por Kayser (1986), para associar Dança da Morte a ele; bem como alguns preceitos fundamentais da

Dança da Morte que facilitaram esta conexão, além de delinear algumas características operativas da gravura no período em questão e vinculá-las às obras grotescas de Hieronymus Bosch (1450-1516) e Pieter Bruegel (152?- 1569), para destacar como a mensagem religiosa e moral embutida nas ficções artísticas de ambos não obstam a associação deles ao grotesco.

O terceiro capítulo trata especificamente dos preceitos fundamentais da *Ars Moriendi*, apresentando e analisando três versões até o século XVIII, e como a representação dos demônios e do inferno se interseccionariam com o imaginário grotesco naquela ocasião.

O desenvolvimento da gravura na Europa como meio de difusão de instrumentos pastorais de lembrar a morte e do grotesco que nela há

A xilogravura é uma invenção chinesa do século VI. Não se sabe ao certo como ela foi introduzida na Europa durante o século XIV. Especula-se que a introdução tenha sido feita por Marcopolo (1254-1324) ou pelos mouros, durante a ocupação na península Ibérica, mediante a introdução quase concomitante às primeiras fábricas de papel em Toledo. O que se tem como certo é que sua excelência ocorreu em países bávaros.

Com o surgimento da gravura em metal, ocorre algo semelhante, pois tanto sua descoberta quanto origem são pouco precisas. O que há são poucos dados historiográficos oriundos de Vassari (1511-1574) que atribuem esta invenção a Tomasso Finiguerra (1426-1464), em Florença, entre 1430 e 1452. Entretanto, tem-se como certo que ela seria um desmembramento da atividade de gravação de armaduras e da ourivesaria por artesãos dotados de experiência e habilidade de gravar sobre metais, tanto para produzir anéis de chancela quanto ornamentos nas armaduras, cujo padrão visual precisava ser reproduzido.

A qualidade visual da gravura como meio de reprodução melhorou a partir do final do século XV, quando as bases daquilo que convencionamos chamar de ciência demandavam algum nível de

homogeneização, tanto pela necessidade dos herbários quanto das Ciências Médicas pelos atlas de anatomia humana.

No caso da Botânica, a disparidade de representação de uma mesma planta era tamanha e visualmente tão díspar que inviabilizava sua classificação como da mesma espécie, embora assim fosse (Ivins Jr, 1976). A gravura solucionava isso, porque um desenhista habilidoso fornecia uma representação convincente e um gravador habilidoso se incumbiria de seguir o desenho ao transferi-lo para a matriz, dando homogeneidade ao resultado que seria reproduzido pela impressão.

No âmbito da anatomia, em 1543, o médico flamengo André Vesálio (1514–1564) produziu o primeiro atlas de anatomia humana, dirigido às Ciências Médicas, com resoluções em claro-escuro e perspectiva em xilogravura, intitulada *De Humani Corpori Fabricae*, ilustrada pelo gravador holandês Jan Steven van Calcar (1499–1556), o intuito dessa publicação era torná-la tão homogênea e precisa, tanto quanto uma letra. Segundo Gil (1997, p. 137): “A descoberta da imprensa teve então um papel fundamental que se repercute, aliás, na própria história das ilustrações de Vesálio: estas inauguraram um novo método de representação das gravuras nos livros, daí em diante impressas como letras.”

Não havia, no entanto, só uma demanda científica pela reprodução impressa, o setor reformista da Igreja vinha empreendendo esforços que culminariam com a nomeação do teólogo reformista e poeta Jean Gerson (1363–1429) como chanceler da Universidade de Lyon, em 1395, que, por princípio, opunha-se às especulações de cunho meramente teórico até então dominantes; quando os primeiros poemas macabros surgiram, nos séculos XIII e XIV, como reflexos desta demanda reformista. (Almeida, 2013).

O surgimento dos tipos móveis² representava a possibilidade nunca vivenciada de expandir “[...] o ensino religioso dos ‘simples’[...]” (, 2013, p.32) através dos manuscritos macabros que originaram a *Ars Moriendi* e

² Tipos móveis são letras, acentuações, números e entrelinhas, gravados em madeira e posteriormente em um liga de chumbo, antimônio e estanho, de modo que um bloco de texto era composto letra por letra e depois desmanchado para ser reutilizado.

dos poemas macabros que deram origem às Danças da Morte, nos quais a gravura seria uma aliada importante na difusão e ampliação desse imaginário. Com o acesso a esse potente mecanismo de difusão, *Ars Moriendi* e Dança da Morte se tornam instrumentos de *Memento Mori* para divulgar o imaginário da morte e construíram também uma moral acerca de nossas ações em vida, tendo como perspectiva um Juízo Final. Já o grotesco é uma categoria estética cuja terminologia está vinculada ao vocábulo italiano *grotta* (gruta), em razão de pinturas ornamentais não autóctones terem sido encontradas em Roma durante escavações efetuadas em finais do século XV, nas quais se inscrevia cenas incomuns (Kayser, 1986). Desde o início, o grotesco foi repudiado, pois contrariava o “critério de verdade natural” (Kayser, 1986, p. 18).

A partir de então, o termo grotesco adquiriu o sentido de subclasse estética da crueza, da baixeza e da burla, tanto nas artes plásticas quanto na música ou na literatura (Kayser, 1986). Apesar deste sentido depreciativo, o termo caiu no gosto popular porque, de algum modo, perturbava a ordem visual dominante da bondade, da beleza e da moralidade predominantes na vida pública, a despeito da vida privada. Daí o irracional como aquilo que contraria a racionalidade, que se consolidaram como facetas complementares e obscuras da realidade que o grotesco abarca desde sempre em seu âmago.

Princípios conceituais e iconográficos fundamentais da Dança da Morte e da *Ars Moriendi* e a relação dela com o Livro de Horas

Ars Moriendi e Dança da Morte possuíam diferenças iconográficas marcantes. A presença dos demônios, anjos e em alguns casos das portas do inferno nas *Ars Moriendi* era sua marca; a presença do esqueleto ou do transpassado tão característico da representação da morte (Belting, 2014) eram marcantes nas Danças da Morte.

Essas diferenças iconográficas se baseavam nas características conceituais de cada uma delas, a *Ars Moriendi* enfocava a instrução do

moribundo na vivência do processo de morrer e não a morte consumada. Já a Dança da Morte, como um livro de consulta corriqueiro, quase filosófico, analisava a vanidade da vida e apresentava o esqueleto e o transpassado como alegoria visual dos excessos em vida.

Embora não seja o objeto deste artigo, o Livro de Horas foi um produto editorial de sucesso, escrito e iluminado manualmente, destinado aos abastados, que antecedeu a gravura como sistema de impressão e difusão e ao grotesco como categoria estética e consta, aqui, pela contribuição iconográfica essencial para expansão do imaginário da monstruosidade demoníaca, do infernal e do Juízo Final, particular para a *Ars Moriendi*.



Figura 1. Livro de Horas “As Horas de Taymouth”. Iluminura. 2º quartel do séc. XIV.

Imagens 13 e 15. Fonte: The British Library Disponível em:

<https://www.imagesonline.bl.uk/search/?searchQuery=Taymouth+Hours+Yates>. Acesso em: 1 nov. 2025. São duas páginas escritas e ilustradas, ambas colocadas e feitas a mão.

As ilustrações se posicionam na parte inferior das páginas, na da esquerda aparecem

Adão e Eva sendo levados pelo demônio para a boca em chamas, na ilustração da direita, homens e mulheres são jogados pelo demônio na boca deste mesmo animal, que é uma alegoria do inferno.

Em resumo, o Livro de Horas é proveniente da prática dos monges e monjas de dedicar horas canônicas oito vezes ao dia, com o fim de preparar o fiel leigo para ser aceito pelo juízo do Cristo no fim dos tempos. O Livro de Horas dos clérigos geralmente não possuíam imagens, a existência de iluminuras era o elemento que distinguia o livro dos leigos, pois elas lhes aguçavam a imaginação e exegese.

O exemplar indicado na figura 1 é composto de 384 cenas, das quais aqui estão apenas duas referentes ao ofício mortuário, que, na maioria dos códices, são retratados no final. Sua iconografia abrange o calendário, as lições dos quatro Evangelhos, o Ofício da Virgem, o Ofício da Cruz e o Ofício do Espírito Santo, as duas orações à Virgem Maria: *Obsecro te* e *O intemerata*, os salmos penitenciais e as litanias, abordados de acordo com as oito horas canônicas. Nessas representações, personagens demoníacos conduzem almas para dentro da boca em chamas de um animal fantástico semelhante a um leão.

Preceitos do grotesco que se vinculam à Dança da Morte e as conexões entre a arte gráfica de Bosch e Bruegel com o grotesco e com a *Ars Moriendi*

A conexão entre Dança da Morte e grotesco foi feita por Kayser (1986, p. 155), quando, ao abordar tal conteúdo presente na obra de modernistas como James Ensor (1860-1941) e Paul Weber (1823-1916), destacou “[...] o crânio com seu esgar e o esqueleto a mexer-se são motivos que, com seu conteúdo macabro entram na estrutura do grotesco.”, principalmente se a “descaçarmos” do componente moral da advertência – morreremos e nossas vaidades e orgulhos são vãos. Segundo Kayser (1986), esse vínculo é ressaltado pela estrita contribuição dos elementos formais da Dança da Morte, ou seja, os esqueletos em movimento com semblante zombeteiro são por si só a expressão do grotesco, independente do sentido moral e religioso de sua mensagem.

Segundo Zymala (2014), eram três os objetos da Dança da Morte. Primeiro, a universalidade da morte, que alcançava a todos invariavelmente. O segundo

era a soberba evocada pelo poder e pela fama que a morte ceifava. O terceiro era a efemeridade da beleza física, cuja morte fazia deteriorar, culminando com o vislumbre do corpo escorchado ou do esqueleto.

A Dança da Morte, embora não seja o objeto deste artigo, foi uma forma a princípio Cristã de lembrança da morte, cuja moralidade deveria ser “descalçada” para ser concebida como grotesca, pois, para Kayser (1986, p.156), no grotesco, há três domínios determinantes: primeiro, o processo de criação; segundo, a obra em si; e o último, a recepção. É nela que ele se consolida “o grotesco, em contrapartida, importuna quem se defronta com ele, como cena ou imagem dotada de movimento” (Kayser, 1986, p. 136).

Era também na coreografia e na vestimenta da Dança da Morte que as relações grotescas se constituíam. Os mortos vestidos conforme sua posição social (rico, remediado e pobre) e profissional deixavam seu duplo vivo perplexo, ante o vislumbre de seu reflexo num corpo esquelético ou escorchado em plena ação, e com vestes que o faziam se reconhecer socialmente, quase sempre em farrapos, dançando e convidando o seu outro eu, imobilizado e perplexo a acompanhá-lo na dança daqueles que morrerão.

A Dança da Morte foi mais longa e produzida com afinco até meados do séc. XX, pois, com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, muitos artistas, principalmente expressionistas, viram nela um veículo de potente carga estética e expressiva. Alfred Kubin (1887-1959) foi um deles, muito importante para a gravura brasileira, em função de ter influenciado profundamente Oswaldo Goeldi (1895-1961).

O modernismo via na gravura a potência para expressar o brutal, por ter sido periférica em relação à pintura até meados do séc XIX, tamanha era a dominância emanada pela “aura” da obra única. Benjamin (2003, p. 43, tradução nossa)³ afirma “Pode-se dizer que, com a invenção da xilogravura, a qualidade autêntica foi atacada em sua raiz, antes ainda que tivesse dado seus frutos mais tardios”.

³ No original: “*Con la invención del grabado em madera puede decirse que la cualidad de lo auténtico fue atacada en su raíz, antes incluso de que desarrolara su florecimiento tardío.*”

Entretanto, Ivins Jr (1974, p.105, tradução nossa)⁴ aponta que, entre os séculos XVII e XVIII, a gravura se consolidou para os artistas pelas “[...] enormes vantagens financeiras oferecidas pela produção e venda de grandes tiragens de gravura baseados em seus quadros”; isto é, pintores renomados terceirizavam a imagem impressa de tal modo que qualquer esboço poderia servir ao que Catafal e Olívia (2003, p.12) chamam de “gravura de interpretação”, cujo fim era interpretar o desenho do artista renomado para outro meio e, a reboque, o usufruto de prestígio, diluição do preço do original e divulgação da cultura a qual pertenciam.

Este breve resumo do modelo operativo da gravura que se fundamentou nos séculos XV e XVI, quando criadores da imagem não eram necessariamente seus gravadores, às vezes, não eram nem mesmo o autor dela, visa contextualizar a obra gráfica de Hyeronimus Bosch e Pieter Bruegel e como isso influenciou na sua consolidação como meio ao mesmo tempo rentável, mas periférico de produção visual de arte.

Não se sabe muito sobre a vida de Bosch, nem que ele tenha trabalhado em qualquer lugar fora de sua cidade natal, Hertogenbosch, donde provém seu sobrenome. Sabe-se que foi descendente de uma família de pintores (Oliveira, 2019). O que mais há são especulações ou lendas em torno do fantástico em Bosch do que documentos fidedignos sobre sua vida e obra. A simples atribuição de autoria não deixaria dúvidas sobre sua associação ao grotesco. Não só Kayser (1986) e Paiva e Muniz Sodré (2002) são assertivos ao qualificá-lo assim, Gibson (1992, p. 217, tradução nossa) também, mas nem ele consegue definir donde elas procedem.

Mas se o repertório de tipos monstruosos de Bosch foi assimilado ao grotesco Renascentista, ou se foi interpretado como produto de pesadelos, esses dois fenômenos têm pelo menos uma coisa em comum: em ambos, os demônios de Bosch, são tratados não como realidades e, nem mesmo metafísica, mas como fantasmas ou aparições de uma mente cuja razão está adormecida, suprimida no sono.⁵

⁴ No original: “[...] las enormes ventajas financieras que ofrecía la producción y venta de grandes tiradas de grabados basados en sus cuadros.”

⁵ No original: “But whether Bosch’s repertory of monster types was assimilated to Renaissance grotesque or was interpreted as was the product nightmares, these two phenomena have at least one

Após a morte de Bosch, criou-se uma cultura imitativa da sua iconografia. Muitas gravuras e, em menor quantidade, pinturas foram atribuídas a ele sem que ele as tenha criado. A maioria são imagens de seguidores e imitadores que eram combinadas de forma a parecerem de Bosch, não necessariamente com o intuito de enganar o mercado, embora com o tempo isso tenha ocorrido, mas como tributo. Segundo Barret (2013, p. 2, tradução nossa)

Isso se deveu não apenas ao fascínio generalizado pelas imagens boschianas, mas também porque seus memoráveis monstros e demônios eram facilmente imitados e, portanto, podiam ser capitalizados em formas pintadas e impressas.⁶



Figura 2. Hieronymus Bosch, O Juízo Final. [1555]. Gravura. Ed. Hieronymus Cock 37,5 x 52,1 cm Fonte: National Galery of Art. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.52407.html>. Acesso em: 1 nov. 2025. São três retângulos que contém a imagem (tríptico), todas monocromáticas. No retângulo da esquerda, há uma alegoria do paraíso com a imagem de uma igreja e o papa dentro dela sentado num trono; no retângulo central, demônios e anjos combatem pelas almas de seres humanos e, no retângulo da direita, há uma alegoria do inferno, para onde algumas almas capturadas pelos demônios são castigadas por eles.

things i common: in both, Boschs devils are treated not as realities, not even metaphysical ones, but as phantasms as the apparitions of a mind whose reason is in abeyance, supressed in sleep.

⁶ No original: "This was not only due to the widespread fascination with Boschian imagery but also because his memorable monsters and devils were easily imitated and therefore could be capitalized upon in painted and printed form."

Existem dois exemplos nítidos da ação desse modelo operativo da gravura na obra gráfica de Bosch, a primeira (figura 2) não é uma cópia da pintura⁷ e, embora atribuída a Bosch, é resultado de uma combinação de imagens de seus seguidores, dentre os quais a fonte “(...) mais provável é (...) Allart du Hameel, um gravador habilidoso e intermediário para imagens de Bosch, que residiu na cidade natal de Bosch [...]” (Barret, 2013, p. 4), mas pode ter sido gravada por Cornelis Cort (1533-1578) para a oficina de Cock.

O outro se refere a Bruegel, que, em 1557, foi o criador do desenho que deu origem a gravura *Big fisch eat little fisch*⁸ atribuída a Bosch, mas que, na verdade, foi desenhada por Bruegel. Não se sabe a razão disso, pois Bruegel já desfrutava de prestígio. Após isso, ele passou a ser considerado um novo Bosch. Foi através de Cock, o editor de gravura mencionado em Bosch, que a iconografia de Bruegel e Bosch se entrelaça.

De Bruegel, assim como de Bosch, não se sabe muito. Supõe-se que nasceu na Holanda, em Bruegel, Breda ou Antuérpia. Nem se sabe ao certo a data de seu nascimento. Mas, diferente de Bosch, sabe-se que, entre 1552 e 1553, esteve na Itália, onde teve contato com os resquícios da antiguidade clássica. Sua obra se divide entre cenas religiosas e campestres em menor número

Barret (2013, p. 2, tradução nossa) afirma que “Pouco depois de seu lançamento, as gravuras ‘Bosch’ de Cock deixaram de apresentar paisagens infernais boschianas para cenas bruegelianas de loucura, alterando efetivamente o tom e o estilo das imagens boschianas [...]”. Podemos observar o que afirmou Barret na gravura⁹ assinada por Bruegel como autoria assumida, gravada por Pieter van der Heyden e editada por Hieronymus Cock. Nela, já não vemos predominar demônios tão assustadores como em Bosch, apesar de ser um Juízo Final; há seres hibridizados, a maioria dos quais com aparência cômica ou patética.

A mensagem da imagem, no entanto, mantém o tom doutrinário e

⁷ Pintura disponível em: http://boschproject.org/view.html?pointer=0.513.0.000&i=43_44_45_MCPVIS. Acesso em: 8 dez. 2025.

⁸ Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1866-0407-12. Acesso em: 8 dez. 2025.

⁹ Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1866-0407-2. Acesso em: 12 dez. 2025.

moralizador típico da época, e com elementos visuais presentes tanto no Livro de Horas quanto numa *Ars Moriendi*; tais como na parte central, onde anjos encaminham absolvidos para a esquerda e os condenados são empurrados para a direita, em direção à boca de um animal assemelhado ao peixe, numa alegoria da porta do inferno, como no Livro de Horas (figura 1) e na *Ars Moriendi* (figura 5); além dos demônios que habitam as imagens seguindo um padrão de ser híbrido meio humano e meio animal.

Não se discute, contudo, se Bosch e Bruegel são ou não grotescos, a despeito do aspecto moralizador de suas obras. Por essa razão, sustenta-se, neste artigo, que a despeito de Kayser não classificar a *Ars Moriendi* como expressão do grotesco ela assim não seja, independentemente de ser moralizante.

Preceitos fundamentais da *Ars Moriendi* e sua ligação com o grotesco

Só em uma ocasião é possível conceber os demônios da *Ars Moriendi* no grotesco de Kayser (1986, p. 24). É quando ele relata que, no século XVI, “A mistura do animalesco e do humano, o monstruoso como a característica mais importante do grotesco, já transparece no primeiro documento em língua alemã”, ao defender sua adjetivação como uma hibridização do humano com o animal.

Segundo Eco (2005, p. 92), “É somente a partir do séc. XI que o demônio começa a aparecer como um monstro dotado de cauda, orelhas animalescas, barbicha caprina, artelhos patas e chifre, adquirindo também asas de morcego”, antes disso, ele era representado como dragão de uma ou sete cabeças, cobra, leão ou um anjo vermelho. É de se estranhar que os católicos, como herdeiros da cultura greco-romana, não atinaram antes que o híbrido de humano com animal, na *Ars Poética* do poeta venusino Horácio (8 AEC – 65 AEC), poderia ter se constituído como imagem ideal do demônio.

Se um pintor quisesse juntar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo aos membros de animais de toda a ordem aplicar plumas variegadas, de forma a que terminasse em torpe e negro peixe a mulher de bela face, conteríeis vós o riso, ó meus amigos, se a ver tal espectáculo vos levassem? Pois crede-me, Pisões, em tudo a este quadro se

assemelharia o livro, cujas idéias vãs se concebesssem quais sonhos de doente, de tal modo que nem pés nem cabeça pudessem constituir uma só forma. (Horácio, 1984, p. 51)

A *Ars Moriendi* era uma iniciativa com nítida feição “moralizadora e normativa da lembrança da morte” (Almeida, 2013, p.22) e foi concebida, assim como no Livro de Horas, com duas tipologias: uma sem imagens, destinada a ser instrumento multiplicador de saber litúrgico literário; e outra com cenas alusivas ao imaginário infernal e seu seres no processo de morrer e no Juízo Final particular. Sob a forma de conjunto com várias folhas sequenciadas, a *Ars Moriendi* criava um imaginário sobre as vicissitudes do vivo até o momento da morte.

Conforme Santos e Sonaglio (2017, p. 21), a *Ars Moriendi* da primeira tipologia é mais volumosa em termos de páginas e de versões (cerca de trezentos). Ela não nos interessa aqui, pela da escassez de imagens. São textos compostos em tipos móveis sem imagens, quando muito, com apenas uma inicial, identificada pela sigla CP (*Cum de Praesentis*).¹⁰



Figura 3. Autor desconhecido. *Ars Moriendi*. Alemanha. (1475?). Fonte: Coleção Lessing J. Rosenwald (Biblioteca do Congresso Americano).

<https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2011rosen0026/?sp=7> . Acesso em: 2 nov 2025. Livro aberto. Na página da esquerda, há uma imagem colorida representando um homem deitado numa cama antiga, ladeado pelo Cristo crucificado, Nossa Senhora e um santo não identificado, mas ambos aureolados. Ao pé da cama, há um anjo com asas verdes e, atrás dele, um homem deitado sobre um cavalo também deitado. No canto inferior direito e embaixo da cama, há dois demônios, um entrando e outro saindo dela. Na página da esquerda só há texto.

¹⁰ Disponível em: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/inc-ii-700>. Acesso em: 8 dez. 2025.

O segundo tipo, mais restrito em páginas e versões (cerca de cinco) é identificado pela sigla QS (*Quamvis Secundum*) (figura 3), por conta de ter se originado do primeiro tipo e por representar uma versão resumida, acompanhada de imagens, [...] “sendo o mais comum nesta versão o formato blockbook, livro no qual tanto as ilustrações quanto o texto eram gravados e impressos inteiramente a partir de blocos de madeira.”

Nessa segunda tipologia de *Ars Moriendi* (figura 3), os textos possuem uma introdução com dois contextos iniciais chaves. O primeiro, referente à batalha que se constituía a vivência da morte para o moribundo, ao longo da qual ele seria exposto às tentações demoníacas e diante das quais receberia o apoio providencial dos anjos, santos, médicos e pessoas socialmente importantes, quando seu conhecimento da Bíblia seria determinante para o sucesso da empreitada providencial. O segundo tem um tônus jurídico e consiste em fabulações que repercutem as acusações perpetradas principalmente pelo exame da própria consciência do moribundo, o sentimento de culpa ante seus atos terrenos, como uma particularização do Juízo Final e personificação, muito comum na Renascença, da ideia do inimigo presente dentro de si e à expressão presente no oráculo de Delphos: Conhece- te a ti mesmo.

A essa introdução se seguem, de modo geral, capítulos que demonstram o embate entre esses espíritos malignos e os mensageiros de Deus, intermediados por orações que pretendiam fortificar o espírito do moribundo e a prometida salvação da alma e ressurreição do corpo. Tanto na imagem anterior (figura 3), como na posterior (figura 4), vemos demônios com feições patéticas ou com sorrisos tolos ou de escárnio, quase sempre embaixo ou ao redor da cama do moribundo, alguns na posição de retro numa típica atitude ridicularizante.



Figura 4. Conrad Kachelofen. *Ars moriendi*, Fonte: Coleção Lessing J. Rosenwald (Biblioteca do Congresso Americano).

<https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2016rosen0170/?r=-6.724,-0.153,14.447,5.86,0>. Acesso em: 2 nov. 2025. Duas páginas de Livro, ambas monocromáticas. Na página da esquerda, há uma imagem de um homem deitado numa cama antiga, ladeado pelo Cristo crucificado, Nossa Senhora e uma multidão de santos não identificados, todos aureolados. Do outro lado da cama, há um anjo e, atrás dele e ao pé da cama, um demônio. Na imagem da direita, há um homem deitado numa cama antiga, ladeado pelo Cristo crucificado, Nossa Senhora e um santo não identificado, mas ambos aureolados. Ao pé da cama, há um anjo e, atrás dele, um homem deitado sobre um cavalo também deitado. No canto inferior esquerdo e embaixo da cama, há dois demônios, um entrando e outro saindo dela.

A imagem gravada era o veículo privilegiado de reprodução da *Ars Moriendi*, como observa Muniz (2002, p. 3): “E, vale ressaltar, que as gravuras, ao lado do texto, pressupõem uma recepção visual e, de certa forma, individualizava a mensagem”. Ou seja, a imagem teria efeito diverso em cada observador em qualquer publicação. Daí a designação de Juízo Final particular, presentes ao longo deste artigo.

Todas as imagens de *Ars Moriendi* mostradas até aqui tem uma iconografia vinculada ao medieval, porém, a visualidade fantástica variaria conforme três fatores. Um era ligado à tecnologia gráfica à disposição em cada época, o segundo, ligado ao poder aquisitivo do

público, versões populares eram monocromáticas e em xilogravura, enquanto outras mais elitistas porquanto luxuosas, eram xilogravuras coloridas manualmente (figura 3), ou produzidas com gravura em metal (figura 5) ligada às transformações estéticas e visuais de cada época.

Na figura 5, a imagem ganha uma visualidade maneirista, embora o repertório não mude. Ao se analisar a porção inferior direita da imagem da esquerda (figura 5), repete-se o mesmo imaginário da entrada do inferno como boca de um animal presente no Livro de Horas (figura 1). Tanto aqui quanto lá, as figuras são distinguíveis como um leão, talvez sob a influência dada pela representação de São Pedro: “[...] o diabo vos rodeia, como um leão a rugir, procurando a quem devorar.” (apud Eco, 2007, p. 92). Quanto às representações dos demônios, eles são tão diversos quanto as ideias de demônios e feras, os híbridos meio peixe são uns, meio ave são outros, e ainda há os que combinam ambos com humanos.



Figura 5. Criador: Stradano Giovanni. Gravador: Mallery Karel Van. Editor: Galle Philips. *Ars moriendi*. [16--]. Gravura em metal a buril. 22,3 x 17,6 cm. Fonte: Instituto Centrale per la Grafica (ICG). À esquerda: <https://www.calcografica.it/stampe/inventario.php?id=S-FC40984>. À direita: <https://www.calcografica.it/stampe/inventario.php?id=S-FC40985>.

Acesso em: 15 mai. 2023. Duas páginas de Livro ambas monocromáticas. Na página da esquerda, há uma imagem de um homem deitado numa cama antiga, ladeado por anjos e santos. Na porção superior, a pomba e a santíssima Trindade. Na porção inferior, demônios saem da boca de um leão em chamas. Na imagem da direita, na porção superior, surgem do céu três anjos que seguram uma miniatura de mulher. Na porção direita, um padre segura uma vela e está ladeado por humanos penitentes. Mas, na porção esquerda, demônios tentam o homem deitado na cama.

Considerações finais

Embora não se tenha abordado o fenômeno visual do grotesco em nossa cultura visual como Cinema, TV, Vídeo Game, HQ, dentre outros mais afeitos ao nosso tempo, o objetivo de vincular estruturalmente *Ars Moriendi* a ele procura só revelar o quanto o solo oficial da religiosidade foi, e talvez continue sendo, o nascedouro dessa espécie de imaginário; e que a imagem atual dos demônios, infernos e Juízos Finais particulares, é não só resultado da massificação promovida pelos meios difusores, como a gravura em seu tempo, mas da anuência pública que as assume como próprias e lhes dá uso corrente diverso em cada período, mesmo que sua origem eclesial esteja submersa.

A figura assustadora dos demônios na *Ars Moriendi* não goza de prestígio nem no grotesco, porque ela só é conveniente para incorporar pelo hibridismo entre humano e animal aquilo que expurgamos em nós como desumano, tornando-a pertencente ao outro que nos apavora.

Referências

ALMEIDA, Letícia Gonçalves Alfeu de. **O papel da memória na Pedagogia da Morte**. Orientadora: Susani Silveira Lemos França, 2013. 156 f. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. Universidade Estadual Paulista. Franca, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/93244>. Acesso em: 28 out. 2020.

ARIÈS, Phelippe. **O homem perante a morte** – I. Portugal: Publicações Europa-América Ltda, 1977.

BARRETT, Kerry. Boschian Bruegel, Brughelien Bosch: Hieronymus Cock's Production of "Bosch" Prints. **Journal of Historians of Netherlandish Art** 5:2 (Summer 2013) DOI: 10.5092/jhna.2013.5.2.3 Disponível em: https://jhna.org/wp-content/uploads/2017/08/JHNA_5.2_Barrett.pdf. Acesso em: 11 fev. 2022.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**: Para uma ciência da imagem. Lisboa: KKYM + EAUM I, 2014.

BENJAMIN, Walter. **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**. México D. F.: Editorial Itaca, 2003.

CATAFAL, Jordi; OLIVA, Clara. **Coleção artes e ofícios**. Lisboa: Editorial Estampa, 2003.

ECO, Umberto. **História da feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. 2ª Ed. Lisboa: Relógio d'Agua Editores, 1997.

IVINS Jr, William Mills. **Imagen y conocimiento**: Análisis de la imagen prefotográfica. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. S.A, 1974.

GIBSON, Walter Samuel. Bosch's Dreams: A Response to the Art of Bosch in the Sixteenth Century. **The Art Bulletin**, v. 74, n. 2, , 1992, pp. 205–18. DOI: <https://doi.org/10.2307/3045869>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3045869>. Acesso em: 11 fev. 2022.

HORÁCIO. **Ars Poética**. Trad. K. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito Editorial, 1984.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: Configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

AZPEITIA MARTÍN, María. Historiografía de la «historia de la muerte». **Studia Historica. Historia Medieval**, [S. l.], v. 26, 2009. Disponível em: https://revistas.usal.es/uno/index.php/Studia_H_Historia_Medieval/article/view/1235. Acesso em: 8 dic. 2025.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. Sobre a arte de morrer no outono medieval. Outros Tempos: **Pesquisa em Foco** - História, [S. l.], v. 4, n. 4, 2007. DOI: 10.18817/ot.v4i4.407. Disponível em: https://www.outrostempos.uema.br/index.php/outros_tempos_uema/article/view/407. Acesso em: 14 fev. 2022.

OLIVEIRA, Grasiela Prado Duarte de. **A representação da figura do diabo no tríptico juízo final (1482) de Hieronymus Bosch**. (Dissertação de mestrado), Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Humanas, Programa de Pós Graduação em História da Arte, São Paulo (SP), 2019. Disponível em: https://ppg.historiadaarte.sites.unifesp.br/images/dissertacoes/2019/GRASIELA_PRADO_DUARTE_compressed.pdf. Acesso em 15 maio 2023.

OSBORN, Harold. **Estética e Teoria da Arte**. São Paulo: Editora Cultrix, 1968.

PAIVA, Raquel; SODRÉ, Muniz. **O império do grotesco**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Muad, 2002.

PERNIOLA, Mario. **Pensando o ritual**: sexualidade, morte, mundo. São Paulo: Estúdio Nobel, 2000.

SANTOS, Dominique e SONAGLIO, Alisson. A Ars Moriendi e a construção da “boa morte”: práticas pela salvação da alma no século XV. São Luis: **Brathair - Revista de Estudos Celtas e Germânicos**, vol. XVII, nº 1, 2017, p. 19-38. Disponível em: <https://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/view/1234>
Acesso em: 11 fev. 2022.

ZYMLA, Herbert Gonzalez. La Danza Macabra. Madri: **Revista Digital de Iconografia Medieval**, vol. V, nº 11, 2014, p. 23-51. Disponível em: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/numero-11>. Acesso em: 28 de out. 2020.

Recebido em: 2 de novembro de 2025.
Publicado em: 29 de dezembro de 2025.

Rede de afetos: uma experiência arte-educativa com objetos do cotidiano

Red de afectos: una experiencia arte-educativa con objetos de la vida cotidiana

Rosely Kumm (PPGA-UFES)¹

Samylla Oliveira Mendes (PPGA-UFES)²

Resumo: À luz das reflexões de Jacques Le Goff, este estudo busca compreender como a constituição da memória, individual e coletiva, pode estar relacionada com elementos comuns do cotidiano. Parte-se da premissa de que esses elementos, ainda que desprovidos de valor monetário, atuam como objetos de memórias e experiências íntimas, de modo a adquirir valor simbólico para seus portadores. Para evidenciar essa questão, a pesquisa analisa propostas de artistas capixabas cujas produções ressignificam objetos do cotidiano como dispositivos de memória e identidade. Paralelamente, desenvolveu-se uma proposição arte-educativa com estudantes de pós-graduação, na qual diversos objetos foram apresentados, a fim de despertar memórias afetivas nos participantes. Esses objetos foram conectados por um fio de barbante, formando uma rede simbólica de memórias compartilhadas, o que evidenciaria a dimensão coletivas das vivências.

Palavras Chaves: memória; rede afetiva; espaço; arte; experiência.

Resumen: A la luz de las reflexiones de Jacques Le Goff, este estudio busca comprender cómo la constitución de la memoria, tanto individual como colectiva, puede relacionarse con elementos comunes de la vida cotidiana. Parte de la premisa de que estos elementos, aunque carezcan de valor monetario, actúan como objetos de recuerdos y experiencias íntimas, adquiriendo así un valor simbólico para sus portadores. Para destacar esta cuestión, la investigación analiza propuestas de artistas de Espírito Santo cuyas producciones resignifican los objetos cotidianos como dispositivos de memoria e identidad. Paralelamente, se desarrolló una propuesta arte-educativa con estudiantes de posgrado, en la que se presentaron diversos objetos para despertar recuerdos afectivos en los participantes. Estos objetos se conectaron mediante un hilo, formando una red simbólica de recuerdos compartidos, que resalta la dimensión colectiva de las experiencias.

Palabras clave: memoria; red afectiva; espacio; arte; experiencia.

DOI: 10.47456/col.v15i26.50626



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

¹ Artista, arte educara e pesquisadora capixaba. É mestranda do Programa de Pós- 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>.

² Artista e pesquisadora capixaba, bacharela em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA) pela pela mesma instituição. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-5380-0891>.

Introdução

A identidade é o conjunto de atributos distintos que definem os indivíduos, os lugares e os fenômenos culturais. Enquanto seres essencialmente sociais, a identidade individual está intrinsecamente vinculada à identidade coletiva. As qualidades que singularizam uma pessoa também refletem aspectos que são compartilhados com o grupo ao qual pertence. Isso abrange um vasto espectro que engloba conhecimento, crenças, expressões artísticas, valores morais, legislações, tradições e demais práticas e habilidades que uma sociedade acumula e que, em conjunto, constituem o tecido cultural dessa coletividade. Assim, a identidade individual é tanto um espelho, quanto uma manifestação da cultura e da identidade coletivas. Preservar a memória de fenômenos culturais, por meio de estruturas que comemoram, narram ou preservam, são práticas universais entre as sociedades humanas. Assim, uma cultura assegura sua continuidade ao longo do tempo e se insere no processo histórico pela eficácia com que mantém vivas suas tradições mediante práticas que as reiteram e fortalecem. Tais práticas podem não apenas assegurar a continuidade, mas também a adaptabilidade, permitindo que ela assimile mudanças e inovações conforme o tempo, sem comprometer sua essência distinta. Esse processo é caracterizado pela flexibilidade e contínua capacidade de enriquecer a memória, tanto individual, quanto coletiva.

Jacques Le Goff, em texto publicado na Enciclopédia Einaudi, dirigida por Ruggero Romano, propõe uma reflexão sobre a relevância da memória e sua complexa relação com a história. A tese central do autor gira em torno do que ele denomina de “valor da memória”, conceito que justifica a afirmação inaugural de seu texto: “O conceito de memória é crucial” (Le Goff, 1984, p. 11). Esse valor está intrinsecamente ligado à capacidade da memória de constituir identidades, tanto no plano individual quanto no coletivo, funcionando como elemento essencial na construção de pertencimento. Além disso, Le Goff destaca a dimensão política da memória, evidenciando sua relação com o exercício do poder, da autonomia e das disputas em torno da legitimação das narrativas

históricas. Assim, a memória não é apenas uma ferramenta de evocação do passado, mas também um campo de forças onde se articulam significados, interesses e identidades em constante transformação. Para o autor, “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (Le Goff, 1984, p. 46).

Ainda assim, para contextualizar o exposto, torna-se interessante analisar o pensamento de Maurice Halbwachs (1877-1945), em “A memória coletiva”. Segundo o autor, quem lembra é um indivíduo inserido num grupo social, pois a lembrança necessita de uma comunidade afetiva consolidada, na qual o indivíduo se sinta parte integrante. Essa comunidade afetiva normalmente é composta pela família, moradores do bairro, escola, fraternidade religiosa, grupo de trabalho ou universidade, cuja construção se dá mediante o convívio social que os indivíduos estabelecem com outras pessoas (Halbwachs, 1990, p. 51). Desse modo, a constituição da memória de um indivíduo resulta da combinação das memórias desses diferentes grupos de convívio nos quais está inserido e, conseqüentemente, é influenciado por eles. Logo, o indivíduo parece participar de dois principais tipos de memória, a individual e a coletiva. Questão que se expressa na própria formação dos territórios, em especial, na acomodação dos diferentes grupos que o consolidam.

Nesse contexto, a memória coletiva não se manifesta apenas por meio de narrativas simbólicas ou práticas sociais, mas também se ancora materialmente nos espaços que os grupos ocupam, os transformam e, por sua vez, também atribuem significados e valores. O espaço, portanto, torna-se lugar da memória, funcionando como um suporte simbólico da identidade coletiva – é nele que se sedimentam as experiências compartilhadas, os marcos históricos e os signos culturais que reforçam o pertencimento e a continuidade das tradições. Trata-se, portanto, da relação constitutiva entre os seres humanos e o espaço, pois a existência humana não se dá de forma abstrata ou desvinculada do mundo, mas se

estrutura a partir dessa referência concreta. Como afirma Otto Freidrich Bollnow é no espaço vivido, percebido e experienciado que a memória se inscreve, que os vínculos identitários se constroem, e que a cultura se manifesta e se perpetua. Assim, o espaço não é um mero pano de fundo, mas condição mesma da experiência humana, sendo indispensável para o desdobramento da vida social e para a constituição da própria identidade.

Assim, a espacialidade da vida humana corresponde ao espaço vivenciado pelo homem e vice-versa, e eis aqui uma forte correlação. A cada afirmação sobre um, corresponde uma afirmação sobre o outro. Com isso, o início se dá mais objetivamente na análise do espaço vivenciado para então, deste, levar à estrutura da espacialidade humana, pois da análise do espaço vivenciado resultam uma tal riqueza em definições substanciais e uma tal variedade em questionamentos, como não seria possível enxergar no tratamento direto da estrutura da espacialidade. (Bollnow, 2019. p. 22)

Outro autor relevante nessa discussão sobre memória, vivência e espaço é Michel de Certeau. Em “A invenção do cotidiano” (1994), ele faz refletir sobre o cotidiano e as práticas espaciais, enfatizando como os indivíduos ressignificam os lugares através de seus percursos, ações e lembranças. Para Certeau, o espaço não é apenas um dado físico ou geográfico, mas é produzido e constantemente reinventado pelas práticas sociais e pelos usos cotidianos. Os habitantes, supostamente entregues à passividade e à rotina diária, desenvolvem novas funcionalidades para os elementos da paisagem cotidiana, novas “maneiras de fazer” que se tornam práticas sociais. Essas maneiras de fazer constituem as mil práticas pelas quais os usuários (habitantes), apropriam-se do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural, tornando-se um sujeito praticante, e a cidade um lugar praticado (Certeau, 1994, p. 41). Nesse sentido, o espaço vivido torna-se uma rede de memórias individuais e coletivas onde se sobrepõem diferentes tempos e experiências. Caminhar por uma cidade, por exemplo, não é apenas atravessar um território, mas ativar memórias, reviver afetos e reinscrever significados. A memória, portanto, não apenas

reside no espaço, mas é também um modo de o habitar e de dar forma à própria existência.

O geógrafo e filósofo Yi-Fu Tuan propõe que, ao longo do tempo, as pessoas não apenas reconhecem e utilizam o espaço físico ao seu redor, mas também investem emocionalmente nesses lugares, atribuindo-lhes significados subjetivos. Tuan afirma que “o que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor” (Tuan, 1983, p. 6). Esse conceito é definido por Tuan como toponímia, e se trata de uma relação afetiva entre o ser humano com seu ambiente, refletindo as experiências estética e sensorial de estar imerso em um espaço. Essa conexão é resultado da experiência sensível vivenciada pelas pessoas no ambiente, que contribuem para a formação de memórias e identidades ligadas a esses espaços.

Nesse sentido, ao considerar que a identidade coletiva se constrói e se perpetua por meio da memória, torna-se fundamental compreender como diferentes sociedades desenvolvem mecanismos simbólicos e materiais para preservar e transmitir essas memórias. Pierre Nora (1931-2025), renomado historiador francês, refletiu criticamente sobre o processo de institucionalização da disciplina histórica, destacando como esse percurso promoveu uma cisão entre a história científica e a memória coletiva. Para o autor, ao privilegiar os métodos objetivos e a comprovação factual, a história acadêmica acabou por excluir os elementos subjetivos e sensíveis que dão sentido à vivência histórica dos indivíduos – como a memória, o afeto e o pertencimento às narrativas locais. Nesse contexto, Nora propõe o conceito de lugares de memória, entendidos como espaços físicos, simbólicos ou institucionais criados com a finalidade de preservar traços de um passado que já não se transmite de forma orgânica entre as gerações. Tais lugares emergem como resposta ao esvaziamento da “*milieu de mémoire*”, ou seja, do ambiente natural de transmissão da memória, substituído pela necessidade de cristalizar o passado em monumentos, arquivos e museus (Nora, 1993, p. 9). A memória, para Nora, não é apenas uma lembrança do que foi, mas uma construção ativa que

conecta as pessoas ao tempo, ao espaço e à sua identidade coletiva – algo que a história institucionalizada, por si só, não é capaz de oferecer.

Nesse contexto, Yi-Fu Tuan reflete, no capítulo “Experiências íntimas com lugar”, de “Espaço e lugar: a perspectiva da experiência”, sobre as memórias de experiências vivenciadas no passado, que permanecem enterradas no mais profundo inconsciente, de modo que sequer encontramos palavras para dar-lhes forma, mais que por alguma razão, alcançam a superfície do consciente, vindo à tona para serem lembradas e revividas no presente (Tuan, 1983, p. 152). E cada vez que são lembrados, produzem imensa satisfação. Objetos cotidianos que, em algum momento, foram significativos para o indivíduo (mesmo quando esquecidos ou guardados sem intenção), ao serem “reencontrados”, podem reativar essas memórias pessoais impregnadas de afetividade. Tais objetos, embora geralmente desprovidos de valor monetário ou relevância para terceiros, tornam-se depositários de lembranças de experiências íntimas e, por isso, adquirem um valor simbólico profundo para quem os experienciou.

Krzysztof Pomian descreve esses objetos como objetos semióforos, objetos estranhos, preservados por alguém apenas para reviver uma memória ou história. Da mesma forma que Jacques Le Goff publicou seu verbete na Enciclopédia Einaudi, na mesma obra logo em seguida, Pomian também apresenta o texto Coleções. Para o autor, semióforos são objetos que perderam seu valor de uso, sua utilidade prática, e foram recontextualizados para representar o invisível, o simbólico ou o histórico, tornando-se objetos de significado e contemplação, como em museus ou coleções. Para serem considerados semióforos, eles precisam ser retirados de seu contexto original e expostos apenas para serem olhados, afastando-se do uso econômico ou da atividade produtiva. Segundo Pomian (1984, p. 51):

As locomotivas e os vagões reunidos num museu ferroviário não transportam nem os viajantes nem as mercadorias. As espadas, os canhões e as espingardas depositadas num museu do exército não servem para

matar. Os utensílios, os instrumentos e os fatos recolhidos numa colecção ou num museu de etnografia não participam nos trabalhos e nos dias das populações rurais ou urbanas. E é assim com cada coisa, que acaba neste mundo estranho, onde a utilidade parece banida para sempre. Não se pode, com efeito, sem cometer um abuso de linguagem, alargar a noção de utilidade a ponto de atribuir a objectos cuja única função é a de se oferecerem ao olhar: às fechaduras e às chaves que não fecham nem abrem porta alguma; às máquinas que não produzem nada; aos relógios de que ninguém espera a hora exacta.

Para tanto, o presente texto propõe que cada pessoa possui ou já possuiu alguns objetos semióforos, guardados em alguma gaveta ou caixa na prateleira de cima do armário, esquecidos até então, porém preciosos, por seu valor afetivo, quando novamente encontrados por seu portador. Esses objetos não possuem relevância histórica a ponto de serem parte do acervo de museus ou galerias de arte para serem expostos como curiosidades ou marcos da trajetória da humanidade. Mas são parte da história íntima de uma pessoa, e como descreve Yi-Fu Tuan, trazem memórias de experiências vivenciadas no passado e que alcançam a superfície do consciente, vindo à tona para serem lembradas e revividas no presente. Cada vez que são lembrados, encontrados, produzem imensa satisfação.

Reflexões sobre arte, memória e afeto

Para evidenciar essa questão, destacamos o trabalho de dois artistas capixabas: Rick Rodrigues e Samylla O. Mendes. capixaba Rick Rodrigues, que revela uma profunda interlocução entre arte, memória e afeto. Por meio de desenhos e bordados, sobre diversos suportes, miniaturas e objetos cotidianos (figura 1), o artista evoca lembranças da infância, como a casa dos avós, as brincadeiras no quintal e as narrativas construídas a partir do chão – elementos que, apesar de aparentemente banais, ganham grandeza através de sua “costura” sensível e simbólica. Na instalação “Quase um lar para habitar” (figura 1), o artista resgata aquilo que ele mesmo denomina de “memórias mais perfumadas e quentinhas”,

associadas à experiência do brincar, da imaginação infantil e da simplicidade afetiva dos primeiros anos de vida. Nesse sentido, os objetos representados ou incorporados em suas composições não têm valor por sua utilidade ou por sua materialidade, mas sim pelo poder de reativar vínculos emocionais e subjetivos profundamente enraizados na vivência pessoal e coletiva.



Figura 1. Rick Rodrigues, Série “[...] quase um lar para habitar”. 2023. Instalações. Bordados e objetos variados disposto numa parede branca que se conectam com novelos de linha que estão no chão da galeria, próximo a instalação. Fonte: <https://www.rickrodrigues.com/celebrar-o-sonhos-e-os-misterios?pgid=m6jf5ojp-7e13ea43-58cb-4cf8-bbf3-5488520de72d>. Acesso em: 23 de agosto de 2025.

Conforme Krzysztof Pomian, objetos semióforos são aqueles que, tendo perdido sua função prática (no caso de objetos que relembram as brincadeiras de infância), são preservados e investidos de significado por sua capacidade de evocar histórias, lembranças e vínculos simbólicos. Ao transformar esses elementos em linguagem artística, Rick Rodrigues valoriza o ordinário e convida o espectador a revisitar os próprios territórios da memória e da afetividade, tornando a arte um campo de reencantamento do passado e de reapropriação simbólica do espaço vivido.

Considerando a potência dessas lembranças pessoais e coletivas, é importante mencionar que, para que as memórias se formassem, precisaram ser atravessadas pelo esquecimento em algum grau. Nesse

contexto, o estudo também aborda o conceito de memória involuntária discutido por Walter Benjamin em seu ensaio “A Imagem de Proust”, de 1929, com versão traduzida em 2012. Nesse texto, o autor descreve as diferenças entre a memória voluntária, realizada de forma consciente, e a memória involuntária, de caráter inesperado, permeada pela espontaneidade e pelas sensações, trazendo à tona uma memória esquecida (Benjamin, 2012, p. 37). Benjamin evidencia ainda a relação entre esses conceitos e o trabalho do escritor francês Marcel Proust. Na leitura de Benjamin e Proust, a partir do texto de Jorge Freitas, o passado somente pode existir inteiramente se sua lembrança for de difícil acesso à consciência. Nesse sentido, Benjamin sustenta que a recordação forçada e racionalizada do passado tende a produzir memórias destituídas de vida, assim, essas lembranças são reduzidas a meras informações. No entanto, quando o passado ressurge por meio da memória involuntária, é sob uma nova forma, carregado de emoções e capaz de ressignificar a experiência. Dessa maneira, Freitas aponta a colocação de Benjamin sobre a obra de Proust, comparando-a a uma tapeçaria inacabada, em referência ao mito homérico de Penélope:

[...] no mito homérico a mortalha de Laertes é tecida durante o dia (no calor rememorativo de Penélope que aguarda o retorno do marido Ulisses) e desfeita durante a noite (no esquecimento noturno dos pretendes que dormem e sonham com o não retorno de Ulisses). (Freitas, p.126, 2019)

Para Proust essa lógica se inverte. Segundo ele, é no esquecimento que se detém a força criadora. Portanto, nessa metáfora, o fiar e desfilar da tapeçaria representam, simbolicamente, o processo de construção da memória, que se estrutura na dialética entre memória e esquecimento. Para ilustrar esse conceito, destaca-se o trabalho da artista capixaba Samylla O. Mendes, intitulado “Filhas e Netas”, de 2025 (figura 2). Nesse trabalho, a memória involuntária é evocada a partir de um retrato de família, de 1998, no qual a artista rememora um momento único de celebração de seu segundo aniversário, com todas as tias presentes na casa

da sua avó. A partir dessa imagem, realizou-se uma justaposição com uma fotografia digital de 2021, registrando outra reunião da avó com suas cinco filhas, durante uma viagem familiar ao litoral da Bahia. As duas fotografias, originadas de contextos distintos, são interpostas entre a mecha com fios de cabelo da artista como recurso estético e conceitual para discutir memória, esquecimento, feminilidade e afetividade de maneira sensível.



Figura 2. Samylla O. Mendes, “Filhas e Netas”, 2025, técnica mista: fotografia, moldura e cabelo humano. Na imagem aparecem duas fotografias, uma impressa em papel e emoldurada; e a outra, uma fotografia digital divulgada numa rede social cujo próprio celular emoldura a imagem. Ambas as fotografias estão ligadas por fios de cabelo da artista. Fonte: Acervo da artista

Diferentemente de alguns objetos comuns do cotidiano, a fotografia possui um caráter peculiar. Segundo Roland Barthes, ela “sempre traz consigo seu referente” (Barthes, 1980, p. 15). Ao nos referirmos à fotografia como objeto, não tratamos apenas do papel sensível à luz com uma imagem impressa, mas das pessoas ou coisas que nela estão representadas. Considerando o retrato do aniversário como um objeto semióforo, ele é analisado pela artista, mediado pelo suporte fotográfico, como registro de um momento único de reunião dos membros de três gerações femininas de sua família. Em justaposição com a fotografia digital, ambos os registros guardam lembranças e reativam a memória daquilo que não se deseja esquecer, pois, segundo Barthes, “a fotografia repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (Barthes, 1980, p. 13), logo, o que resta é um registro de que aquele determinado momento foi real. Assim, a obra “Filhas e Netas”

aprofunda-se nesses conceitos permeados pelos vínculos de parentesco baseados na figura matriarcal, evidenciando questões de presença e ausência simultâneas, além do paradoxo de se manter vivo aquilo que já não existe. Nesse contexto, os fios de cabelo que conectam uma fotografia à outra enriquecem o trabalho, ao reforçar os conceitos da força matriarcal e feminina dessa família, bem como a transcendência temporal dos vínculos e afetos que compõem esse universo.

Com isso, compreende-se que a articulação entre memória e esquecimento adquire um caráter criador e é atravessada pelos afetos que emergem da rememoração de experiências vividas. Esse aspecto é evidenciado tanto nos objetos de infância, na obra de Rick Rodrigues, como nas fotografias de família, no trabalho de Samylla Mendes. Embora distintos, ambos os trabalhos mobilizam recursos que operam como “fios que conectam memórias”, estimulando uma revisitação por parte dos artistas e do espectador às próprias recordações afetivas. Nesse sentido, tanto os objetos quanto os espaços nos quais essas memórias foram depositadas, promovem uma reconexão com a própria história e com a própria subjetividade.

Nesse sentido, a fim de explorar de maneira concreta as articulações entre memória, esquecimento, vivências humanas e espaço, propôs-se, no âmbito de uma disciplina ministrada em um curso de mestrado, a realização de uma prática artística com os(as) discentes. A proposta incentivou os(as) participantes a acessar essas lembranças – muitas vezes sutis, marcadas pelas chamadas “inutilezas” – e a compartilhá-las em um espaço de escuta sensível e troca. Como referência para a concepção dessa prática, o presente estudo dialoga com a pesquisa de Renata Americano (2024), apresentada na tese “Ao redor da mesa dos bisbilhos com docentes das escolas das águas no Pantanal Sul-Mato-Grossense”. Em sua investigação, a autora desenvolve formações pedagógicas com professores a partir da organização de mesas compostas por diferentes objetos, concebidas como dispositivos poéticos e formativos. Essas mesas, criadas em contexto de ateliê artístico, variam de acordo com a realidade

de cada escola e têm como propósito provocar reflexões sobre os processos de ensino e aprendizagem por meio da experimentação. Os materiais dispostos são cuidadosamente selecionados para mobilizar afetos e memórias, o que favorece conexões entre experiências individuais e coletivas (Americano, 2024, p. 16). Desse modo, as mesas de bisbilho constituem-se como espaços de partilha e escuta, compreendidos pela autora como territórios de construção de memória coletiva e de ressignificação da prática docente.

Inspiradas por essas abordagens e em diálogo com as referências apresentadas, a atividade arte-educativa desenvolvida pelas pesquisadoras regentes consistiu em disponibilizar objetos comuns do cotidiano, acondicionados em pequenas caixas, para serem abertas pelos(as) participantes. Cada objeto revelado despertava memórias (memória espontânea) e era, em seguida, atado a um fio proveniente de um único novelo de barbante. Ao final, o entrelaçamento dos objetos formou uma rede simbólica de memórias compartilhadas. Isso representaria a tessitura coletiva das vivências ali reunidas. Elaborada como parte de um seminário avaliativo da disciplina Linguagens e Processos Artísticos e Culturais, a proposta foi desenvolvida como prática arte-educativa na área de operações e linguagens no campo das artes visuais, que dialoga com as relações de afeto que pode haver em objetos comuns do cotidiano. Conforme os trabalhos de artistas como Rick Rodrigues, que operam a partir das “inutilidades” da infância; Samylla O. Mendes, sobre as linhas de afeto, e da mesa de bisbilho, de Renata Americano, a proposta educativa visou despertar a memória não apenas como arquivo do passado, mas como um gesto vivo de criação e de enraizamento identitário.

Foram apresentadas quatro pequenas caixas com objetos comuns de uso pessoal (anéis, perfume, presilhas, batom, correntes, pingentes, sabonete...) desenhos e imagens (figuras, selos, cartões de flores, papéis com mensagens), material de desenho (lápis, canetas, pinceis), brinquedos (peças de LEGO, carrinhos de metal, bolinhas, bonecos,

flores), objetos de artesanato (peças de crochê, botões, agulhas de crochê), a fim de ativar narrativas adormecidas, reconstruindo laços entre o corpo, o espaço vivido e a memória afetiva. A curadoria dos objetos baseou-se na ideia de que itens aparentemente banais do cotidiano, muitas vezes esquecidos ou desvalorizados, carregam consigo potências afetivas capazes de acionar lembranças profundas, subjetivas e singulares. Foram escolhidos, portanto, objetos que remetem a práticas domésticas, momentos de intimidade, infância ou cuidado, com o intuito de estimular associações livres, sensoriais e emocionais, capazes de catalisar processos de rememoração e ressignificação simbólica no encontro entre o sujeito e a materialidade.

Como o conceito de semióforos, são objetos que perderam seu valor de uso, sua utilidade prática, e foram recontextualizados para representar o invisível, tornando-se objetos de significado e contemplação. Uma coleção particular que evoca histórias pessoais. Assim, os colegas mestrandos foram convidados a abrir as caixas, olhar, analisar os objetos, sentir, deixar florescer memórias e escolher um objeto para si, ficar com ele, fechar a caixa e passar adiante, para que o colega da cadeira ao lado possa fazer o mesmo exercício de “encontrar” um objeto que desperte uma memória afetiva. Diante disso, haveria a possibilidade dos colegas não se identificarem com nenhum dos itens apresentados, o que é compreensível, considerando que a evocação da memória é um processo profundamente subjetivo e relacional. A ausência de identificação, nesse caso, também se configura como uma resposta significativa, revelando que a ativação da memória não ocorre por simples exposição, mas demanda ressonância afetiva, experiências prévias e contextos de vivência que conectem o sujeito ao objeto em questão.

Quando seus objetos foram eleitos, as pesquisadoras regentes da proposta iniciaram a narrativa desenrolando um novelo de barbante azul (figuras 3 e 4), cor que remete a dimensão de acolhimento, escuta e profundidade, evocando o afeto como fio condutor da memória e das relações construídas no percurso do trabalho. Essa escolha cromática estabelece um diálogo

simbólico com a obra de Arthur Bispo do Rosário, que também utilizava o azul como cor predominante nos ORFA – Objetos Revestidos de Fio Azul. Em Bispo, o azul, obtido a partir do desfazimento de uniformes e colchões da Colônia Juliano Moreira, não era apenas uma matéria estética, mas um elemento ritualístico e sagrado, uma forma de nomear, ordenar e dar sentido ao mundo que o cercava. Assim como na proposta das pesquisadoras, em que o azul entrelaça objetos e memórias afetivas, nos trabalhos de Bispo, o azul costura lembranças, dores, espiritualidade e resistência. Em ambos os contextos, o azul emerge como cor da memória viva – não apenas lembrada, mas sentida –, convertendo o gesto de tecer em um ato poético de reinscrição da existência, que convocam o espectador a refletir sobre pertencimento, exclusão e identidade, tornando-se catalisadores de memórias afetivas e sociais. A partir dessa escolha, os(as) participantes foram incentivados a compartilhar a memória “encontrada” a partir do objeto selecionado e amarrar o objeto na linha solta do novelo. O novelo atravessou as narrativas compartilhadas dos colegas de forma a conectá-las numa espécie de rede/trama. Essa prática se constituiu como um exercício de rememoração simbólica, em que o espaço da sala de aula foi ressignificado como lugar de escuta, partilha e criação coletiva.



Figura 3. Prática de construção da rede de memórias com os participantes abrindo as caixas de objetos, elegendo algum objeto, compartilhando sua memória encontrada e amarrando o objeto no fio do barbante. Fonte: Acervo da pesquisa.



Figura 4. Registros realizados da prática arte educativa que destacam o novelo de barbante e a trama/rede que se formou durante a ação de amarrar os objetos afetivos no fio. Fonte: Acervo da pesquisa.

O relato dos participantes, ao compartilharem suas lembranças relacionadas aos objetos encontrados nas caixas de memórias foi emocionante. Cada fala acrescentava um novo laço, e, com ele, a lembrança de uma viagem, um percurso de vida que parecia certo, mas que mudou e deixou saudades. Houve quem evocasse um objeto que trouxe à tona memórias da infância, e outros, cujos objetos, tão curiosos, despertaram apenas a pergunta: “por que você guardou isso? Poderia compartilhar conosco”? Houve relatos do tipo: “Eu também tinha um objeto assim, mas perdi na mudança. Abrir a caixa e encontrar um objeto semelhante me fez recordar daquele objeto querido”. À medida que as histórias iam sendo contadas, uma rede afetiva se formava, e cada participante começava a se reconhecer nas vivências do outro. As fronteiras entre histórias individuais e coletivas se tornavam porosas, revelando que, embora os objetos fossem únicos, as emoções que despertavam – saudade, alegria, dor, surpresa – eram compartilhadas. A maioria das memórias despertadas não era sobre os objetos em si, mas sobre os vínculos que eles representavam: pessoas, lugares, tempos que permanecem vivos no afeto. Esse momento revelou o poder dos objetos como dispositivos de memória social, capazes de gerar identificação, empatia e pertencimento entre os participantes.



Figura 5: Registro da trama concluída destacando todos os objetos que foram escolhidos e amarrados pelos participantes. Cada objeto representa uma memória que foi compartilhada na sala de aula durante a prática. Fonte: Arquivo da pesquisa.

A prática, além de mobilizar aspectos subjetivos e afetivos, possibilitou a partilha de narrativas singulares, nas quais os espaços vividos foram ressignificados como territórios simbólicos da identidade. Dessa experiência, emergiram resultados significativos que evidenciam o potencial do fazer artístico como ferramenta de mediação entre memória individual e coletiva. Os objetos de memória, ao serem “encontrados” pelos participantes, revelaram não apenas histórias pessoais, mas também conexões afetivas que (re)significaram os modos de habitar o mundo e de atribuir sentido ao cotidiano. Dessa forma, a sala de aula se transformou em um espaço-tempo de escuta, criação e acolhimento, onde o exercício artístico atuou como um dispositivo de rememoração e de reconexão entre corpo, memória e espaço.

Considerações finais

As reflexões desenvolvidas ao longo deste trabalho evidenciaram o papel dos objetos como dispositivos capazes de ativar a memória de experiências afetivas. Yi-Fu Tuan, em “Espaço e lugar: a perspectiva da

experiência” (1983), fala sobre a memória de experiências vivenciadas no passado, contidas em objetos íntimos. Essas memórias podem permanecer inconscientes por muito tempo, até serem despertadas ao “reencontrar” certos objetos que trazem à tona uma lembrança que, de certa forma, é revivida no presente. Os objetos presentes nas obras de Rick Rodrigues e Samylla O. Mendes podem ser compreendidos como ativadores de memórias, pois operam como suportes simbólicos capazes de condensar afetos, narrativas e temporalidades distintas. Ao serem deslocados do uso cotidiano para o campo da arte, esses objetos deixam de ser apenas funcionais e ordinários, passando a atuar como mediadores entre passado e presente, de modo a reafirmar a centralidade da dimensão simbólica sobre o material. Esse deslocamento dialoga diretamente com a concepção de Pomian, ao evidenciar que o valor dos objetos semióforos não reside em sua materialidade ou utilidade, mas na capacidade de preservar memórias e instaurar sentido. A arte, nesse contexto, configura-se como um espaço privilegiado de elaboração, ativação e compartilhamento da memória, ampliando a compreensão do objeto como portador de narrativas pessoais e coletivas.

No âmbito das experiências vivenciadas em sala de aula, as contribuições de Jacques Le Goff e Maurice Halbwachs oferecem um referencial para compreender a memória como fenômeno social. Para Le Goff, a memória está ligada à construção das identidades e ao sentimento de pertencimento. Halbwachs, por sua vez, ressalta que a memória individual se constitui sempre em relação a um grupo, sendo moldada pelas referências coletivas que sustentam o lembrar. A mobilização de objetos pessoais no contexto coletivo confirmou essa dimensão social da memória, na medida em que os relatos dos participantes revelaram a presença de uma comunidade afetiva que possibilita a evocação de memórias e sua ressignificação à luz das experiências coletivas. O ambiente de escuta e partilha estabelecido no grupo funcionou como espaço onde os vínculos afetivos fortaleceram a identificação com histórias comuns, permitindo que os sujeitos pensassem e se lembrassem

como membros de um coletivo. Assim, reafirma-se o papel do coletivo como instância fundamental na constituição da memória e da identidade, bem como a potência do objeto – no campo da arte e da educação – como elo sensível entre sujeito, grupo e tempo.

Referências

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Cartañon Guimarães – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Disponível em:

https://monoskop.org/images/d/d3/Barthes_Roland_A_camara_clara_Nota_sobre_a_fotografia.pdf. Acesso em: 23 out. 2025

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 36-49. Disponível em:

<https://pt.scribd.com/document/807584613/BENJAMIN-W-A-imagem-de-proust>. Acesso em 27 out. 2025

BOLLNOW, Otto Friedrich. **O homem e o espaço**. Trad. Aloísio Leoni Schmid. Editora UFPR – Curitiba, 2019. Disponível em:

https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/bitstream/handle/1884/63938/O%20homem%20e%20o%20espaco_digital%20SITE.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 24 ago. 2025.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Ed.: Editora Vozes – 3º ed. – Petrópolis, Rio de Janeiro, 1998.

TEODORO, Jorge Benedito de Freitas. Esquecimento e memória.

Artefilosofia, v. 14, n. 27, p. 124-133, 2019. Disponível em:

<https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/1863/3068>. Acesso em: 25 ago. 2025

LE GOFF, Jacques. Memória. In: **Enciclopédia Einaudi**. Volume 1:

Memória-História. 1984, p. 11-50. Disponível em:

https://impresanacional.pt/wp-content/uploads/2022/05/Memoria_Historia.pdf. Acesso em: 24 ago. 2025.

NORA, Pierre; AUN KHOURY, Tradução: Yara. ENTRE MEMÓRIA E HISTÓRIA: A PROBLEMÁTICA DOS LUGARES. **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: 12 dez. 2025.

POMIAN, Krzysztof. Coleções. In: **Enciclopédia Einaudi**. Volume 1: Memória-História. 1984, p. 51-86. Disponível em: https://www.academia.edu/6565713/Enciclop%C3%A9dia_Einaudi_volu_me_1. Acesso em: 24 ago. 2025.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad.: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Ed.: Vértice, 1990.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Tradução: Livia de Oliveira. São Paulo: Editora Difel, 1983.

Recebido em: 31 de outubro de 2025.

Publicado em: 29 de dezembro de 2025.

RELATOS DE EXPERIÊNCIA

Desmonumentalização da ditadura militar: relato de experiência a partir de um intercâmbio nos centros de memória e campos de concentração da Alemanha e Polônia

Demumentalization of the military dictatorship: an experience report from an exchange program in the memory centers and concentration camps of Germany and Poland

Alexandre de Albuquerque Mourão (UFMA)¹

Resumo: Este texto relata o intercâmbio “Desmonumentalização da Ditadura”, do Coletivo Aparecidos Políticos (Fortaleza, CE), na Alemanha e Polônia. O objetivo foi usar a consolidada memória social europeia sobre o nazismo (incluindo visitas aos campos de concentração de Auschwitz e Dachau) para pensar a luta contra a exaltação da ditadura militar brasileira (1964-1985) e o avanço da extrema-direita atual. A experiência revelou que, mesmo em países com forte “cultura da memória”, o ressurgimento do populismo extremo é uma realidade. Conclui-se que a memória deve ser tratada como uma advertência emergencial contínua contra o ódio e a repetição histórica, como destacava Primo Levi.

Palavras-chave: ditadura militar; memória coletiva; arte.

Abstract: This work reports on the “Demumentalization of the Dictatorship” exchange program by the Aparecidos Políticos Collective (Fortaleza, CE) in Germany and Poland. The objective was to use the consolidated European social memory regarding Nazism (including visits to the concentration camps of Auschwitz and Dachau) to think the struggle against the exaltation of the Brazilian military dictatorship (1964-1985) and the advance of the current far-right. The experience revealed that, even in countries with a strong “culture of memory”, the resurgence of extreme populism is a reality. It is concluded that memory must be treated as a continuous emergency warning against hatred and historical repetition, as Primo Levi emphasized.

Keywords: military dictatorship; collective memory; art.

DOI: 10.47456/col.v15i26.50929



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 Professor efetivo de Artes Visuais da UFMA. Doutor em Psicologia pelo PPGPD-UNB, mestre em Educação pelo PPGE-UFC, licenciado em Artes Visuais pelo IFCE e graduado em Psicologia pela UNIFOR. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7667-4357>.

Introdução

O que a experiência da memória social alemã e polonesa, em relação ao estado de exceção (Agamben, 2004) nazista, pode ajudar na compreensão da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) e o avanço da extrema direita, nos dias de hoje? Longe de quisermos traçar qualquer tipo de comparação entre os dois estados de exceção, pretendemos trazer algumas contribuições para o modo como a arte, através de um intercâmbio que realizamos na Alemanha e na Polônia, pode contribuir com os debates sobre preservação do patrimônio, museologia (Gouveia, 2025) e memória social, relacionados aos anos de chumbo brasileiro. Há interlocuções profundas entre as experiências totalitárias europeias do século XX e a ditadura civil-militar brasileira. Ambas se assentaram sobre um mesmo imaginário de guerra interna, de purificação social e de eliminação do inimigo político.

A insígnia apresentada nos espaços de memória visitados – “lembrar, pra não repetir” – serve de exemplo para compreensão de nosso atual momento político e traz à tona a necessidade de discutirmos sobre a memória coletiva (Halbwachs, 1999). A máxima da não repetição é tão importante que basta lembrar que, em 8 de janeiro de 2023, o Brasil foi palco de uma grave tentativa de golpe de Estado, orquestrada por setores da extrema-direita, com o apoio de algumas alas militares. O ataque representou a mais severa ameaça ao regime democrático desde o término da ditadura civil-militar (1964-1985). Pela primeira vez na história republicana do país, agentes militares e um ex-presidente (Jair Bolsonaro) enfrentam processos judiciais e condenações por delitos contra o Estado de Direito e a ordem democrática. Contudo, apesar da seriedade dos fatos, dados do Datafolha (2024), em reportagem de Carlucci (2024), revelam uma fragilidade no apoio popular à democracia: enquanto 71% a preferem, 18% a consideram irrelevante, e 7% admitem preferir um regime ditatorial em certas situações.

Visitar *in loco* a Alemanha e a Polônia, para observar como aquelas sociedades, suas instituições museais e artísticas trabalham a memória,

nos ajudou a reunir elementos que poderiam ser ressignificados em um contexto nacional, apesar das diferenças históricas. O que se seguirá aqui é um relato de um intercâmbio em cerca de quinze centros de memória, dentre eles dois campos de concentração, realizado por um coletivo brasileiro, denominado Aparecidos Políticos. O projeto relatado foi realizado em parceria com a autora e diretora alemã, Christiane Mudra, no âmbito do Programa Funarte Retomada 2023 – Artes Visuais, do Ministério da Cultura. Antes de adentrarmos no relato em si, faz-se importante contextualizar os executores do projeto.

Coletivo Aparecidos Políticos

O Coletivo Aparecidos Políticos, do qual os autores deste artigo fazem parte, é um grupo de arte e memória surgido em Fortaleza-CE, em 2010. O início do coletivo está intrinsecamente ligado a um marco histórico de memória coletiva: o velório de Bergson Gurjão Farias, militante desaparecido pela ditadura, e só identificado em 2009. A cerimônia, carregada de intensidade, nos fez refletir sobre os desaparecimentos forçados e os resquícios do regime militar, gerando uma indignação fundadora no grupo. Essa experiência foi percebida como um “estado de deslocamento no tempo” (Didi-Huberman, 2014, p. 18), que motivou a investigação das tensões entre o passado e o presente na paisagem urbana. A perplexidade inicial se aprofundou ao constatarmos que a cidade de Fortaleza² mantinha uma forte cultura de exaltação a militares e figuras ligadas à ditadura – como Costa e Silva e Médici –, que haviam imposto políticas que silenciaram e fizeram desaparecer Gurjão.

Desde aquele ano, constatamos que a memória coletiva da cidade homenageava, através de nomes de ruas, prédios públicos e particulares e até escolas, violadores de direitos humanos, contrastando com o desconhecimento geral sobre as vítimas e a prática de

² Realizamos uma cartografia que levantou mais de 30 locais que referenciam, através de nomeações de diversos logradouros, agentes da ditadura militar. Disponível em: <https://aparecidospoliticos.com.br/2020/03/cartografia-da-ditadura-em-fortaleza/>. Acesso em: 12 dez. 2025.

extermínio de dissidentes (Pacheco, 2025). Essa contradição nos traz sempre a àquele clássico apontamento de Walter Benjamin, para quem a história é contada pelos vencedores e seus monumentos são “documentos da barbárie” (Benjamin, 2020, p. 55). Assim, nossa fundação emergiu da fusão entre a atuação política e a participação, na época, em um grupo de pesquisa de artes visuais que investigava a arte pública relacional (Rolim, 2014), já que naqueles anos éramos estudantes de artes visuais do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia. O foco do nosso grupo passou a ser a pesquisa-intervenção (Passos; Kastrup, 2009; Rocha, 2003), utilizando dispositivos metodológicos como grafite (Póvoa; Fonseca, 2025), lambe-lambe e intervenção urbana para atuar no debate público.

Desde nossa primeira ação em 2010, buscamos reinserir narrativas silenciadas na paisagem urbana, investigando as tensões do presente e a memória coletiva (Halbwachs, 1999). Em quinze anos de atuação, realizamos diversas exposições e atividades, influenciando, inclusive, a criação da Lei Estadual nº 16.832/2019, que trata de orientações de memória histórica no Ceará. O trabalho alcançou reconhecimento internacional, com atividades na Austrália, além de parcerias com grupos da Argentina, Espanha e França. Apesar de sermos um coletivo artístico urbano, também realizamos produções acadêmicas, com a organização de livros (Mourão; Figueiredo; Schincariol, 2016; Mourão et al, 2015), publicação de artigos (Mourão; Nina, 2023; Pacheco et al., 2024), sendo, ainda, objeto de teses e citações em artigos internacionais (Guerra, 2023; 2025).

Projeto “Desmonumentalização da Ditadura Brasileira: um intercâmbio artístico a partir da memória do holocausto”

O projeto “Desmonumentalização da ditadura”, realizado em setembro de 2024, consistiu em um intercâmbio artístico e cultural na Alemanha e na Polônia, em parceria com a artista e diretora alemã Christiane Mudra.

O objetivo principal foi visitar e estudar espaços de memória do Holocausto, como o Museu do Holocausto em Berlim, o Espaço de Memória do Campo de Concentração de Dachau (Munique), e o Museu Auschwitz-Birkenau, na Polônia. A escolha desses países se justificou pelo vasto e consolidado processo de reparações históricas e a construção de uma memória cultural sobre as atrocidades do nazismo, visando evitar a repetição de erros históricos através da manutenção de seu patrimônio. A parceria com Christiane Mudra, que investiga o extremismo de direita alemão e foi observadora do julgamento da organização neonazista³ (NSU), visou fortalecer e aprofundar o trabalho do coletivo.

Apresentaremos nos próximos subtópicos alguns dos locais visitados ou iniciativas artísticas que acreditamos merecer um destaque para discussões sobre a memória coletiva. Como visitantes desses locais, voltamos com a necessidade, quase imperativa, de relatar aos outros o que ali vimos. Em seu relato de sobrevivência no campo de concentração de Auschwitz, *É Isto um Homem?* (1988), o italiano Primo Levi (1919-1987) descreveu a vida marcada pela desumanização extrema. Ele afirmou que o desejo de testemunhar e envolver “os outros” em sua experiência atingiu o status de um impulso imediato e poderoso, comparável em intensidade a necessidades elementares, como comer.

Campo de Concentração de Auschwitz

O Campo de Concentração de Auschwitz-Birkenau, inaugurado na primavera de 1940, na Polônia ocupada, foi o maior e mais notório complexo de extermínio da Alemanha nazista. Originalmente concebido para deter cidadãos poloneses, como intelectuais e membros da resistência, rapidamente se tornou o centro da destruição em massa dos judeus europeus com a implementação da “solução final” de Hitler.

³ O julgamento foi um dos mais longos e importantes processos judiciais da história recente da Alemanha. Ele lidou com uma série de crimes cometidos por um grupo terrorista neonazista de extrema-direita, que atuou secretamente por mais de uma década

Atualmente, o local é preservado como o Memorial e Museu Auschwitz-Birkenau, sendo o único campo de extermínio classificado como Patrimônio Mundial da UNESCO.

Visitar um local que só havíamos visto em filmes e documentários foi uma experiência impressionante. Havia um misto de curiosidade e, ao mesmo tempo, de náusea e horror por estar naquele espaço. Sabíamos, desde o início, que não seria uma experiência banal e corriqueira. Ficamos surpresos com o número de visitantes no local, principalmente jovens. Havia diversos ônibus na entrada, e isso nos sinalizou que aquele era um local com um público atento. Reservamos a visita guiada em grupo e, em cerca de 3h30, percorremos diversos trechos do campo. A visita se iniciou pelo portão já mencionado. Depois, seguimos pelos quartéis (*barracks*), onde funcionavam os alojamentos e hoje há exposições mostrando as condições de vida e as evidências dos crimes nazistas, como os pertences, roupas e até cabelos das vítimas. Apesar de todos os locais serem angustiantes, um dos mais difíceis foi entrar nas antigas câmaras de gás e crematório. O ambiente enclausurado e hostil nos deu uma sensação de inquietação. Passamos também pelo *Barrack 10*, que era o local dos “experimentos” dos médicos da SS.

Campo de Concentração de Dachau

O Campo de Concentração de Dachau, localizado a cerca de 16 km de Munique, na Alemanha, foi o primeiro campo de concentração permanente estabelecido em 1933. Serviu de modelo para todos os campos de concentração subsequentes e foi uma “escola de violência” para os homens da SS. Hoje, o local está preservado como o Memorial do Campo de Concentração de Dachau (*KZ-Gedenkstätte Dachau*), e a visita é organizada seguindo o Caminho dos Prisioneiros, com o objetivo de relembrar e educar sobre os horrores ali infligidos a mais de 200 mil pessoas.

Mesmo sendo menos conhecido e menor do que Auschwitz, ele é relevante por ter sido o primeiro. A visita passa pelo edifício

administrativo (*Jourhaus*) e um portão com a mesma insígnia: “o trabalho liberta”. Outro local é a Praça da Contagem –um vasto campo aberto onde os prisioneiros eram forçados a fazer longas chamadas diárias, essenciais para a rotina de desumanização.

Havia também os *bunkers*, as câmaras de tortura e o campo de treinamento da SS, que era a área usada para o treinamento dos guardas nazistas que comandavam o campo. No antigo edifício de manutenção, existe uma exposição permanente, fornecendo um conhecimento básico da história do campo, das histórias dos prisioneiros e da importância do local. Pudemos observar, ao longo da caminhada, diversos monumentos religiosos e memoriais de arte dedicados àqueles que sofreram e morreram no local, incluindo o Monumento Internacional de Nandor Glid e o Monumento ao Soldado Desconhecido. Contudo, similar a Auschwitz, uma das partes mais difíceis foi a entrada no crematório. Por ter sido o segundo campo visitado, dois dos quatro integrantes, devido ao mal-estar, optaram por ficar do lado de fora.

Finalizada a visita à Dachau, retornamos a Berlim, onde fomos visitar os espaços de memória de uma das cidades mais emblemáticas no contexto da Segunda Guerra Mundial.

Memorial do Holocausto

O Memorial aos Judeus Mortos da Europa, popularmente conhecido como Memorial do Holocausto, é um dos monumentos mais impactantes de Berlim e serve como um local central de lembrança às vítimas judaicas do Holocausto. Projetado pelo arquiteto Peter Eisenman e inaugurado em 2005, o complexo é composto por dois elementos principais: o Campo de Estelas e o Centro de Informação subterrâneo. O Campo de Estelas é uma vasta área aberta, com cerca de 19.000 metros quadrados, coberta por 2.711 blocos de concreto de diferentes alturas, dispostos em um padrão ondulado que, ao ser percorrido, gera nos visitantes uma sensação de desorientação e isolamento, simbolizando a magnitude e o horror indescritíveis do genocídio.

O clima chuvoso e cinza em Berlim, quando visitamos o Memorial, potencializou uma sensação melancólica e lânguida. A perspectiva arquitetônica de se andar em meio a “túmulos”, dispostos de modo heterogêneo, nos leva, ao mesmo tempo, a uma atmosfera reflexiva. Não há como não associar, igualmente, a uma ideia de labirinto, como se estivéssemos caminhando em meio a algo perdido, no qual tentamos nos achar ou encontrar algo. Apesar do clima cinzento, a disposição geométrica e diversa dos blocos, incrustados em uma cidade movimentada, não deixa de ser convidativa.

Topografia do Terror

A Topografia do Terror em Berlim é um centro de documentação e memorial situado no local exato onde funcionavam as sedes centrais dos principais aparatos de repressão do regime nazista: a Gestapo (Polícia Secreta do Estado), a liderança da SS (*Schutzstaffel*) e o Escritório Central de Segurança do Reich. Entre 1933 e 1945, essa área foi o centro nevrálgico de onde foram planejados e coordenados os crimes de perseguição e terror por toda a Europa. A Topografia do Terror não é um museu tradicional, mas um sítio histórico que utiliza a exposição a céu aberto, em meio às ruínas escavadas dos antigos edifícios, para ilustrar a dimensão e a natureza institucionalizada da violência nazista. O interessante deste local é o modo como se insere dentro do próprio espaço urbano, trazendo para o presente a permanência de uma memória, já que em toda a região pode-se observar os resquícios do sítio. Assim como em Auschwitz, a presença de diversas pessoas trazia um alento por demonstrar que conhecer o passado é necessário e imprescindível.

O centro de documentação, um outro espaço pertencente à Topografia, oferece uma extensa e sóbria exposição permanente que detalha a história da ascensão do nacional-socialismo, o papel e a estrutura das instituições de terror, e a cronologia dos crimes que levaram ao Holocausto e a outras atrocidades. A mostra utiliza vasto material

fotográfico e documental original, proporcionando uma visão aprofundada da atuação dos perpetradores e das diferentes vítimas do regime. Assim como do lado de fora, havia muita gente e, muitas vezes, precisávamos aguardar em filas para visualizar algumas das fotografias e textos. Além disso, uma seção preservada das antigas prisões da Gestapo e um trecho do Muro de Berlim, que passava pelo local na era pós-guerra, integram a visita, tornando a Topografia do Terror um local essencial para a reflexão sobre a história alemã recente e um alerta contra a tirania.

***Stolperstein* (pedras do tropeço)**

O projeto *Stolpersteine* (em alemão, pedra do tropeço), idealizado pelo artista alemão Gunter Demnig, é o maior memorial descentralizado do mundo dedicado às vítimas do nazismo. Resolvemos trazê-lo para este relato, mesmo tendo visitado outros centros de memória na Alemanha, devido à sua riqueza e criatividade.

O projeto consiste na instalação de pequenos cubos de latão inseridos no pavimento, no último local de residência ou trabalho de pessoas perseguidas, deportadas ou assassinadas pelo regime de Hitler. Cada pedra é gravada à mão com os dados essenciais da vítima: nome, data de nascimento, data da deportação (se aplicável), e data e local do falecimento. O objetivo não é apenas lembrar os milhões de vítimas do Holocausto e de outras perseguições (como ciganos, homossexuais, testemunhas de Jeová, opositores políticos e deficientes), mas sim restaurar a individualidade de cada uma, tirada pela máquina de extermínio nazista. Ao “tropeçar” nessas pedras, tanto física quanto mentalmente, os pedestres são convidados a inclinar-se para ler a inscrição, um ato simbólico de reverência à memória da pessoa ali homenageada.

Antes do intercâmbio, já sabíamos do projeto; por isso, ao andarmos pela cidade, estávamos atentos à possibilidade de encontrá-los, pois a disseminação do projeto *Stolpersteine* alcançou mais de 1.000 cidades

em mais de 20 países europeus, com o número de pedras instaladas ultrapassando 100.000.

Essa distribuição reflete uma abordagem de memória viva e localizada, garantindo que o passado não seja relegado apenas a museus ou locais centrais de recordação, mas sim reintegrado ao tecido cotidiano das cidades – algo que dialoga bastante com nosso coletivo, quando realizamos nossas intervenções urbanas tendo a cidade não apenas como suporte, mas como instância de memórias. O trabalho de pesquisa para a colocação de cada pedra de Gunter é meticuloso, muitas vezes envolvendo famílias, historiadores e a comunidade local, o que o torna um ato de reparação histórica e envolvimento cívico. Como brasileiros, não poderíamos deixar de buscar uma das pedras mais representativas de nossa história: a de Olga Benário. A pedra foi localizada e, após prestarmos nossa homenagem, nos dirigimos ao Memorial Olga Benário, que fica ali nas imediações.

Conclusão

Como mencionamos, decidimos abordar neste relato apenas cinco centros de memória que visitamos na Alemanha e na Polônia, devido às limitações desta publicação. Entretanto, ainda realizamos visitas à *Königsplatz* (a praça onde os nazistas realizavam atos públicos), à antiga sede da Gestapo, a uma exposição do grupo de resistência ao nazismo denominado Rosa Branca, ao Museu do Judaísmo, ao Memorial em homenagem aos ciganos Sinti e Roma, à Galeria Olga Benário, ao Memorial do Muro de Berlim, ao Memorial dos Livros Queimados (*Bebelplatz 1*), ao Reichstag (Parlamento Alemão), à Igreja do Mosteiro Franciscano, ao prédio da Nova Guarda (*Neue Wache*), ao Muro na *East Side Gallery*, entre outros.

O intercâmbio que realizamos, dentro desses nossos quinze anos de existência como coletivo, foi uma das experiências mais impressionantes, intensas e difíceis vivenciadas. A visita se deu, igualmente, em um contexto de ascensão do populismo de extrema

direita na própria Alemanha – em setembro de 2024, o parlamento alemão teve um crescimento de cadeiras ligadas a políticos anti-imigrantes, por exemplo. Esse fato, mesclado à nossa lembrança da tentativa de golpe de estado de 8 de janeiro de 2023, no Brasil, nos faz pensar sobre a dificuldade de se trabalhar a memória coletiva e quão laborioso é o caminho. Mesmo o país germânico, que havia vivenciado o nazismo e possuía um importante patrimônio histórico voltado para a não repetição, atravessava um momento (ou retorno?) de ameaça de autoritarismos. A dramaturga Mudra, nossa parceira de intercâmbio, salienta que a “cultura da memória” alemã, embora seja considerada um modelo internacional, só deixou de ser controversa por volta da década de 1980.

Encerramos este texto com uma das citações de Primo Levi, localizada em um monumento que nos acena para uma emergência: “Para você e para seus filhos, as cinzas de Auschwitz servem como advertência: faça com que o fruto horrendo do ódio, cujo vestígios você vê aqui, não gere novas sementes, nem amanhã nem nunca”. Esse, acreditamos, é um dos papéis mais importantes da memória coletiva.

Referências

AGAMBEN, G.. **Estado de exceção**. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. Organização de Adalberto Müller, Márcio Seligmann-Silva. Tradução de Adalberto Müller, Márcio Seligmann-Silva. Notas de Márcio Seligmann-Silva. Ed. crítica. São Paulo: Alameda, 2020.

CARLUCCI, M. 71% dos brasileiros consideram a democracia melhor forma de governo, segundo Datafolha. **CNN Brasil**, São Paulo, 31 mar. 2024. Política. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/politica/71-dos-brasileiros-consideram-a-democracia-melhor-forma-de-governo-segundo-datafolha/>. Acesso em: 28 out. 2025.

DIDI-HUBERMAN, G. **Que emoção! Que emoção?** Tradução de Paulo Neves. Porto: Dafne Editora, 2014.

GOUVEIA, I. Campo museológico brasileiro: possibilidades de análise a partir da teoria de Pierre Bourdieu. **Revista CPC**, São Paulo, Brasil, v. 19, n. 38, p. 10–35, 2025. DOI: [10.11606/issn.1980-4466.v19i38p10-35](https://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v19i38p10-35). Disponível em: <https://revistas.usp.br/cpc/article/view/217107>. Acesso em: 13 nov. 2025.

GUERRA, L. E. Q. A bridge for Marielle Franco: place-naming, memory conflicts, and counter-performance in post-dictatorial Brasília. **Landscape Research**, [S. l.], 2025. DOI: [10.1080/01426397.2025.2461567](https://doi.org/10.1080/01426397.2025.2461567). Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/01426397.2025.2461567>. Acesso em: 13 nov. 2025.

GUERRA, L. E. Q. **Creative insurgencies in postdictatorial(ising) Brazil: memory conflicts, artistic practices, and political activism**. 2023. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculty of Arts and Social Sciences, University of Technology Sydney, Sydney, 2023.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent León. São Paulo: Vértice, 1999.

LEVI, P. **É isto um homem?** Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MOURÃO, A.; NINA, S. A encruzilhada da memória: quando a arte pública derruba os monumentos das ditaduras militares. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v. 13, n. 28, p. 212–232, 2023. DOI: [10.35699/2238-2046.2023.45469](https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45469). Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/45469>. Acesso em: 12 dez. 2025.

MOURÃO, A. et al. **Minimanual da Arte Guerrilha Urbana**. 1. ed. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015.

MOURÃO, A. de A.; FIGUEIREDO, C. F.; SCHINCARIOL, R. **Lampejos: arte, memória, verdade e justiça**. 1. ed. Belo Horizonte: Synergia, 2016.

PACHECO, S. M. N. **Uma cartografia da ausência: o desaparecimento como estratégia necropolítica da ditadura civil-militar brasileira**. 2025. Monografia (Bacharelado em Filosofia) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2025.

PACHECO, S. M. N. et al. Topografia da memória: traços da normal-excepcionalidade na experiência alemã e brasileira. **Le Monde Diplomatique Brasil**, São Paulo, Edição 219, out. 2024. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/topografia-da-memoria-tracos-da-normal-excepcionalidade-na-experiencia-alema-e-brasileira/>. Acesso em: 11 nov. 2025.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (Org.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PÓVOA RODRIGUES, B.; FONSECA, F. Além dos muros: arte urbana, uma discussão política, sociocultural e sua representação geoespacial. **Revista da FUNDARTE**, Montenegro, v. 66, n. 66, p. 1-24, out. 2025. Disponível em: <https://seer.fundarte.rs.gov.br>. Acesso em: 12 nov. 2025.

ROCHA, L. A. S. O grupo de intervenção: notas sobre uma proposta metodológica. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Org.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2003. p. 19-32.

ROLIM, H. **Potencialidades da arte pública relacional na arte/educação**: práticas da cidade como sala de aula. 2014. Tese (Doutorado em Educação Artística) – Universidade do Porto, Porto, 2014.

Recebido em: 14 de novembro de 2025.
Publicado em: 29 de dezembro de 2025.

Raízes sonoras: a cultura pernambucana como ponto de partida para a educação musical

Sound Roots: Pernambuco culture as a starting point for music education

Jevison Santa Cruz (PPGE-UFPE)¹

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo apresentar como uma turma do quarto ano do Ensino Fundamental, de uma escola do município de Abreu e Lima, Pernambuco, iniciou seus estudos musicais por meio da disciplina de Arte, no projeto intitulado Com Alceu e Gonzaga na escola: vivências musicais a partir da cultura pernambucana. A metodologia adotada baseou-se em uma abordagem qualitativa, na categoria de relato de experiência. A dinâmica das aulas foi norteadas por princípios das pedagogias musicais de Zoltán Kodály e Carl Orff. Como resultados, observou-se que os alunos conheceram de forma sistemática dois grandes artistas da música pernambucana, aprimoraram aspectos relacionados à comunicação, autonomia, empatia, respeito pelo tempo do outro e organização, além de terem sido estimulados a compreender a música como um espaço de construção identitária.

Palavras-chave: educação musical; cultura pernambucana; construção identitária.

Abstract: This study aims to present how a 4th-grade class from an elementary public school in Abreu e Lima, Pernambuco, began their musical studies through the Art subject, in a project entitled With Alceu and Gonzaga at School: musical experiences based on Pernambuco culture. The adopted methodology followed a qualitative approach, in the form of an experience report. The dynamics of the classes were guided by the pedagogical principles of Zoltán Kodály and Carl Orff. As results, it was observed that the students systematically learned about two great artists from Pernambuco's music scene, they improved aspects related to communication, autonomy, empathy, respect for others' time, and organization, in addition to being encouraged to understand music as a space for identity construction.

Keywords: music education; pernambuco culture; identity construction.

DOI: 10.47456/col.v15i26.50464



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 em Educação pela Universidade Federal de Pernambuco (PPGE-UFPE), mestre em Educação pela mesma instituição, graduado em Música (UFPE), bacharel em Teologia (FATIN), e licenciado em Pedagogia (UNAR). Professor da educação básica no município de Abreu e Lima-PE. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5694-7437>.

Introdução

Em Pernambuco, o som da sanfona, da zabumba e do triângulo reverbera como identidade e resistência cultural. Nesse chamego que nos envolve, a música não é apenas arte: é memória, é vida, é território. Do frevo que arrasta multidões nos dias de momo ao forró que embala as festividades juninas, cada ritmo comunica a resiliência de um povo que canta e toca sua história. Nesse cenário, propor uma iniciação musical a partir da música pernambucana e de artistas pernambucanos significa colocar o estudante em contato direto com suas raízes, fazendo da sala de aula um ambiente de vivência cultural.

De acordo com o educador musical Zoltán Kodály, o processo de iniciação musical deve partir daquilo que faz parte do contexto do aluno, valorizando sua língua, sua cultura e suas canções. Para o autor, a música de um povo constitui seu primeiro livro, pois é produzida através da identidade coletiva e capacidade de despertar a sensibilidade desde cedo (Rodolfo Ferreira Duarte, 2024, p. 6). Assim, quando uma criança canta, dança ou toca um xote, um baião ou um frevo, ela não apenas exercita sua performance musical, mas também fortalece seu pertencimento cultural.

Essa compreensão dialoga com Paulo Freire, para quem ensinar implica partir da “leitura do mundo” que o educando já realiza antes mesmo de entrar com a leitura da palavra (Freire, 1996, p. 42). Ao utilizar referências culturais próximas do aluno, como ritmos e artistas pernambucanos, a escola promove uma prática pedagógica que respeita a experiência vivida e fortalece a construção do conhecimento a partir do pertencimento.

Na mesma direção, Carl Orff desenvolveu uma abordagem musical baseada no fazer, no brincar e na experimentação rítmica (Santos; Lima, 2024, p. 84). Em sua concepção, o aprendizado ocorre pela participação ativa: o corpo, a percussão, a fala rítmica e a criação coletiva formam a base do que chamou de música elementar, uma música que todos podem experimentar, independentemente de conhecimento prévio. Segundo

Santos e Lima (2024, p. 89-90), essa prática promove envolvimento afetivo e abertura à criatividade exatamente porque parte de elementos simples e culturais, próximos da criança.

Desse modo, ao considerar a escola como um lugar de diálogo entre saberes, utilizamos os métodos desses dois grandes mestres da pedagogia musical para construir o projeto intitulado “Com Alceu e Gonzaga na escola: vivências musicais a partir da cultura pernambucana”, com o objetivo de valorizar a música e os artistas locais como ponto de partida para a formação estética e sensível dos alunos de uma turma do quarto ano no município de Abreu e Lima, PE.

Justificativa

A Base Nacional Comum Curricular (BNCC) reconhece a importância da arte, sobretudo a música, como uma linguagem que propicia a sensibilidade, a criatividade e o entendimento a respeito da diversidade cultural brasileira (Brasil, 2018, p. 196). Do mesmo modo, o Currículo de Pernambuco postula, em suas diretrizes, o estímulo a práticas pedagógicas que dialoguem com as tradições e manifestações artísticas identificadas no estado, tanto na promoção do protagonismo da cultura regional quanto no fortalecimento da identidade cultural dos estudantes.

Nesse sentido, pesquisar sobre artistas pernambucanos como Alceu Valença e Luiz Gonzaga possibilita uma interação com ritmos e expressões intrínsecas ao Nordeste brasileiro, especialmente ao estado de Pernambuco, levando os alunos não apenas a vivenciar aspectos musicais, mas também a refletir sobre a música popular brasileira nesse híbrido de tradição e inovação.

Dessa maneira, orientado pelo Currículo do Estado para o 4º ano do Ensino Fundamental, no tocante aos Objetos de Conhecimento, Patrimônio cultural e Contextos e práticas, as habilidades a serem desenvolvidas pelos estudantes devem ser guiadas pelos seguintes descritores:

(EF15AR13PE) Identificar e apreciar criticamente diversas formas (música erudita) e gêneros (música popular) de expressão musical, reconhecendo e analisando os usos e as funções da música em diversos contextos de circulação, em especial, aqueles da vida cotidiana. (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 (Secretaria de Educação e Esportes de Pernambuco, 2018, p. 336).

Portanto, uma das maneiras de contemplar as habilidades supracitadas no espaço escolar é utilizando elementos que atravessam o cotidiano dos educandos, a fim de promover uma aprendizagem contextualizada e significativa. Como reforça Freire (1996, p. 47), o ato de ensinar exige “respeito aos saberes dos educandos”, reconhecendo a cultura que os forma e que lhes dá sentido. Desse modo, considerando que artistas como Alceu Valença e Luiz Gonzaga circulam com suas músicas pelos mais variados ambientes sociais, como escola, festas, ruas e residências, nada melhor do que inserir os alunos no universo da música por meio de uma proposta pedagógica pernambucana, capaz de aproximá-los de suas próprias produções culturais e de acentuar sua identidade local.

Metodologia

Este estudo baseou-se nos fundamentos da metodologia qualitativa. Segundo Prodanov e Freitas (2013), nesse tipo de pesquisa acredita-se haver uma interdependência entre a realidade e o sujeito. Nessa perspectiva, o objeto de estudo está sempre em movimento, pois considera a subjetividade de cada participante. Diante disso, na pesquisa qualitativa, o processo, os significados e o ambiente são fatores essenciais para a obtenção de resultados coerentes. É no ambiente da pesquisa que surgem as inquietações, e o pesquisador precisa de honestidade para não as manipular intencionalmente.

Para efeito desta pesquisa, em consonância com o pensamento dos autores, a realidade manifesta-se através do contexto existencial de cada sujeito/aluno em diálogo com o seu ambiente, neste caso, a escola e a sala de aula. Quanto à dinâmica das aulas, buscamos suporte na abordagem desenvolvida por Carl Orff, no que se refere à prática percussiva, e na pedagogia musical de Zoltán Kodály, em seu aspecto de pertencimento cultural.

Já em relação ao ensino da flauta doce, procuramos vivenciar as instruções compartilhadas por Santa Cruz (2024). Por fim, por se tratar de um relato de experiência, este estudo insere-se no campo da pesquisa descritiva, cujos procedimentos técnicos integram componentes bibliográficos, além da observação sistemática e participante.

A “Anunciação” da experiência

As aulas de arte, com enfoque na linguagem da música, aconteceram no mês de setembro de 2025, em uma turma de quarto ano, no turno da manhã, com 22 alunos matriculados, totalizando dez encontros com duração de cinquenta minutos. No primeiro dia, perguntamos aos alunos quem gostava de música e, por mais que a resposta parecesse óbvia, alguns mostraram-se eufóricos, enquanto outros nem tanto. Porém, seguimos nas interrogações investigando quais ritmos pernambucanos eram conhecidos por eles. As respostas mais imediatas foram: brega e frevo.

Diante disso, abrimos uma roda de diálogo, adicionando à conversa os ritmos do baião, do maracatu e do xote. Nessa perspectiva, enfatizamos os benefícios trazidos pela música ao estudante, tais como “memória, concentração, raciocínio, autonomia e socialização” (Santa Cruz e Leite, 2024, p. 291). Uma vez despertado o interesse da turma pela iniciação ao estudo da música, lançamos o desafio: e se essa brincadeira em sala de aula fosse norteadas pelos saberes compartilhados por dois grandes ícones pernambucanos, Luiz Gonzaga e Alceu Valença?

Os alunos concordaram com a proposta, contudo, não foi tão fácil assim. Ao serem apresentados a algumas canções do repertório dos artistas, manifestaram-se, como sujeitos ativos que são, dizendo tratar-se de “música para velho”. Entretanto, por meio da dialogicidade freiriana, argumentamos sobre a riqueza melódica, a criatividade e a valorização da cultura nordestina, o que os levou a abraçar o projeto. Corroborando esse episódio, Freire (1996, p. 44) afirma que “o fundamental é que o professor e os alunos saibam que a postura deles, do professor e dos alunos, é dialógica, aberta, curiosa, indagadora e não apassivada”.

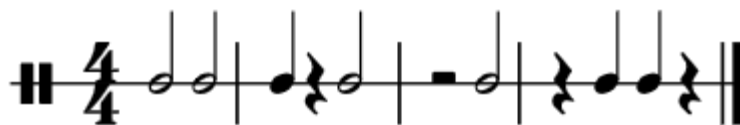
Assim, percebe-se que a escola deve ser um ambiente para a discussão de ideias, um espaço democrático em que a criticidade precisa ser estimulada por um professor que não se vê como detentor do conhecimento, mas como mediador do debate, provocando o educando na construção de um ser autônomo e leitor crítico de sua realidade. Sobre isso, Freire (1996, p. 14) comenta que “o educador democrático não pode negar-se o dever de, na sua prática docente, reforçar a capacidade crítica do educando, sua curiosidade, sua insubmissão”.

Após o combinado, procuramos saber se algum estudante tocava algum instrumento musical. Uma aluna respondeu que tocava flauta doce em sua comunidade religiosa e poderia colaborar com o projeto. Em seguida, outra aluna mostrou interesse, contudo não possuía o instrumento. Outros estudantes perguntaram se poderiam trazer latas de tinta ou baldes de margarina para construção de tambores e zabumbas. Ao constatar que teríamos ao menos uma flauta doce em nossas aulas, buscamos, através do método Orff, construir um repertório com melodia para flauta doce e acompanhamento percussivo.

No segundo encontro, já contávamos com duas flautas, pois a aluna mencionada anteriormente havia sido presenteada com o instrumento. Consequentemente, apresentamos à turma as figuras musicais mínima, semínima e colcheia, bem como suas respectivas pausas, o suficiente para o treinamento da leitura rítmica naquele momento. Desse modo, fazendo uso do corpo com palmas, pés e estalos, começaram a interiorizar o ritmo.

Exercício nº 1

Palmas



Pés



Exercício nº 2

Palmas



Pés



Exercício nº 3

Estalos

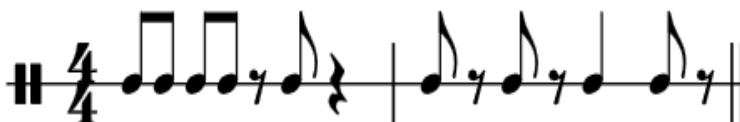


Figura 1. Exercícios rítmicos aplicados durante as aulas, organizados em três exemplos. Fonte: elaborado pelo autor, 2025. Cinco imagens que mostram o registro gráfico das notações musicais usados para cada um dos exercícios.

Em seguida, iniciamos o treinamento da flauta doce com as duas alunas, utilizando o exercício melódico intitulado “Passeando no Primeiro Ano”, conforme Santa Cruz (2024, p. 287), no qual foram empregadas as notas si, lá e sol.

No terceiro encontro, já foi possível organizar três grupos, a saber: um grupo com tambores confeccionados a partir de materiais recicláveis, como baldes de margarina; um grupo com clavas feitas de cabos de alumínio; e, por fim, as duas flautas doce. Destaca-se que a utilização de

instrumentos acessíveis como esses reforça a ideia de que a musicalização pode ser realizada com recursos simples, democratizando o acesso ao fazer musical. Nessa dinâmica, utilizamos a melodia executada pelas flautas quatro vezes, acompanhada pela percussão, que ficou distribuída da seguinte forma:

Flautas



Clavas



Tambores



Figura 2. Prática de conjunto com a melodia intitulada Passeando no primeiro Ano e acompanhamento percussivo para clavas e tambores. Fonte: elaborado pelo autor, 2025. Três imagens que mostram o registro gráfico das notações musicais usados para cada um dos exercícios.

No quarto encontro, começamos a estudar sobre Luiz Gonzaga, observando sua história de vida e suas canções mais conhecidas. Por meio de fichas de leitura, vídeos da plataforma Youtube e grupos de discussão, foi possível construir um panorama sobre o artista. Embora a música Asa Branca ocupe o imaginário popular como um tipo de hino do Nordeste brasileiro, por tratar de temas como a seca, os processos migratórios, a resistência e esperança de retorno à terra arrasada, os alunos preferiram trabalhar as canções Assum Preto e Xote das meninas.

A escolha foi justificada por dois motivos: 1) porque a primeira música não possui a visibilidade de outras obras do artista, embora traga uma mensagem reflexiva sobre a maldade humana que violenta um pássaro, cegando-o, para que cante de maneira mais agradável. Nessa perspectiva, o compositor utiliza a linguagem metafórica para expressar que a coragem de cantar a própria dor também nasce da perda de um amor, o qual ele

considera, “a luz dos seus olhos”. 2) porque a segunda música é amplamente conhecida e apreciada pelos estudantes, que costumam cantá-la em seu cotidiano.

No quinto encontro, iniciaram-se os ensaios do repertório selecionado com as flautas e a percussão. A canção *Assum Preto* foi a primeira a ser trabalhada tecnicamente. Nessa dinâmica, as alunas da flauta doce fizeram ecoar seus sons por meio de cifra melódica,² considerando que a leitura musical em partitura exige tempo e aprofundamento, o que não seria possível naquele momento, por se tratar de um projeto de curta duração dentro do cronograma da disciplina de Arte do município. Para o acompanhamento percussivo, entretanto, a leitura rítmica mostrou-se mais viável, devido ao uso de células simples.

No sexto encontro, problematizamos a canção *Xote das Meninas*. Iniciamos falando sobre a origem desse ritmo e, posteriormente, realizamos sua execução com palmas, envolvendo toda a turma. Em seguida, por meio da distribuição da letra, discutimos tanto o tema central abordado na canção quanto sua função social. Observamos que, de maneira bem-humorada e ancorada na experiência humana da vida no sertão, o autor comunica que é inevitável fugir das transformações naturais da existência, ou seja, das transições entre as diferentes fases da vida, as quais culminam no descobrimento do amor, levando a menina a abandonar a boneca e a substituí-la pelo pensar no namoro.

Como para executar a melodia completa era necessária uma maior desenvoltura no uso da flauta doce, preferimos trabalhar apenas o refrão da canção, o que já causaria impacto na audiência, uma vez que essa música é um clássico do repertório de Luiz Gonzaga.

No sétimo encontro, começamos a estudar sobre Alceu Valença, observando sua história de vida e suas canções mais conhecidas. Utilizando fichas de leitura, vídeos da plataforma YouTube e grupos de discussão, foi possível traçar um panorama do artista até a atualidade.

² O termo cifra melódica não se refere a acordes, mas às notas que compõem a melodia de uma canção. Para sua execução, o músico deve conhecer previamente a canção. Disponível em: <https://ciframelodica.com.br/artigos/cifra-melodica-e-cifra-normal/>. Acesso em: 12 out. 2025.

Destaca-se que, mesmo após ouvirem Morena Tropicana, La Belle de Jour e Girassol, referências do repertório do artista, os alunos selecionaram a música Anunciação, canção de 1983, que, mesmo após 42 anos, ainda ocupa lugar cativo no cotidiano abreu-limense. Seguindo o mesmo método, as flautas executaram a melodia utilizando o recurso da cifra melódica, enquanto a percussão manteve-se com motivos rítmicos em semínimas.

O oitavo encontro foi destinado ao ensaio do texto criado entre alunos e professor. Por meio de frases concisas, que apresentavam ao público o enredo da vida e obra dos artistas estudados no projeto, os estudantes intensificaram o processo de comunicação, colaboração e autonomia já instruídos no cotidiano escolar. Os nono e décimo encontros foram organizados para ensaio geral.

Resultados e discussão

A culminância do projeto ocorreu no dia 30 de setembro de 2025, entre as 9h e 10h. A turma do quarto ano A pode apresentar sua produção musical para toda a comunidade escolar, a saber: uma turma do Infantil 4, uma turma do Infantil 5, uma turma do primeiro ano, uma turma do segundo ano, uma turma do terceiro ano e uma turma do quinto ano, totalizando seis turmas.

Para a exibição, os estudantes foram distribuídos em duplas, encarregadas de discursar sobre os músicos pernambucanos. Iniciando da esquerda para a direita, o primeiro artista apresentado foi Alceu Valença. Após uma breve exposição, foi executada a canção Anunciação, na tonalidade de Sol maior, com as flautas iniciando após o comando do professor, acompanhado ao violão. Em seguida, o grupo percussivo, formado por dois tambores e clavas, enriqueceu o acompanhamento.

Concluído esse momento, da direita para a esquerda, o grupo passou a dissertar sobre Luiz Gonzaga e, logo após, executou um medley com as músicas Assum Preto e Xote das Meninas, ambas na tonalidade de Mi menor. O professor realizou a contagem que marcou na entrada dos

tambores, simbolizando a zabumba; em seguida, entraram as clavas e o triângulo, finalizando com as flautas e o violão. Uma vez executada a música, fez-se uma breve pausa para a entrada do refrão de xote das meninas, o que levou o público, composto por alunos e professores, a cantar junto, em um momento de grande envolvimento coletivo.



Figura 3. Culminância do Projeto. Fonte: acervo do autor, 2025. A turma aparece organizada, com as crianças usando uniforme escolar lado a lado, enquanto o professor está ao centro, portando um violão. Todos os integrantes aparecem com o rosto desfocado.

Sublinha-se que um dos alunos do infantil 5, com TEA (Transtorno do Espectro Autista), ficou bastante impressionado com a performance musical, o que o levou a assistir a todas as apresentações realizadas naquela manhã. Segundo Baltazar (2020), a música é uma valiosa ferramenta terapêutica no tratamento de pessoas com TEA, o que ratifica o interesse demonstrado pelo aluno.

Como resultados, constatou-se que o projeto intitulado “Com Alceu e Gonzaga na escola: vivências musicais a partir da cultura pernambucana” mostrou-se bem-sucedido, uma vez que: a) os estudantes conheceram dois grandes artistas da música pernambucana de forma sistemática; b) expuseram suas ideias sobre a relevância dos artistas estudados, como base em fagulhas do pensamento freiriano, que contribuem para a

construção de sujeitos críticos; c) iniciaram o estudo da música por meio da execução de instrumentos, leitura rítmica e prática de conjunto; d) aprimoraram aspectos relacionados à comunicação, autonomia, respeito pelo tempo do outro, empatia e organização; e) foram estimulados a compreender a música como um espaço de construção identitária.

Considerações finais

A experiência no projeto “Com Alceu e Gonzaga na Escola: vivências musicais a partir da cultura pernambucana” evidenciou que a música pode ser um eficaz instrumento de formação humana, na medida em que fomenta o diálogo entre cultura, sensibilidade e educação.

Ao trazer para o cotidiano escolar as composições de Alceu Valença e Luiz Gonzaga, foi possível despertar nos estudantes o reconhecimento de suas raízes sonoras, visualizando a música pernambucana como uma proposta pedagógica para iniciação musical, além de desenvolver a noção de pertencimento identitário. Por conseguinte, a experiência demonstrou que a iniciação musical, quando ancorada em metodologias como as de Kodály e Orff, favorece a criação coletiva, a escuta sensível e o desenvolvimento integral do aluno.

Diante de tantos resultados positivos, podemos sintetizá-los em uma turma mais comprometida, criativa e consciente de sua cultura. Nessa perspectiva, a música tornou-se um elo entre o saber escolar e o saber popular, entre o individual e o coletivo. Assim, o projeto reafirma o papel da escola como espaço de valorização da diversidade cultural e de construção de identidades críticas e sensíveis.

Referências

BALTAZAR, Juliana. Musicoterapia para pessoas com TEA. In: **Autismo e Realidade**, 2020. Disponível em: <https://autismoerealidade.org.br/2020/07/31/musicoterapia-para-pessoas-com-tea/>. Acesso em: 2 out. 2025.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2018.

RODOLFO FERREIRA DUARTE, Rodolfo Ferreira Duarte. A importância do ensino da música: a visão de professores. **Multidisciplinary Journal Lattice**, [S. l.], v. 1, n. 1, 2024. DOI: 10.70579/pl.v1i1.6. Disponível em: <https://ojs.periodicoslattice.com/latticemultidisciplinar/article/view/6>. Acesso em: 5 dec. 2025.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 43. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

SECRETARIA de Educação e Esportes de Pernambuco. **Currículo de Pernambuco**: Ensino Fundamental, Recife, 2018.

PRODANOV, Cleber Cristiano - FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do Trabalho Científico** Métodos e Técnicas da Pesquisa e do Trabalho Acadêmico. 2 ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

SANTA CRUZ, Jevison. Bem-vinda, flauta doce, à escola em tempo integral!. **Revista do Colóquio**, [S. l.], v. 14, n. 24, p. 281-293, 2024. DOI: 10.47456/col.v14i24.46256. Disponível em: <https://publicacoes.ufes.br/colartes/article/view/46256>. Acesso em: 5 dez. 2025.

SANTOS, Rafael Felipe dos; LIMA, Sonia Regina Albano de. A utilização da abordagem Orff-Schulwerk nas aulas de música direcionadas para o Ensino Fundamental I. **Revista da Tulha**, Ribeirão Preto, Brasil, v. 10, n. 2, p. 77-99, 2024. DOI: 10.11606/issn.2447-7117.rt.2024.228055. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revistadatulha/article/view/228055>. Acesso em: 5 dez. 2025.

Recebido em: 30 de outubro de 2025.
Publicado em: 29 de dezembro de 2025.

ENSAIOS VISUAIS

O que resiste ao concreto?

What resists concrete?

Rhuan Cruz (PPGA-UFES)¹

Resumo: O ensaio visual “O que resiste ao concreto?” reflete sobre a relação entre cidade e natureza, questionando como o urbano, marcado por formas rígidas e artificiais, convive com o orgânico. A observação recai sobre as fissuras onde a vida resiste e se infiltra, revelando tensões entre integração e exclusão. As imagens não buscam respostas, mas convidam a perceber o urbano como espaço de mistura, transformação e convivência entre diferentes formas de vida.

Palavras-chave: arquitetura visual; econarrativa; fotografia.

Abstract: *The visual essay “What resists concrete?” reflects on the relationship between city and nature, questioning how the urban, marked by rigid and artificial forms, coexists with the organic. The focus is on the cracks where life resists and infiltrates, revealing tensions between integration and exclusion. The images do not seek answers but invite us to perceive the urban as a space of mixture, transformation, and coexistence among different forms of life.*

Keywords: *visual architecture; econarrative; photography.*

DOI: 10.47456/col.v15i26.49971



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 em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Licenciado em Letras – Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela mesma instituição (2017-2022) e cursando Fotografia pela Universidade de Vila Velha (UVV). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5734371556785945>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-4723-2273>.

Introdução

Este ensaio visual emerge como provocação: uma tentativa de interrogar os espaços urbanos, de perscrutar suas arquiteturas e tensionar as racionalidades que moldam a urbanização. Trata-se de lançar um olhar sobre a vida racionalizada por dicotomias – sombra e luz, natural e artificial, razão e abstração – e, a partir delas, perguntar: como concebemos a natureza? Qual é a relação entre a massificação dos espaços urbanos e a urgência de uma consciência ecológica? Mais ainda: de que modo somos conduzidos a perceber a integração – ou o distanciamento – entre urbanização e natureza?

Os questionamentos aqui tecidos nascem de uma escuta que se abre ao que habita no gesto instituído pela força humana, em convergência com a ordem da natureza. São ambivalências que se revelam ao ouvir o que vem de fora, mas que encontra ressonância dentro, fazendo emergir uma experiência capaz de perceber o que pulsa nesse corpo intermediário, lugar de passagem entre objeto e sujeito. A observação se volta para o *entre*, para as fissuras onde se encontram e se tensionam manipulação e integração, o humano, o natural e o animal.

É nesse ponto que recorro à leitura do “sensível”, delineada pelo filósofo Emanuele Coccia: “É somente interrogando-se sobre a natureza e as formas de existência do sensível que é possível definir as condições de possibilidade da vida em todas as suas formas, seja humana ou animal.” (Coccia, 2010, p. 11).

Partilhar do “sensível” se trata, assim, de compreender as nuances da vida que, muitas vezes, perde-se na própria tentativa por compreendê-la. Afinal, as cidades, em suas formas rígidas, nos distanciam, constantemente, da possibilidade de convergência com o natural, como considera Nêgo Bispo, ao dizer que a cidade é contrária à natureza:

A cidade é um território artificializado, humanizado. A cidade é um território arquitetado exclusivamente para os humanos. Os humanos excluíram todas as possibilidades de outras vidas na cidade. Qualquer outra vida que tenta existir na cidade é destruída. Se existe, é graças à força do orgânico, não porque os humanos queiram. (Bispo, 2023, p. 18)

Dessa forma, busco observar, neste ensaio, como as formas rígidas e as linhas marcadas das construções demarcam um ponto de encontro com a natureza, se a vida artificial da cidade converge, de alguma forma, com outras formas de vida, ou se a permanência das diferentes vidas, do que é orgânico, manifesta-se apenas a partir do esforço do permanecer, uma vez que, em certos momentos, parece que o concreto abre espaço, dá passagem, e a vida se infiltra. Em outros, é a própria natureza que vai tomando conta, envolvendo e transformando o que foi construído. As fotografias deste ensaio não têm a intenção de trazer respostas prontas. Elas convidam o olhar a perceber o urbano de outro jeito – como um ambiente onde o ser humano não está separado da natureza, mas faz parte dela. Um lugar através do qual tudo convive, mistura-se e se transforma.



Figura 1. enxergar além. Acervo do autor, 2025.
Fotografia de uma estrutura de concreto cinza
destacando a sobreposição de linhas contra a
vegetação, a sombra e a claridade.

Figura 2. sem título. Acervo do autor, 2025. Imagem de superfície de concreto cinza, vista de baixo para cima, com destaque para o cano vertical, de dentro do qual sai uma corrente de metal. Ao fundo, preza nas colunas e vigas de concreto, há uma tela de nylon preta.





Figura 3. abertura natural. Estrutura de concreto com pilares metálicos verticais, vista em perspectiva lateral, ladeada por árvores e folhagens verdes sob luz solar intensa.



Figura 4. o que resiste ao concreto. Acervo do autor, 2025. Estrutura de concreto aproximada da vegetação sob luz natural. A imagem divide-se em linhas horizontais de concreto, com a faixa central coberta por uma tela de nylon preta afixada. A faixa superior deixa ver o céu azul e as copas de duas árvores.

Figura 5. dualidade. Acervo do autor, 2025. Plano vertical de concreto dividido em duas áreas: uma iluminada pela luz do sol, com folhas verdes despontando e outra em sombra intensa.





Figura 6. a pele do concreto. Superfície de concreto, textura áspera, fissuras e manchas escuras. Árvores coexistindo com a estrutura de concreto.



Figura 7. onde o rígido respira. Acervo do autor, 2025. Vão de concreto onde se encontram folhagens secas e brotos verdes de uma vegetação que nasce.

Referências

BISPO, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu, 2023.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Trad. Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e barbárie, 2010.

Recebido em: 4 de setembro de 2025.

Publicado em: 29 de dezembro de 2025.

Procedimentos para um alvorecer: outono, inverno, primavera¹

Procedures for a Dawn: Autumn, Winter, Spring

Fernanda Fedrizzi Loureiro de Lima (UFRGS)²

Resumo: Por meio de Procedimentos para um alvorecer: outono, inverno, primavera, um ensaio composto por fotografias e elementos gráficos que expande a discussão iniciada na publicação *About the days when I dawned here* (2025), é apresentada a produção artística que ocorre no desenrolar de procedimentos definidos ao longo do tempo do trabalho. Durante os 144 dias em que a autora esteve em Swansea, no Reino Unido, em um deslocamento que teve início em Porto Alegre, Brasil, são registradas fotografias da vista da janela de seu quarto, construindo uma narrativa das estações e do passar do tempo por meio da paisagem. O ensaio reflete sobre o tempo e o lugar como elementos constituintes de um fazer processual.

Palavras-chave: tempo; lugar; deslocamento; paisagem.

Abstract: *Through Procedures for a Dawn: Autumn, Winter, Spring, an essay composed of photographs and graphic elements that expands on the discussion initiated in the publication About the Days When I Dawned Here (2025), the artistic production developed throughout the unfolding of time-based procedures is presented. Over the course of 144 days spent in Swansea, United Kingdom, following displacement that began in Porto Alegre, Brazil, the author captured photographs of the view from her bedroom window, constructing a narrative of the seasons and the passage of time through the landscape. The essay reflects on time and place as fundamental elements of a processual practice.*

Keywords: *time, place; displacement; landscape.*

DOI: 10.47456/col.v15i26.50133



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

Recebido em: 22 de setembro de 2025.

Publicado em: 29 de dezembro de 2025.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Artista publicadora e doutoranda em Poéticas Visuais (PPGAV-UFRGS). Dedicada a pesquisa prático-teórica ao lugar por meio de publicações de artista. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8362399008203203>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6377-1222>.

Apresentação

De novembro de 2024 a abril de 2025, durante os 144 dias em que estive em Swansea, no Reino Unido, registrei a vista da janela do meu quarto, localizado no segundo pavimento de uma casa no alto de uma colina, na Sea View Terrace. Ao longo do período como pesquisadora visitante no Swansea College of Art, da University of Wales Trinity Saint David, desenvolvi um trabalho intitulado *About the days when I dawned here* (2025), uma publicação em que tempo e lugar se encontram, construindo uma narrativa das estações por meio da paisagem.

About the days when I dawned here possui formato 23,8 x 17,3 x 3,5 cm, dimensões da caixa preta que protege o conteúdo: 146 páginas formato A5 (14,8 x 21 cm) com recortes de fotografias, datas, sinais gráficos e numerações. A impressão foi realizada digitalmente em impressora laser, em tons de cinza, sobre papel cartão branco 160g/m². A tiragem dessa edição é de dois exemplares, um deixado no Reino Unido e outro trazido para o Brasil. Neste ensaio, apresento elementos desenvolvidos à parte do trabalho principal, a publicação, mas que auxiliam no entendimento da sua elaboração e da passagem de outono à primavera no País de Gales. Procedimentos para um alvorecer: outono, inverno, primavera mostra dados e imagens da elaboração de *About the days when I dawned here*: fotografias feitas em sentido horizontal, com casas à esquerda e à direita, uma paisagem com vegetação que muda com o passar do tempo, uma colina repleta de casas e o céu, quase sempre coberto de nuvens, com indicação do mês e do horário em que a imagem foi registrada. Em outras imagens é possível ver o recorte na fotografia, feito para a publicação, com a subtração das casas e a ênfase na paisagem. Ao fim, como última imagem, um esquema gráfico apresenta o resumo do trabalho: 144 dias em Swansea, 52 fotografias, 17 dias fora da cidade e 75 dias sem registros fotográficos.

A metodologia de registro do tempo é a mesma de novembro a março, contudo, em abril, a imagem se altera: não há fotos da paisagem devido a uma necessidade prática do trabalho, que precisou ser impresso ao final

de março. O fato de não haver imagens em abril reforça o aspecto processual do trabalho, em que o tempo da produção interfere na solução gráfica tomada.

A publicação *About the days when I dawned here*, articula um gesto de permanência no lugar, a casa, dentro de um contexto marcado pela transitoriedade, o deslocamento até este lugar e a passagem do tempo. A escolha por procedimentos sistemáticos de registro e até mesmo a ausência de imagens em determinados dias, ou períodos, revelam meu compromisso com a estrutura e com as condições do trabalho. Meu deslocamento de Porto Alegre a Swansea altera os modos de percepção e o fazer dos trabalhos, que se construíram de forma gradual e lenta, complementando um ao outro. Procedimentos para um alvorecer: outono, inverno, primavera propõe uma reflexão sobre os modos de ver, registrar e traduzir a experiência do tempo e do lugar em uma visualidade para além da publicação, expandindo o trabalho.



Figura 1. Arquivo da artista. Fotografia em tons de cinza com enquadramento horizontal. Ao centro e ao topo, lê-se “November, 07:53”, indicando o mês e o horário em que a imagem foi realizada. Ao lado direito, uma parede branca com textura enrugada, o telhado e um cano ligado à calha. Ao lado esquerdo há um telhado composto por telhas de barro. Ao centro da imagem se vê uma paisagem com vegetação e uma colina com casas à esquerda. O céu está encoberto.



Figura 2. Arquivo da artista. Fotografia em tons de cinza com enquadramento horizontal. Ao centro e ao topo, lê-se “December, 15:23”, indicando o mês e o horário em que a imagem foi realizada. Ao lado direito, uma parede branca com textura enrugada, o telhado e um cano ligado à calha. Ao lado esquerdo há um telhado composto por telhas de barro. Ao centro da imagem se vê uma paisagem com vegetação com uma colina com casas parcialmente encobertas pela neblina.



Figura 3. Arquivo da artista. Fotografia em tons de cinza com enquadramento horizontal. Ao centro e ao topo, lê-se “January, 09:23”, indicando o mês e o horário em que a imagem foi realizada. Ao lado direito, uma parede branca com textura enrugada, o telhado e um cano ligado à calha. Ao lado esquerdo há um telhado composto por telhas de barro. Ao centro da imagem se vê uma paisagem com vegetação seca. O céu está encoberto. Não é possível ver a colina e as casas.



Figura 4. Arquivo da artista. Fotografia em tons de cinza com enquadramento horizontal. Ao centro e ao topo, lê-se “February, 08:58”, indicando o mês e o horário em que a imagem foi realizada. Ao lado direito, uma parede branca com textura enrugada, o telhado e um cano ligado à calha. Ao lado esquerdo há um telhado composto por telhas de barro. Ao centro da imagem se vê uma paisagem com vegetação, uma colina com casas à esquerda e o céu com algumas nuvens.



Figura 5. Arquivo da artista. Fotografia em tons de cinza com enquadramento horizontal. Ao centro e ao topo, lê-se “March, 08:58”, indicando o mês e o horário em que a imagem foi realizada. Ao lado direito, uma parede branca com textura enrugada, o telhado e um cano ligado à calha. Ao lado esquerdo há um telhado composto por telhas de barro. Ao centro da imagem se vê uma paisagem com vegetação, uma colina com casas à esquerda e o céu com poucas nuvens.

April
XX:XX

Figura 6. Arquivo da artista. Imagem digital em fundo branco e texto preto, com enquadramento horizontal. Ao centro e ao topo, lê-se “April, XX:XX”, indicando o mês e a ausência de horário em que a imagem foi realizada. O restante da imagem está em branco. A imagem possui uma fina borda preta.



Figura 7. Arquivo da artista. Imagem digital em fundo branco com fotografia de enquadramento horizontal com corte irregular. Ao centro da imagem se vê uma paisagem com vegetação, uma colina com casas à esquerda e o céu com muitas nuvens.



Figura 8. Arquivo da artista. Imagem digital em fundo branco com o número 144 em tamanho grande, ao centro e à esquerda, seguido por 3 símbolos gráficos e numerações uma abaixo da outra, à direita. Os gráficos apresentam três formas e números distintos: uma forma irregular seguida do número 52; um quadrado seguido do número 17; e um travessão seguido do número 75. A imagem possui uma fina borda preta.

Contrabando

Smuggling

Douglas Gomes Silva (LEENA-UFES)¹

Resumo: Este ensaio visual apresenta as fotoperformances *Traficante do Conhecimento* (2025) e *Traficante da Tradição* (2025), obras que emergem de um processo reflexivo do artista sobre sua própria vivência. O díptico articula questões relacionadas à transmissão do saber, à preservação de tradições e às dinâmicas de poder e resistência na contemporaneidade. Ao explorar essas dimensões, os trabalhos se configuram como dispositivos críticos que interpelam a percepção sobre os processos de construção social e cultural.

Palavras-chave: fotoperformance; processo criativo; traficante; educação; tradição.

Abstract: *This visual essay presents the photo-performances Trafficker of Knowledge (2025) and Trafficker of Tradition (2025), works that emerge from the artist's reflective process about his own experiences. The diptych articulates issues related to the transmission of knowledge, the preservation of traditions, and the dynamics of power and resistance in contemporary society. By exploring these dimensions, the works are configured as critical devices that challenge perceptions about the processes of social and cultural construction.*

Keywords: *photo-performance; creative process; dealer; education; tradition.*

DOI: 10.47456/col.v15i26.50684



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

Recebido em: 3 de novembro de 2025.

Publicado em: 29 de dezembro de 2025.

¹ Mestre em Artes pelo PPGA-UFES, especialista em Práticas Pedagógicas para Professores e Bacharel em Arquitetura e Urbanismo (2018), ambos pelo IFES. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2498-1777>.


Há corpos que não pedem permissão para atravessar. Há gestos que resistem à ordem do mundo, pequenas insurgências que respiram nas frestas da norma. O díptico *Traficante do Conhecimento* (2025) e *Traficante da Tradição* (2025) emerge como ação poética que faz do contrabando um modo de existir, uma estética da desobediência, uma ética do risco, um corpo que pensa o trânsito entre saber e memória. O artista encena o perigo e o faz matéria. Coloca-se entre mundos como quem transporta o que não pode ser mercadoria: o saber e a cultura.

Nas imagens, o preto, o cinza e o branco não se reduzem à ausência ou presença de luz. São forças em disputa, o visível e o invisível, o institucional e o popular, o permitido e o interdito. Cada contraste é também uma tensão entre modos de existir, entre o que se quer silenciar e o que insiste em ser ouvido. O rosto coberto não é disfarce, mas inscrição: o anonimato torna-se estratégia, o silêncio se converte em grito. A imagem, nesse contexto, não ilustra, negocia. Torna-se território de disputa e reinvenção, lugar onde se pensa a política da visibilidade.

Traficar livros é reverter a lógica da falta; é devolver ao ensino o poder de circular livremente. Traficar doces é redistribuir o excesso de memória; é transformar o gesto em partilha afetiva. O ato é mínimo, mas sua potência é política. Entre o objeto e o corpo, o artista constrói um dispositivo de resistência simbólica, onde a balança – instrumento de precisão – converte-se em metáfora do desequilíbrio estrutural: o peso do conhecimento, o valor da tradição, a medida desigual do mundo.

Traficar, verbo interditado, aqui se torna verbo libertador. Não há crime, há criação. Não há comércio, há partilha. A pedagogia do desvio se inscreve como poética da sobrevivência, um modo de aprender a viver à margem, inventando brechas dentro dos sistemas que tentam capturar o corpo e o saber. Entre a herança e o desejo, entre a memória coletiva e a autonomia individual, o díptico se afirma como gesto de contrabando simbólico; propõe uma reflexão sobre o

que circula, o que é autorizado a circular e o que precisa ser contrabandeado para continuar vivo. Em suas mãos, o contrabando deixa de ser transgressão econômica para se tornar movimento poético, um gesto que devolve à arte sua vocação insurgente. Um saber em fuga, uma memória que insiste, um corpo que atravessa o limite para continuar sendo.



A EDUCAÇÃO NÃO
REVOLUCIONA O BAILE, A
EDUCAÇÃO REVOLUCIONA
OS CRIAS, OS CRIAS
REVOLUCIONAM O BAILE.

Funk! Free Culture

DOUGLAS GOMES SILVA ARQUITETURAS EM SILÊNCIO: UM SÉCULO DE AGORA
DOUGLAS GOMES SILVA ARQUITETURAS EM SILÊNCIO: UM SÉCULO DE AGORA
DOUGLAS GOMES SILVA ARQUITETURAS EM SILÊNCIO: UM SÉCULO DE AGORA
DOUGLAS GOMES SILVA ARQUITETURAS EM SILÊNCIO: UM SÉCULO DE AGORA
DOUGLAS GOMES SILVA ARQUITETURAS EM SILÊNCIO: UM SÉCULO DE AGORA
DOUGLAS GOMES SILVA ARQUITETURAS EM SILÊNCIO: UM SÉCULO DE AGORA





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>